

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES

École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

**Jouer un autre sexe :
le travestissement des femmes en homme
dans le théâtre en France
de 1681 à 1758**

THÈSE DE DOCTORAT

Langue et littérature françaises

Présentée et soutenue publiquement
le 14 novembre 2011 par

Tomoko NAKAYAMA

Sous la direction de
Mme le professeur Françoise Rubellin

JURY :

Mme Jan CLARKE, professeur à l'Université de Durham (Angleterre)
Mme Aurélia GAILLARD, professeur à l'Université de Bordeaux 3
M. Jean GARAPON, professeur à l'Université de Nantes
Mme Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, professeur à l'Université Paris-Est Créteil
Mme Françoise RUBELLIN, professeur à l'Université de Nantes

Remerciements

Je veux exprimer avant tout ma profonde et sincère reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme Françoise Rubellin. Sans ses remarques avisées, son exigence, sa générosité et sa patience, je n'aurais pas pu réaliser ce travail.

Je tiens à remercier Guillemette Marot de m'avoir autorisé généreusement à utiliser le texte de *La Française italienne* qu'elle a collationné à la Bibliothèque Nationale de France. Je lui dois beaucoup dans la collaboration qui a mené à l'édition critique qui est la base de la présente édition de *La Française italienne* et du *Retour de la Tragédie Française*.

Je sais gré à Loïc Chahine de m'avoir communiqué la partition de *L'Impromptu de la Folie* et d'avoir édité pour ma thèse les partitions de *La Française italienne* et des *Amazones modernes*.

Cette étude a été nourrie des activités du Centre d'études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne¹ à l'université de Nantes. La participation aux séminaires et la rencontre avec les membres du centre ainsi que les chercheurs invités ont enrichi mon travail.

Je remercie Baptiste Retailleau, Claude Lévi Alvarès, Ronan Cheviller, Sylvain Adami, Thierry Picquet et Yves Loiseau, pour leur relecture et leurs encouragements qui m'ont beaucoup aidée, surtout pendant la période difficile.

Enfin, merci à Claudine pour ses encouragements et pour l'intérêt qu'elle a manifesté pour mon travail ; malheureusement elle n'est plus là pour voir l'achèvement de cette thèse.

¹ <http://cethefi.org>

Avertissement

Nous avons fait le choix de conserver l'orthographe originale pour les textes anciens sauf lorsque nous les citons d'après une édition moderne.

Abréviations

- Académie *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard. Éditions consultées : 1694, 1762, 1798.
- DTP Claude et François Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767-1770.
- Furetière Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, rééd. Paris, Le Robert, 1978.
- Le Roux Philibert-Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial 1718-1786*, éd. M. Barsi, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Léris Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, édition consultée : 1763.
- MFP Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743.
- FLD Alain René Lesage et D'Orneval, *Le Théâtre ou l'opéra comique de la foire contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1722-1731, 6 vol.
- M Marivaux, *Théâtre complet*, édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, *La Pochothèque*, Le livre de Poche, Classiques Garnier, 2000.
- Maupoint *Bibliothèque des théâtres contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes [...]*, Paris, Prault, 1733.

- NTI *Le Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, nouvelle édition, Paris, Briasson, 1729, 8 vol, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- P Alexis Piron, *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, tome IV, V, VI et VII, publiées par Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776.
- TI Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Paris, Pierre Witte, 1717, 6 vol.

Introduction

Aux XVII^e et XVIII^e siècles en France les femmes travesties en homme sont nombreuses. Malgré les lois de l'Ancien Régime qui interdisent de prendre l'habit de l'autre sexe¹, le travestissement est un phénomène récurrent dans la société qui se reflète dans les fictions. La scène ne fait pas exception et multiplie les cas de femmes travesties ; quelques pièces célèbres en témoignent à la Renaissance (*Les Contents* d'Odet de Turnèbe), au XVII^e siècle (*La Belle Alphrède* de Rotrou ou *Le Dépit amoureux* de Molière) et au XVIII^e siècle (*La Fausse Suivante* et *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux).

À l'origine, le verbe « travestir », qui vient de l'italien *trasvestire*, n'avait pas le sens spécifique du port de l'habit de l'autre sexe. Mais vers la fin du XVII^e siècle, ce verbe s'emploie de plus en plus pour désigner le fait d'emprunter l'habit qui dissimule son véritable sexe. Selon le dictionnaire de Richelet (1680), travestir, c'est « mettre une personne en un état méconnaissable en lui donnant des habits qu'elle n'avait pas accoutumé d'avoir », et « se travestir » signifie « se déguiser, s'habiller en masque ». Comme Richelet, le dictionnaire de Furetière (1690) donne la définition de « se travestir » comme « se déguiser en prenant d'autres habits », mais il précise aussi qu'« il était sévèrement défendu par la Loi de Moïse de se travestir, de prendre l'habit d'un autre sexe ». Rappelons que selon le Deutéronome « la femme ne portera point l'habit d'un homme, ni l'homme ne se vêtira point d'un habit de femme; car quiconque fait de telles choses est en abomination à l'Eternel ton Dieu. » (Deutéronome, 22 : 5). Enfin, le dictionnaire de l'Académie française (1694), met au premier chef le sens de dissimulation de son sexe, en précisant que travestir, c'est « déguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition ».

Cette spécification du mot « travestir » dans les dictionnaires reflète-t-elle la reconnaissance d'un phénomène social ? Sylvie Steinberg, sociologue, relève l'existence de 300 personnes connues pour s'être travesties pendant la période entre la Renaissance et la Révolution. Elle affirme : « treize ont vécu au XVI^e siècle, trente-cinq au XVII^e, cent quarante-deux au XVIII^e siècle et cent dix-sept pendant la Révolution »².

Cependant, au regard de la richesse des figures de femmes travesties, l'étude sur

¹ Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, 2001, p. 13-23.

² *Ibid.*, p. VIII-IX. S. Steinberg précise aussi que « cette répartition reflétant surtout la difficulté d'accès aux archives du XVI^e siècle et l'augmentation de la masse de documents au cours des siècles. » (*Ibid.*)

le travestissement des femmes en homme reste encore à développer. C'est en 1999 que les historiens témoignent ainsi d'une carence des recherches dans ce domaine :

Les travaux sur les travesties se sont multipliés en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et en Allemagne depuis une quinzaine d'années. En France au contraire, malgré un passé riche en icônes du travestissement, de Jeanne d'Arc à George Sand, l'historiographie et les questionnements théoriques qui pourraient la stimuler, restent sous-développés. Ceci relève d'ailleurs du paradoxe³.

Il existe une énorme bibliographie sur « la culture du travestissement » propre aux XVII^e-XVIII^e et qui est un sujet en soi. La chronologie des romans français de transvesties, et notamment leur prolifération pendant la Révolution, reste à étudier, de même que les rôles de théâtre bien étudiés en Angleterre seulement⁴.

En 2001, Sylvie Steinberg fait paraître une vaste étude sociologique sur cette « culture du travestissement » sous l'Ancien Régime en France⁵. Cependant, son travail ne contient que très peu de références consacrées au travestissement sur la scène.

Marie-France Hilgar constate de même l'insuffisance des études sur le travestissement des femmes, dans une analyse qu'elle limite au seul XVII^e siècle et qu'elle intitule « Théâtralité et travestissement au XVII^e siècle » :

Les historiens et psychologues qui ont étudié le travesti se sont surtout préoccupés de l'homme qui se déguise en femme. Sans doute est-ce parce que, depuis longtemps déjà, l'on trouve à peu près normal qu'une femme porte le pantalon, tandis qu'un homme en robe et en jupe (même quand c'est un kilt) provoque aussitôt plaisanteries et quolibets de mauvais goût. La scène diffère du monde en ce que l'on y trouve environ dix fois plus de femmes travesties que d'hommes déguisés en femmes⁶.

Pour le théâtre français aux XVI^e et XVII^e siècles, l'étude monumentale de Georges Forestier⁷ analyse le déguisement, toute forme de changements d'identité, pendant la période entre 1550 et 1680, jusqu'à la fondation de la Comédie-Française. Or, en ce qui concerne le XVIII^e siècle, époque marquée par le goût de l'androgynie, l'étude générale du travestissement au théâtre reste à mener.

Notre recherche a d'abord pour objectif d'analyser les caractéristiques du travestissement des femmes en homme dans les pièces créées au XVIII^e siècle. Nous avons fait le choix d'élargir le corpus, en commençant par l'année 1680, celle de la

³ « Introduction » de Christine Bard et Nicole Pellegrin, *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, numéro spécial de la revue *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 10, 1999, p. 12.

⁴ Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *ibid.*, p. 41, n° 53.

⁵ S. Steinberg, *op.cit.*

⁶ Marie-France Hilgar, « Théâtralité et travestissement au XVII^e siècle », *Dix-Septième Siècle*, XXXIII, 130, janvier-mars 1981, p. 53.

⁷ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) Le déguisement et ses avatars*, Paris, Droz, 1988.

fondation de la Comédie-Française. Nous avons étudié le répertoire des théâtres professionnels à Paris – la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et les théâtres de la Foire jusqu'à la Révolution et nous n'avons pas pris en considération cette fois les théâtres non-professionnels, tels que le théâtre de société, le théâtre de cour et le théâtre d'éducation. C'est l'époque où se manifeste une rivalité ardente entre les théâtres, et cette rivalité exerce une grande influence sur la création des pièces et la représentation. Compte tenu de l'influence mutuelle entre les théâtres, il nous paraît indispensable de travailler aussi sur la Comédie-Italienne et les théâtres de la Foire, domaine dans lequel la recherche n'est pas toujours suffisamment approfondie par rapport à celui de la Comédie-Française.

Le dépouillement d'environ 600 pièces nous a permis d'établir un corpus de 79 pièces et nous avons constaté qu'après 1758 il n'y a pas de pièces qui traitent du travestissement des femmes en homme. Certes, notre corpus n'est pas exhaustif, car nous n'avons pris en considération qu'un petit nombre de pièces par rapport à l'impressionnante création dramatique du siècle (presque 12000 pièces entre 1700 et 1790 selon Brenner⁸). Néanmoins, ce constat nous permet de dire que le *topos* littéraire abondamment utilisé du travestissement d'une femme en homme connaît une grande vogue au XVII^e siècle, et se prolonge quoique de façon plus limitée jusque dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

En comparant au nombre impressionnant des cas au XVII^e siècle, Georges Forestier prévoit déjà que :

Quatre cents pièces représentent environ le tiers de la production dramatique de cette longue période, et ni le théâtre antique, ni le théâtre médiéval ne paraissent, eu égard à tout ce qui a été perdu, approcher, même de loin, une telle proportion ; nous ne voyons guère que le théâtre du XVIII^e siècle dans lequel les mystères d'identité aient pu revêtir une importance comparable⁹.

Si dans le théâtre du XVIII^e siècle « les mystères d'identité » ne revêtent pas autant d'importance que dans le théâtre baroque, quelles sont les transformations que le travestissement a subies ? Nous nous proposerons d'examiner les changements qui s'opèrent dans les consciences, à l'égard de cette convention théâtrale, du point de vue dramaturgique et esthétique.

Afin de mieux comprendre les enjeux du travestissement, nous considérerons d'abord le contexte historique en ce qui concerne l'écriture et l'interprète.

⁸ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 17.

⁹ G. Forestier, *op.cit.*, p. 11.

Au début du XVIII^e siècle, le travestissement de l'héroïne est déjà considéré comme un procédé très romanesque. Prenons l'exemple de Marivaux. Dans des romans de jeunesse antérieurs à sa production théâtrale, Marivaux met en scène des héroïnes qui se travestissent en homme. Dans *Les Effets surprenants de la sympathie* (1713), Clarice se déguise en homme pour suivre son amant et s'expose à de nombreuses aventures. Félicie, l'héroïne de *La Voiture embourbée* (1714), choquée par une téméraire déclaration d'amour de son amant, prend l'habit d'homme pour renoncer à sa « funeste »¹⁰ beauté féminine et part avec sa suivante, déguisée en homme comme sa maîtresse. Dans *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, écrit probablement en 1712 et publié en 1737¹¹, Clorinne, après la disparition de son amant et de son père, se décide à vivre dans un lieu solitaire, prenant l'habit d'homme, avec sa suivante Élice, aussi déguisée en homme.

Dans ces exemples, nous pouvons observer les influences de plusieurs romans en vogue à l'époque. *Persiles et Sigismunde*, le dernier roman de Cervantès, est l'une des sources d'inspiration des *Effets surprenants de la sympathie* ; selon Frédéric Deloffre, le travestissement de Clarice pour la poursuite amoureuse évoque le départ d'Ambroise Augustine déguisée en valet en quête de son mari dans l'œuvre de Cervantès¹². De même, l'héroïne de *La Voiture embourbée* travestie en cavalier est nommée Ariobarsane, qui rappelle le héros du *Grand Cyrus* de Madeleine et Georges de Scudéry¹³. D'ailleurs, le narrateur signale que la conduite de Félicie est sous l'influence des romans qu'elle avait lus :

Félicie, dans les raisons de son déguisement et dans ce déguisement même, ressemblait trop à nombre d'amantes dont elle avait lu les histoires, pour ne pas ressentir tout le plaisir d'une situation qui avait l'air d'une si grande aventure¹⁴.

Quant à *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, le titre du roman affirme déjà son caractère parodique à l'égard du genre romanesque. Marivaux fait commenter au narrateur, non sans ironie, l'extravagance de l'héroïne :

Désertir son pays pour s'en aller, à son aise, traîner au bout du monde, la douleur d'avoir perdu un amant ; s'arrêter, fixer sa demeure dans une maison parce qu'elle est située dans une belle solitude ; se déguiser en homme, et tout cela par l'effet d'une trop grande tendresse ; en vérité on ne peut appeler ces actions les actions d'une

¹⁰ *La Voiture embourbée*, dans Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, édition établie, présentée et annotée par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 353.

¹¹ « Notice » dans *Ibid.*, p. 1163-1165.

¹² *Ibid.*

¹³ « Notice » *Ibid.*, p. 1145.

¹⁴ *La Voiture embourbée*, dans *Ibid.*, p. 353.

personne un peu sage ; je les crois à demi folles [...]¹⁵

Comme nous le constatons dans ces romans de Marivaux, le travestissement de l'héroïne est déjà conçu comme un cliché romanesque au début du XVIII^e siècle, et Marivaux n'est pas le seul à avoir porté un regard critique sur ce *topos* littéraire.

Par exemple, Piron, dans *Tirésias* (1722), met dans la bouche de Naïs, confidente de l'héroïne, une remarque piquante à l'héroïne qui part en habit d'homme pour chercher son amant disparu¹⁶. Nous trouvons un autre exemple dans *L'Amour précepteur* (Gueullette, 1726). Trivelin signale à Flaminia l'extravagance de sa conduite en la comparant à « l'héroïne de Roman » :

FLAMINIA en Cavalier sous le nom de Federico, TRIVELIN.

TRIVELIN. Ma foi, Mademoiselle, voulez-vous que je vous parle naturellement ; je crains que vous n'ayez fait une sotise de vous travestir en Cavalier pour courir après l'Amant que l'on vous enlève : cela sent bien l'héroïne de Roman, & pour une fille d'esprit, & dont la réputation étoit si bien établie à Bologne, voilà un pas assez délicat. (I, sc. 9)¹⁷

Aussi, quand Marivaux écrit *Le Triomphe de l'amour* en 1732, nous sommes en droit de penser qu'il était pleinement conscient de l'invraisemblance du travestissement pour la poursuite amoureuse. En prenant en considération ce contexte littéraire, la lecture de sa pièce nous suggère que l'auteur joue sur le cliché.

Quand nous examinons *Le Triomphe de l'amour*, c'est la proximité du lieu de la recherche qui nous surprend :

HERMIDAS. Laissez-moi dire : quand ces copies sont finies, vous faites courir le bruit que vous êtes indisposée, et qu'on ne vous voit pas ; ensuite vous m'habiliez en homme, vous en prenez l'attirail vous-même ; et puis nous sortons incognito toutes deux dans cet équipage-là, vous, avec le nom de Phocion, moi, avec celui d'Hermidas, que vous me donnez ; et après un quart d'heure de chemin, nous voilà dans les jardins du philosophe Hermocrate, avec la philosophie de qui je ne crois pas que vous ayez rien à démêler. (I, sc.1)¹⁸

La maison d'Hermocrate ne se trouve en effet qu'à « un quart d'heure de chemin ». Cette proximité distingue la pièce de *L'Amour précepteur* dont l'héroïne fait un long voyage de Bologne jusqu'à Venise, ou de *Tirésias* dans lequel l'héroïne cherche son amant disparu tout en ignorant même où il se réside. La facilité du voyage dans *Le Triomphe de l'amour* fait cependant contraste avec une préparation soignée et énigmatique. Dans les autres pièces, il n'y a pas autant de procédés compliqués pour

¹⁵ Pharsamon, dans *Ibid.*, p. 501.

¹⁶ Voir *infra*, page 124.

¹⁷ NTL, t. V, p. 27.

¹⁸ M, p. 989-900. Nous soulignons.

s'approcher de son amant. D'ailleurs, le travestissement en homme pour le voyage ne nous semble légitimé que quand une femme risque de s'exposer à une situation périlleuse. Une étude historique présente, entre autres, un exemple et une réaction d'un religieux vis-à-vis de cet exemple :

L'abbé Pontas est clair quand il fournit l'exemple d'une voyageuse « habillée en paysan » pour se rendre de Strasbourg à Paris en temps de guerre. Il n'y a « point de péché en cela [...], car quoiqu'il soit très défendu de changer les habits de son sexe, on le peut cependant *dans le cas d'une juste nécessité* ; celle qui est pour les femmes celle de *mettre leur honneur à couvert du danger* où elles n'ont point d'autre habit pour se couvrir, ou lorsqu'il s'agit de sauver leur liberté ou leur vie, ou celle de leur prochain¹⁹.

L'évolution du jeu de l'actrice nous permet de considérer la problématique d'un point de vue différent.

L'apparition des actrices professionnelles a exercé une grande influence sur la dramaturgie du théâtre français sous l'Ancien Régime. C'est d'abord à Bourges, en 1545, qu'une première actrice professionnelle fut reconnue officiellement²⁰ mais il fallut attendre le début du XVII^e pour voir des actrices jouer dans la capitale²¹. La présence de comédiennes professionnelles incite à créer un nouveau répertoire. La génération des auteurs baroques qui apparaît à partir de 1630 contribue en grande partie à cette évolution et donc à l'investissement de l'actrice sur la scène. Ainsi Aurore Evain note :

Si ces tragédies et tragi-comédies développaient des thèmes qui préservaient l'image de la comédienne en l'associant aux valeurs bienséantes d'un classicisme naissant, la part de baroque apportait une fantaisie et un langage plus débridé qui coraient les situations dramatiques. Inspirées du répertoire espagnol, les œuvres jouaient sur le travestissement et multipliaient les formes d'intervention de l'actrice²².

À mesure qu'elles ont investi la scène théâtrale, les pièces dans lesquelles les personnages féminins se travestissent en homme se sont considérablement multipliés. Si l'on établit l'inventaire des pièces du XVII^e siècle qui comprennent le travestissement féminin à partir des renseignements fournis par l'étude de Georges Forestier²³ et celle de Marie-France Hilgar²⁴, la décennie de 1620 n'engendre que 9 pièces de ce genre alors que celle de 1630 en produit 42. Nous pouvons alors aisément supposer que l'émancipation

¹⁹ Abbé Pontas, *Abrégé du dictionnaire des cas de conscience*, Paris, Libraires Associés, t. I, 1771, p. 843, cité par Nicole Pellegrin, art. cit., p. 29. Nous soulignons.

²⁰ Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 59-60.

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ G. Forestier, *op.cit.*

²⁴ M.-F. Hilgar, *op.cit.*

de l'actrice est fortement liée à la production des pièces dans ce genre.

Dans notre corpus, seules une tragédie (*Zaïde*, 1681) et une tragi-comédie (*La Vie est un songe*, 1717) mettent en scène une femme travestie en homme, tandis que les 77 autres pièces relevant du genre de la comédie. Cette primauté de la comédie s'explique d'une part par l'influence des comédies italiennes et d'autre part par l'évolution du jeu de la comédienne aux XVII^e et XVIII^e siècles. Aurore Evain note en effet que « la comédienne française tarda à investir un registre comique »²⁵ et définit la raison de l'investissement tardif de la comédienne dans le rôle comique :

La comédienne comique est une figure plus tardive qui mit en place une nouvelle présence scénique et retravailla l'image sociale de la femme. Elle prouva qu'elle pouvait faire rire sans altérer sa propre féminité. La composition de personnages grotesques dévoila son habileté et fut peut-être le moyen de pallier à [sic] une perception trop illusionniste du jeu de l'actrice dont l'art de la transformation et de l'imitation n'était pas suffisamment pris en compte. La fascinante personnalité de la comédienne effaçait le personnage tragique, là où le personnage comique révélait dans ses procédés de distanciation la prestation scénique de l'actrice²⁶.

En effet, les rôles de gros comiques ou les « personnages grotesques », notamment les vieilles ridicules, étaient destinés jusqu'alors aux acteurs travestis. L'évolution du jeu permet à la comédienne de prendre en charge des emplois réservés aux travestis. Si le personnage comique fournit à la comédienne le terrain d'une prestation, c'est assurément le travestissement en homme qui prouve le mieux son art de la transformation et de l'imitation. De là, dans notre corpus, on rencontre des rôles qui exigent de l'interprète une diversité de jeux, comme *Les Folies amoureuses* de Regnard, *La Française italienne* de Legrand et *Coraline esprit follet* de Veronese. Nos actrices s'emparent même des personnages grotesques ou des emplois destinés traditionnellement aux travestis, tels que Colombine travestie en médecin bossu (*Esope*, 1691), Agathe en vieille dame (*Les Folies amoureuses*), Coraline en nourrice (*Coraline esprit follet*) ; ainsi, elles incarnent l'extravagance ou la laideur, rôles traditionnellement rejetés par les comédiennes soucieuses de préserver leur aura de beauté. C'est aussi le plus grand avantage du travestissement ; tout en étant la jeune première, la comédienne peut se livrer à un jeu viril, et « faire rire sans altérer sa propre féminité ». Le travestissement élargit considérablement les emplois de la comédienne.

Néanmoins, la comédienne était malgré tout chargée de manifester ses attraits physiques pour plaire au public, et sa fonction érotique est indéniable. Aurore Evain affirme à ce propos :

²⁵ A. Evain, *op.cit.*, p. 72.

²⁶ *Ibid.*, p. 74.

L'époque baroque qui vit l'émergence des premières actrices de renom mettait en scène des intrigues licencieuses, voire scabreuses, au regard de la morale de l'époque. Les privilèges de la noblesse autorisaient son théâtre à s'émanciper de nombreux tabous. Cette scène utilisa la figure érotique de l'actrice pour conforter son aspect ludique, retravailler la communication entre les sexes, les valeurs de l'identité féminine et masculine, et explorer l'ambiguïté des genres. L'actrice française fit donc l'enjeu d'une pratique esthétique²⁷.

Or, après l'époque baroque, la scène continue à utiliser la figure érotique de l'actrice. Elle exploite le travestissement de l'actrice astucieusement, pour masquer et dégager la sensualité du corps féminin et aussi pour atténuer et provoquer l'érotisme scénique. Seul le travestissement, qui joue sur « l'ambiguïté des genres », peut réaliser cette ambition. C'est aussi pour cette raison que dans la pièce à travestissement l'équivoque de la situation et des propos est très souvent privilégiée.

Dans la présente étude nous nous attacherons d'abord à définir le contexte théâtral de la production des pièces à travestissement de 1681 à 1758. La vie théâtrale à Paris pendant la période concernée étant intimement liée au sort de la Comédie-Italienne, nous diviserons cette période en trois temps : avant l'expulsion des Comédiens Italiens de Paris en 1697, pendant l'absence des Italiens (1697-1715) et enfin après le retour des Italiens (1716-1758). Nous étudierons l'apport des auteurs et des interprètes pour chaque théâtre.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude statistique et à la typologie des travestissements. En analysant le classement des types de travestissement - ce que nous appellerons des figures de travestissement-, les occurrences des principales figures de travestissement et le nombre et le pourcentage de figures par théâtre, nous essayerons de dégager les caractéristiques du travestissement de la période concernée pour chaque théâtre. Nous aborderons aussi l'analyse des traits caractéristiques des principales figures de travestissement. Enfin, après avoir inventorié les motivations du travestissement nous les confronterons à celles du corpus antérieur à 1681.

Le troisième chapitre sera consacré à l'étude des motifs des pièces. Nous examinerons pour quel motif l'auteur exploite le travestissement. Nous aborderons les multiples facettes des enjeux - comiques, psychologiques, idéologiques et métathéâtraux. En comparant des pièces regroupées sur un thème précis, nous analyserons la fonction du travestissement.

Enfin, dans le quatrième chapitre, nous nous interrogerons sur la réception du travestissement. Comme nous l'avons déjà évoqué, le travestissement est reconnu comme *topos* littéraire au début du XVIII^e siècle. Dans ce contexte, est-ce que le travestissement

²⁷ *Ibid.*, p. 187.

produit toujours un effet de métamorphose ? En analysant les propos des personnages, nous étudierons la transformation de l'effet du costume au point de vue dramaturgique. Même si l'habit perd successivement son pouvoir de métamorphose, au niveau de la représentation le travestissement reste un procédé de fascination sur la scène. Comment le public reçoit-il le travestissement de la comédienne et quel est l'attrait de la comédienne en habit masculin ? Le travestissement fournit souvent des situations équivoques. L'équivoque du travestissement est renforcée dans l'opéra-comique et notamment dans les vaudevilles qui sont eux-mêmes riches d'équivoque. Nous analyserons la spécificité de l'utilisation des vaudevilles dans les opéras-comiques ayant recours au travestissement. Enfin, nous nous demanderons comment cette équivoque a été conçue en un temps où l'exigence de morale s'accroissait ? À l'aide de témoignages de l'époque (écrits sur le théâtre, critiques, réédition de la pièce du XVIII^e siècle), nous analyserons les aspects historiques et sociologiques que peuvent renfermer l'équivoque du travestissement.

En annexe, nous présentons l'édition critique de trois pièces - *La Française italienne* (Legrand, 1725), *Le Retour de la Tragédie française* (Romagnesi, 1726) et *Les Amazones Modernes* (Legrand, 1727) que nous avons rencontrées au cours de nos recherches et qui constitueront une des parties importantes de notre corpus, en particulier pour le troisième chapitre. Ces pièces ne sont plus guère connues aujourd'hui, mais compte tenu de leur valeur historique, nous pensons qu'elles méritent d'être redécouvertes²⁸.

²⁸ Nous avons édité les deux premières pièces en collaboration avec Guillemette Marot : (Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. de Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.)

I.

Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

1. La Comédie-Française et La Comédie-Italienne avant mai 1697

1) La Comédie-Française

Pour le théâtre français du XVII^e siècle, Georges Forestier souligne l'importance du travestissement par rapport à toutes les autres formes du déguisement d'héroïnes :

Le caractère primordial du changement de sexe pour l'héroïne apparaît quelle que soit la manière dont on examine les chiffres. Tout d'abord, si l'on fait la somme des quatre rubriques concernées par le travestissement, on aboutit au total de *cent vingt et une* occurrences. Ce qui représente très exactement la moitié de l'ensemble des déguisements d'héroïnes¹.

Depuis la fondation de la Comédie-Française jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, ce premier théâtre français continue à créer, même en nombre plus restreint, des personnages féminins déguisés en hommes. Parmi les 187 pièces montées sur la scène de la Comédie-Française, on trouve 13 pièces qui utilisent le travestissement.

La lecture du tableau conduit à distinguer deux périodes en considérant la forme des pièces, celle des années 1681-1692 où toutes les pièces, sauf une, ont été créées sous la forme du théâtre classique (pièce de 5 actes en vers ou en prose) et celle des années après 1701 dont le nombre des actes est plus restreint (pièce en un acte ou trois actes en vers ou en prose) a été plus appréciée.

Pour la période d'avant l'expulsion des Italiens de Paris, voici la liste des six pièces :

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>Zaïde</i>	La Chapelle	26 janvier 1681	tragédie 5 ac. vers	la princesse en homme
2	<i>L'Amante amant</i>	Campistron	2 août 1684	comédie 5 ac. prose	Angélique en chevalier et sa suivante en laquais

¹ G. Forestier, *op.cit.*, p. 132.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

3	<i>Les Mœurs (les Façons) du temps</i> ²	Saint-Yon (Saintyon)	13 décembre 1685	comédie 5 ac. prose	Lisette en commissaire
4	<i>Le Jaloux</i>	Boiron (Baron, dit)	17 décembre 1687	comédie 5 ac. vers	Léonor en cavalier
5	<i>La Folle Enchère</i>	Dancourt	30 mai 1690	comédie 1 ac. prose	Angélique en cavalier
6	<i>La Femme d'intrigues</i>	Dancourt	30 janvier 1692	comédie 5 ac. prose	Angélique en gentilhomme

Ainsi, en 1681, Jean de La Chapelle (1655-1723) a présenté la pièce *Zaïde* en 5 actes en vers, unique tragédie dans notre corpus. Son sujet porte sur l'amour quadrangulaire autour de la princesse travestie en homme depuis sa naissance, par son père qui voulait garder un descendant mâle de sa famille. Cette pièce romanesque est en effet l'issue de la tradition des tragi-comédies des deux décennies précédentes, telle que *Tite* (Magnon, 1659) ou celle de Boyer, *Fédéric* (1659) où la reine ou la princesse se travestit en un jeune prince.

Mais c'est surtout dans la comédie où l'on trouve le personnage féminin travesti en homme. Jean-Galbert Campistron (1656-1723), qui se fait connaître plutôt comme auteur de tragédies, a composé *L'Amante amant*, comédie de 5 actes en prose. La pièce présente un modèle typique de l'héroïne qui se déguise en homme pour la poursuite amoureuse. Elle connut sa première en 1684, et connut 18 représentations de suite dans l'année. Saint-Yon (Saintyon / Saintcyon) (? - 1723), avant de collaborer avec Dancourt pour *Le Chevalier à la mode* et *Les Bourgeoises à la mode*, introduit une suivante déguisée en commissaire dans *Les Mœurs (les Façons) du temps*, représentée en 1685. La pièce est considérée représentative de la comédie de mœurs.

Illustre comédien dans la troupe de Molière et à la Comédie-Française à partir de sa fondation en 1680, Michel Boyron, dit Baron (1653-1729), tenta de déployer aussi sa veine artistique dans l'écriture dramatique. Sa pièce la plus réussie est *L'Homme à bonne fortune* (1686). 1687 vit la première du *Jaloux*, pièce de 5 actes en vers, où l'auteur fait apparaître une fille travestie en cavalier pour se soustraire à un mariage forcé.

Florent Carton Dancourt (1661-1725), fournisseur en son temps des « trois septièmes du répertoire comique de la Comédie-Française »³, est connu pour sa peinture

² L'édition hollandaise porte le nom de Palaprat comme auteur de la pièce. Elle indique ainsi : « *Les Mœurs du tems*, comédie, par Mr. Palaprat, La Haye, chez Jacob van Ellinckhusen, 1696 ». Parfait précise qu'elle a été attribuée à Palaprat par erreur : « FAÇONS, (les) DU TEMS, Comédie en cinq actes & en prose, de M. de Saintcyon, représentée le Jeudi 13 Décembre 1685. imp. en Hollande 1696. in-12. sous le titre des *Mœurs du Tems*, & attribuée faussement à M. Palaprat. Hist. du Th. Fr. année 1685. » (DTP, t. II, p. 470.)

³ Michel Corvin, éd., *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 458.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

de mœurs de l'époque et donne aux Comédiens-Français une série de *dancourades*, pièce d'un acte en prose, qui reflète la société, jusqu'à la fin du siècle. *La Folle Enchère*, jouée en 1690, fait partie de ces dancourades. Il s'agit d'une coquette d'âge mûr qui s'oppose au mariage de son fils pour se sentir rester jeune. L'amante de son fils, déguisée en cavalier, tente de la séduire pour lui obtenir, à la fin, le consentement et de l'argent nécessaire pour le mariage. *La Femme d'intrigue*, « trop longue dancourade étendue sur cinq actes »⁴ dont la première est en 1692, compte parmi de nombreux personnages de la pièce une fille déguisée en jeune gentilhomme pour une affaire de jalousie.

Reprise des pièces créées avant 1680

Il convient d'ajouter à ces six pièces, antérieures à notre date de début du corpus, celles qui contiennent un travestissement et que l'on continue à jouer. En voici trois exemples : *La Femme juge et partie* et *La Fille capitaine* de Montfleury, et *Le Dépit amoureux* de Molière.

Parmi les comédies créées à la fin du XVII^e siècle, la genèse de *L'Amante amant* suscite notre intérêt.

Une anecdote nous témoigne que le rôle de travesti était alléchant pour les comédiennes, s'il est écrit d'une façon qui les met en valeur :

L'Auteur de cette Piece l'a toujours désavouée, parce qu'il la trouvoit trop libre. Voici ce qui a donné lieu à la naissance de cette Comédie : on avoit joué la Femme Juge & Partie, dont une Comédienne étoit fâchée de n'avoir pas eu le premier rôle. M. de Campistron, pour la consoler, fit en moins de quinze jours l'Amante Amant, où l'Actrice parut en habit de Cavalier ; & la Pièce fut applaudie, quoique médiocre⁵.

L'affirmation de l'auteur de cette anecdote est sans doute un peu exagérée ; chronologiquement, il y a un peu d'écart de la date entre celle de la reprise de *La Femme juge et partie*, et celle de la première de *L'Amante amant*⁶. Mais cette anecdote témoigne, non seulement de l'importance accordée au rôle de travesti féminin à l'époque et mais aussi de celle de la pièce de Montfleury dans le répertoire du Théâtre-Français qui rend jalouse une actrice par le fait qu'elle n'a pas réussi à avoir son premier rôle.

⁴ André Blanc, « Notice », dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Truchet et A. Blanc, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1162.

⁵ Jean-Marie Clément et Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. I, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 50-51.

⁶ Selon le registre d'Alexandre Joannidès, *La Femme juge et partie* a été reprise en 1681 et après en 1685. Dans l'année de création de *L'Amante amant*, cette pièce de Montfleury n'a pas été jouée. (A. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, Pion, 1901, p. 1682-1686)

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

La Femme juge et partie de Montfleury est une pièce dont l'héroïne, délaissée par son mari dans une île inhabitée, sauvée par un bateau marchand, revient auprès de lui sous l'apparence d'un homme pour découvrir pourquoi il voulait lui faire perdre la vie.

Montfleury, pseudonyme d'Antoine Jacob (1639-1685), fils du célèbre comédien Zacharie Jacob de l'Hôtel de Bourgogne (1600-1667), est l'auteur de 22 comédies pour l'Hôtel de Bourgogne et considéré à son époque comme rival de Molière.

Créée en 1669, la pièce obtient la faveur du public durant tout le XVIII^e siècle. D'ailleurs de nombreuses pièces de Montfleury avec des femmes déguisées en homme continuent à être jouées à la Comédie-Française et sont même adoptées au Théâtre-Italien ou à la Foire. Comme l'épisode de *L'Amante amant* nous l'indique, les pièces du XVII^e siècle gardent une importance considérable dans le répertoire de la Comédie-Française. Selon Henri Lagrave, parmi les auteurs des pièces créées avant 1680, Montfleury occupe une place dans le deuxième groupe des autres les plus joués entre 1715 et 1750⁷. Il doit cette place surtout à *La Femme juge et partie* et à *La Fille capitaine*, dont la première eu lieu en novembre 1671⁸. Henri Lagrave trouve la raison de ce succès surtout dans le goût du public :

Quant à la faveur dont jouissent encore Montfleury et Scarron, elle révèle éloquemment la survivance, dans une certaine partie du public au moins, d'un goût invétéré pour la comédie-farce et même le burlesque⁹.

Une autre comédie importante du répertoire du XVII^e siècle, *Le Dépit amoureux* de Molière, dont l'héroïne Ascagne se travestit en homme depuis sa naissance, est toujours appréciée du public et elle connaît 208 représentations de 1680 à 1800¹⁰ ; ce qui témoigne d'une part, que les pièces de ce genre obtiennent la faveur du public du siècle des Lumières et d'autre part, que la Comédie a recours à ces pièces pour compléter le manque de pièces à succès.

⁷ Le premier groupe se compose bien évidemment des auteurs : Molière, Racine, Pierre Corneille, Regnard et Thomas Corneille. Les auteurs du deuxième groupe sont : Crébillon, Baron, Dancourt, Campistron, Boursault, Montfleury, La Grange-Chancel, Scarron et Quinault (dans l'ordre du nombre des spectateurs), Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 323.

⁸ Selon Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe, DTP, t. II, p. 579. Selon Maupoint, c'est en 1669 que la pièce a été créée. (Maupoint, p. 139.)

⁹ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 324.

¹⁰ A. Joannidès, *op.cit.*, p. xiv-xv.

2) Ancien Théâtre-Italien

Installés depuis 1681 à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à leur expulsion de Paris en mai 1697, les Comédiens-Italiens possèdent, à la fin du XVII^e siècle, un répertoire riche en travestissements : 13 pièces sur 55, soit 24 % des pièces du recueil de Gherardi¹¹ font ainsi usage de ce procédé. Voici la liste des pièces :

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>Colombine avocat pour et contre</i>	Fatouville	8 juin 1685	comédie 3 ac. prose	Colombine en docteur
2	<i>Isabelle Médecin</i>	Fatouville	10 septembre 1685	comédie 3 ac. prose	Isabelle en médecin
3	<i>Le Banqueroutier</i>	Fatouville	19 avril 1687	comédie 3 ac. prose	Colombine en cavalier
4	<i>La Descente de Mezzetin aux Enfers</i>	Regnard	5 mars 1689	comédie 1 ac. prose	Colombine en auteur
5	<i>Mezzetin Grand Sophy de Perse</i>	Delosme de Montchenay	10 juillet 1689	comédie 3 ac. prose	Colombine en gentilhomme, Isabelle en homme
6	<i>Arlequin Homme à bonne fortune</i>	Regnard	10 janvier 1690	comédie 3 ac. prose	Colombine en avocat, Isabelle en cavalier
7	<i>La Fille savante</i>	Fatouville	18 novembre 1690	comédie 3 ac. prose	Isabelle en capitaine
8	<i>Esope</i>	Le Noble	24 février 1691	comédie 5 ac. vers	Colombine en médecin
9	<i>Le Phénix</i>	Delosme de Montchenay	29 novembre 1691	comédie 3 ac. prose	Colombine en bacha, Princesse en auteur
10	<i>La Fille de bon sens</i>	Jean de Palaprat	2 novembre 1692	comédie 3 ac. prose	Colombine en lieutenant, en commissaire

¹¹ Éditions consultées : Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Paris, Pierre Witte, 1717, 6 vol.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

11	<i>Le Bel-Esprit</i>	L.A.P.	13 mars 1694	comédie 3 ac. prose	Colombine en philosophe
12	<i>La Fausse Coquette</i>	Brugière de Barante et Louis Biancolelli	18 décembre 1694	comédie 3 ac. prose	Angélique en amazone
13	<i>Pasquin et Marforio, médecins des mœurs</i>	Dufresny et Brugière de Barante	3 février 1697	comédie 3 ac. prose	Léonor en médecin

La multitude du travestissement des femmes en homme forme donc une caractéristique importante du Théâtre-Italien, au contraire de la Comédie-Française dont le pourcentage des pièces à travestissement dans le corpus ne s'élève qu'à sept pourcent.

Cette richesse s'explique, d'une part, par leur style de jeu traditionnel. Déjà, le répertoire de la *commedia dell'arte* était marqué par l'omniprésence du travestissement. Près de la moitié des pièces dans le premier recueil de la *commedia dell'arte*, publié en 1611, comporte au moins un travestissement de femmes en homme⁴¹. C'est aussi sur la scène de la *commedia dell'arte* où l'on voit apparaître la comédienne professionnelle en Europe. La *commedia dell'arte* a déjà une longue tradition dans l'emploi du travestissement des femmes en homme, technique qui exigeait de la comédienne une certaine aisance dans le jeu masculinisé.

Malgré l'attachement des « vieux habitués »⁴² aux canevas traditionnels, les Italiens introduisent de plus en plus des scènes françaises dans leur spectacle, et à partir de 1685, avec *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville ils se font l'idée de jouer des pièces entièrement françaises⁴³.

Dans notre corpus, les huit auteurs français fournissent ce genre de pièces, écrites seul ou en collaboration. La diversité des auteurs dans la production des pièces à travestissement montre en effet qu'ils respectent le style de la troupe et considèrent le talent de travesti des acteurs comme un outil effectif pour leur dramaturgie. Tous les

⁴¹ Nous remercions pour ce renseignement à Naoki KONDO (professeur à l'Université des Études Étrangères de Kyoto), spécialiste de la *commedia dell'arte* en Italie. Selon N. Kondo, le recueil de Framinio Scala (*Il teatro delle favole rappresentative*) compte 22 pièces à travestissement féminin sur 50 pièces au total.

⁴² « A partir de 1692, toutes les pièces furent en français à l'exception de rares scènes italiennes en canevas. La transformation ne fut pas du goût de tout le monde, particulièrement dans le milieu des vieux habitués, mais, comme cela se reproduisit en 1716, un public nouveau, où brillaient les dames, fit le succès de ces comédies françaises. » (François Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 53)

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

auteurs (Fatouville, Regnard, Montchenay, Dufresny, Le Noble, Barante, Louis Biancolelli), sauf Palaprat, ont débuté leur carrière de dramaturge avec cette troupe ; les deux (Fatouville et Montchenay) lui restèrent fidèles même toute la vie, n'écrivant que pour la troupe italienne.

Alors qu'à la Comédie-Française ce sont surtout des hommes de lettres et des comédiens-auteurs qui fournissent les pièces, les collaborateurs de la troupe italienne sont souvent des amateurs éclairés : « Ces scenes sont l'ouvrage de plusieurs personnes d'esprit & de merite, composées par la plûpart dans leurs heures de recreation, & données par quelques-uns gratis à la troupe. »⁴⁴, affirme Gherardi. On peut donc supposer que, par rapport aux écrivains de la Comédie-Française qui devaient établir leur propre dramaturgie par souci professionnel, les collaborateurs de la troupe italienne avaient plus de liberté d'imagination et d'expression, et profitaient du style de la comédie italienne comme support de leur dramaturgie.

L'utilisation des types traditionnels de la comédie italienne a été confirmée par le règlement du roi : en 1684, « Règlement que Madame la Dauphine a ordonné être fait sous le bon plaisir du Roi pour la troupe des Comédiens italiens »⁴⁵ et selon ce règlement, « Que la dite troupe demeurera toujours composée de douze acteurs et actrices, sçavoir : de deux femmes pour jouer les rooles sérieux ; de deux autres femmes pour les comiques ; de deux hommes pour jouer les rooles des amoureux ; de deux autres pour jouer les comiques ; de deux autres pour conduire l'intrigue et de deux autres pour jouer les pères et les vieillards. »⁴⁶

Comment produire de nouvelles intrigues avec toujours les mêmes personnages ? Le développement de l'action est dû, d'abord, aux comédiens, qui ont une place primordiale à la *commedia dell'arte*. « [...] le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs qui leur donnent plus ou moins d'agrémens, selon qu'ils ont plus ou moins d'esprit, & selon la situation bonne ou mauvaise où ils se trouvent en jouant. »⁴⁷, rappelle Gherardi, qui était le dernier Arlequin de la troupe.

Ce n'est pas sans raison si certains noms sont présents de manière récurrente dans la liste des personnages travestis de leur répertoire : Isabelle et Colombine. Une Isabelle travestie en homme est présente dans quatre pièces (*Isabelle Médecin*, *Mezzetin Grand Sophy de Perse*, *Arlequin Homme à bonne fortune*, *La Fille savante*) et une Colombine vêtue en homme dans huit pièces (*Colombine avocat pour et contre*, *Le Banqueroutier*, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *Mezzetin Grand Sophy de Perse*,

⁴⁴ TI, t. I, p. 3.

⁴⁵ Emile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, p. 225.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁷ TI, t. I, p. 1.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

Arlequin Homme à bonne fortune, *Esope*, *La Fille de bon sens*, *Le Bel-Esprit*). Ces deux personnages étaient interprétés chacun par Françoise Biancolelli (1664-1747)⁴⁸, fille aînée de Dominique, et sa sœur cadette, Catherine Biancolelli (1665-1716)⁴⁹. Catherine est aussi supposée être interprète de Léonor dans *Pasquin et Marforio*⁵⁰. Elle a joué aussi Apollon dans le prologue des *Chinois*, « travesti qui devait ravir le public »⁵¹, souligne ainsi François Moureau.

Le nombre de pièces dont l'auteur attribue le rôle travesti à Colombine témoigne que Catherine Biancolelli était surtout douée pour le travestissement. La mise en avant de cette interprète est liée aussi au développement de deux *zanni* emblématiques de la *commedia*, Arlequin et Mezzetin :

Arlequin et Mezzetin formaient un couple nouveau de meneurs de jeu qui allaient bientôt réduire les autres types à la portion congrue. [...] Ces types dominants se coulaient eux-mêmes dans un spectacle où le travestissement, les costumes de fantaisie cachaient la défroque originelle des comédiens de l'art. Seule parmi les types féminins, Colombine, jouée par la fille de Biancolelli, réussissait à tenir tête à ce duo dynamique⁵².

François Moureau affirme clairement la part importante de Catherine dans l'évolution du personnage de Colombine :

Le développement du *type* est dû essentiellement à Catherine Biancolelli, qui, ayant débuté la même année que sa sœur, Françoise, ravit rapidement à celle-ci la prééminence dans les rôles féminins en recréant à sa manière le vieux type de Colombine, imitant en cela, son père, le grand Dominique, qui avait donné à Arlequin sa forme « moderne ». Dans les années précédant l'expulsion, son rôle devient une doublure féminine d'Arlequin⁵³.

L'importance du travestissement incarné par Catherine se justifie par le fait qu'elle est autant présente qu'un Arlequin et un Mezzetin déguisés en femme (Arlequin dans sept pièces, Mezzetin dans neuf pièces).

Le travestissement servait aussi à faire jouer plusieurs personnages au même interprète :

Dans plus de la moitié des comédies de Dufresny, Colombine joue au moins deux rôles. Ils se répartissent entre trois catégories : les amoureuses, les intrigantes et les

⁴⁸ Pour le portrait de Françoise Biancolelli, voir F. et C. Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre-Italien*, Paris, Rozet, 1767, p. 94.

⁴⁹ Pour le portrait de Catherine Biancolelli, voir également F. et C. Parfaict, *ibid.*, p. 105.

⁵⁰ F. Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, *op.cit.*, p. 138-139.

⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

⁵² F. Moureau, *De Gherardi à Watteau, Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 10.

⁵³ F. Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, *op.cit.*, p. 139.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

rôles de composition, où sa technique de jeu pouvait s'exprimer avec bonheur⁵⁴.

L'utilisation du travestissement est donc aussi un moyen de faire varier l'action, sous contrainte du règlement du roi sur le nombre des personnages. Mais l'expansion du travestissement et surtout sa part croissante dans l'action de la pièce a transformé la traditionnelle *commedia dell'arte* :

Dufresny a, d'autre part, développé les rôles de composition et de travestissement comique que Colombine jouait depuis ses débuts. [...] Mais qu'est devenu le *type* de Colombine sous ces travestissements ? Malgré la permanence apparente des types féminins, on remarque le glissement des amoureuses vers le comique et leur effacement progressif au profit de Colombine. Dufresny n'en est pas le seul responsable, mais il contribue efficacement à détruire l'équilibre entre les types qui formait une des idées les plus fortes de la *commedia dell'arte*⁵⁵.

Les Comédiens-Italiens, dont le répertoire est alimenté par la verve des auteurs français et développé par les interprètes de talent, ont gagné une véritable popularité au sein du public. La liberté de l'expression et l'habileté du jeu attirent des spectateurs. La Comédie-Italienne devient un concurrent sérieux et menace dès lors la Comédie-Française. le 14 mai 1697, les Comédiens-Italiens sont accusés de préparer une pièce de Le Noble, *La Fausse Prude*, contre Madame de Maintenon et se voient expulsés de France.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

2. La période de l'absence des Italiens (1697-1715)

1) Création à la Comédie-Française – italianisation des comédies à travestissement

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>Les Trois Gascons</i>	Boindin avec La Motte	4 juin 1701	comédie 1 ac. prose, div.	Julie en gascon
2	<i>Le Bal d'Auteuil</i>	Boindin	22 août 1702	comédie 3 ac. prose, prologue et div.	Ménine et Lucinde en cavalier
3	<i>Les Folies amoureuses</i>	Regnard	15 janvier 1704	comédie 3 ac. vers, prologue et div.	Agathe en Scaramouche et soldat
4	<i>La Comédie des comédiens</i>	Dancourt	5 août 1710	comédie 3 ac. prose, div.	Angélique en Docteur

Même si leurs adversaires italiens sont expulsés de Paris le 14 mai 1697, la période de la fin du XVII^e siècle au début du XVIII^e siècle fut néanmoins difficile pour les Comédiens-Français.

À Paris il n'y a plus que la Comédie-Française et l'Opéra comme théâtre régulier, mais « nantis de privilèges réguliers, et d'un répertoire désormais classique, ces deux troupes, pendant près de vingt ans, assurent la permanence d'une tradition volontiers sommeillante, bousculée par l'arrivée de la nouvelle troupe italienne, en 1716, et par le développement rapide des petits théâtres de la Foire, dont le plus important prend le nom d'Opéra-Comique, en 1715 »⁵⁶.

Si cette troupe royale s'est chargée de la mission de préserver le répertoire des grands classiques⁵⁷, cela ne veut pas dire que le public s'en réjouit toujours. À propos de la diminution du public de cette époque, John Dunkley affirme : « Afin de lutter contre la désaffection du public et la concurrence de la Foire, les Comédiens-Français trouvèrent

⁵⁶ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁷ « Les comédies de Molière faisaient partie du fond solide du répertoire de la Comédie-Française. Les pièces de Molière, Racine et Corneille y ont été reprises presque chaque mois » (*Ibid.*, p. 320.)

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

deux expédients : diminuer le nombre relatif de représentations de tragédies et jouer fréquemment les petites pièces en un acte sorties de la plume tels Legrand et, surtout, Dancourt. »⁵⁸

C'est dans ce contexte que sont écrites les quatre pièces (*Les Trois Gascons* de Boindin avec La Motte ; *Le Bal d'Auteuil* de Boindin ; *Les Folies amoureuses* de Regnard ; *La Comédie des comédiens* de Dancourt), beaucoup plus édivertissantes que les pièces à travestissement d'avant 1697 et marquées par le style des Italiens. Cela s'affirme d'abord dans la forme : les quatre pièces sont de petites comédies (en un acte ou en trois actes), tandis que les pièces d'avant 1697 que nous avons citées étaient toutes, sauf une pièce de Dancourt, de cinq actes, la forme traditionnelle du Théâtre-Français.

De plus elles sont accompagnées d'un divertissement ou d'un prologue métathéâtral, qui sont fréquents dans les spectacles de la Comédie-Italienne. Dans la notice des *Folies amoureuses*, les éditeurs précisent ainsi :

Il s'agit d'une pièce en trois actes, structure fréquente des comédies italiennes, mais relativement rare au Théâtre-Français. [...] Les Comédiens-Français n'aiment guère ces pièces, trop longues pour terminer un spectacle, trop courtes pour se donner seules — à moins, comme c'est le cas pour *Les Fées*, *Les Trois Cousines* ou *Les Folies amoureuses*, qu'elles ne comportent prologue, intermèdes, divertissement qui les étoffent⁵⁹.

Les Trois Gascons est la première pièce dans la carrière dramatique de Nicolas Boindin (1676-1751). Ami de Houdar de la Motte (1672-1731), il l'a écrite en collaboration avec ce dernier. La pièce dépeint une fille déguisée en gascon pour se présenter comme fiancé de sa rivale et arrêter le mariage de son amant volage. L'intrigue de la pièce est considérée par le marquis d'Argenson trop appropriée aux Italiens pour être jouée à la scène française:

Le déguisement d'une jolie actrice en homme plaist toujours au public ; mais si cela est beau, cela n'est plus nouveau présentement. *Tout cecy fait une assez jolie intrigue de farce ou de comédie italienne*. Paroître sous le nom de son rival pour en déguster ou en ragouter, *cela devrait être abandonné aux Italiens* ; mais nos auteurs en prennent où ils peuvent. Ces pièces-là se jouent bien et plus vivement que de bonnes pièces de caractère⁶⁰.

Elle a été accueillie pourtant favorablement et connaît huit représentations dans

⁵⁸ John Dunkley, « Introduction », dans Nicolas Boindin, *Quatre Comédies*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997, p. XXIX.

⁵⁹ A. Blanc, « Notice », dans *Théâtre du XVII^e siècle*, op.cit., p. 1345.

⁶⁰ René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, Genève, *Studies on Voltaire*, 42-43, 1966, p. 107. Nous soulignons.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

sa nouveauté en 1701. Elle sera reprise en 1730 (quatre représentations), en 1750 (trois représentations) et en 1793 (six représentations)⁶¹.

Après avoir réussi son début à la scène française avec sa première pièce, Boindin compose seul *Le Bal d'Auteuil*. La pièce montre, cette fois, deux femmes travesties en cavaliers qui s'embrassent en ignorant l'une et l'autre le véritable sexe de son interlocutrice. Au terme de dix premières représentations en 1702, cette pièce « trop libre »⁶² a été ensuite donnée à Versailles le 2 janvier 1703. Le roi a interdit aux Comédiens-Français de la jouer après cette date suite au choc éprouvé par la Princesse Palatine à la vue de certaines scènes, jugées trop audacieuses⁶³. C'était la période entre la création de la censure théâtrale par Louis XIV en 1701 et son attachement à la Lieutenance générale de police en 1706 au cours de laquelle l'expression sexuelle sur la scène était surtout l'objet de critique. Dans une atmosphère rigide qui entoure la création théâtrale, cette mésaventure de la pièce s'est considérée comme l'une des causes qui a déclenché la censure théâtrale⁶⁴.

Les Folies amoureuses de Regnard connaît un meilleur sort que les pièces de Boindin. Après avoir fourni une dizaine de pièces, écrites seul ou en collaboration avec Dufresny, aux Comédiens-Italiens⁶⁵, Regnard s'oriente vers la production pour la Comédie-Française. À partir du *Joueur*, jouée en 1696, il écrit davantage de grandes comédies comme son chef-d'œuvre *Le Légataire universel*. Comme le remarque Roger Guichemerre, Regnard veut « se hausser à la comédie de caractère et donne plusieurs pièces en cinq actes et en vers, dans la tradition classique »⁶⁶. Il est intéressant de constater qu'avec *Les Folies amoureuses* en 1704, il se tourne de nouveau vers la forme traditionnelle des pièces à l'italienne avec cette pièce dédiée aux comédiens français : comédie en trois actes, avec un prologue et un divertissement. Cette pièce comporte deux formes de travestissement de l'héroïne en homme : en Scaramouche et en soldat.

L'utilisation du déguisement en Scaramouche revêt une signification particulière. Scaramouche est bel et bien un type de la *commedia dell'arte* et il n'était pas coutume de le monter sur la scène française, d'autant plus que cette dernière avait déjà inventé le personnage de Crispin comme valet typé pour la scène française. Regnard

⁶¹ Site CESAR (http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=109524)

⁶² Maupoint, p. 48.

⁶³ Lérès, p. 71.

⁶⁴ « Le Roi fit faire, par M. le Marquis de Gêvres, une reprimande aux Comédiens, de ce qu'ils avoient joué cette piece trop libre, qui fut interrompue à la dixieme représentation. C'est depuis ce tems, dit-on, que les pieces de Thé. ont été soumises au Censeur, avant que d'être jouées. » (*Ibid.*)

⁶⁵ Nous comptons onze pièces portant comme auteur le nom de Regnard dans le recueil de Gherardi.

⁶⁶ Roger Guichemerre, « Introduction » dans Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien II, Les comédies italiennes de J. F. Regnard*, éd. R. Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes 1996, p. 9.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

devait en être pleinement conscient, car il utilise également le personnage de Crispin dans la même pièce. À sa création, *Les Folies amoureuses* connurent 14 représentations de suite, et la pièce rencontrera un succès éminent : 223 représentations pendant 1715-1750, occupant la 9^{ème} place parmi les petites pièces les plus jouées à la Comédie-Française⁶⁷ et 511 représentations durant l'Ancien Régime⁶⁸.

Regnard n'est pas le seul à tenter cette usurpation de personnages de la comédie italienne. Dans la notice des *Folies amoureuses*, l'éditeur mentionne ainsi : « Dancourt essaiera, quelques années plus tard, de retrouver cet esprit et de l'exprimer au Théâtre-Français, mais sa comédie, trop proche du pastiche, aura peu de succès. »⁶⁹ Il s'agit de *La Comédie des comédiens*, dont la première série attendra tout de même quatorze représentations, un nombre plus que conséquent. Présentée le 5 août 1710, la pièce avait vocation à combler la période d'été généralement creuse. D'où la tentative d'imiter le style de ses confrères italiens expatriés, comme André Blanc affirme : « Il essaie de rivaliser avec le style des comédiens-italiens, repris par les théâtres clandestins de la Foire en écrivant *La Comédie des comédiens* »⁷⁰.

Dans la pièce écrite en style italien (comédie en trois actes en prose, avec un intermède entre chaque acte), l'auteur fait préparer aux personnages une comédie à l'italienne ; une ingénue Angélique se travestit en Docteur, et un comédien de la Comédie-Française, La Thorillière, en Mezzetin. Angélique incarne avec exactitude un docteur pédant, mais ce qui attire notre attention est aussi la raison du choix du personnage de Mezzetin :

Dancourt crut ramener le Public par un Div. qui fit paroître un Arlequin, un Scaramouche & d'autres acteurs Italiens. On proposa à La Thorillière de jouer le rôle d'Arlequin ; mais soit, dit-on, que l'ombre de Dominique son beau-père l'intimidât, soit qu'il ne voulût pas se défaire d'un jeu où il s'étoit fait beaucoup de réputation pour en prendre un autre, où il ne croyoit pas pouvoir réussir, il résista à la prière, même des Puissances, & offrit seulement de jouer le rôle de Mezzetin⁷¹.

Pierre Le Noir de la Thorillière (1656-1731), excellent comédien pour les rôles de valet à la Comédie-Française, avait épousé en effet Catherine Biancolelli, fille de Dominique, célèbre Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien. N'osant pas jouer un Arlequin, il dit dans la pièce :

⁶⁷ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 321.

⁶⁸ A. Blanc, « Notice », dans *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*, p. 1347.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1163. Voir aussi A. Blanc, *F. C. Dancourt (1661-1725) La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Gunter Narr Verlag (Tübingen) ; Éditions Jean-Michel Place (Paris), 1984, p. 114-115.

⁷¹ L'éris, p. 116-117.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

MARTON. Ces Messieurs ont tort ; c'est le rôle le plus facile qu'il y ait, le masque joue de lui-même ; il n'y a jamais eu de mauvais Arlequin.

M. DE LA THORILIÈRE. Il n'y en a jamais eu qu'un bon ; & l'on en a vu tant de méchantes copies, que je ne hasarderai pas d'en augmenter le nombre : si vous voulez vous contenter d'un Mezetin, je suis votre homme, sinon je vous baise les mains. (II, sc. 4)⁷²

Cette réticence d'un comédien français face au rôle d'Arlequin expliquera, ultérieurement, la stupéfaction de tous quand une comédienne française s'hasardera à jouer un Arlequin dans *La Française Italienne* de Legrand⁷³.

2) Le théâtre de la Foire

Par rapport à la richesse des pièces à travestissement des femmes en homme, en nombre et en importance dramatique, dans le répertoire du Théâtre Italien, la scène foraine nous semble beaucoup plus modeste dans la création du travestissement féminin. Seul 14 pièces sur 197 font usage du travestissement, soit 7 % de la totalité des pièces. D'un point de vue purement quantitatif, le théâtre de la Foire, par rapport à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne, compte donc moins de femmes déguisées en homme dans son répertoire.

Voici la liste des pièces créées de la période de l'absence des Italiens :

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>La Fille savante ou Isabelle fille capitaine</i>	inconnu	16 février 1707	pièce en monologue	Isabelle en capitaine ?
2	<i>La Femme juge et partie</i>	inconnu	6 août 1711	divertissement muet	Colombine en cavalier et juge
3	<i>Arlequin fille malgré lui</i>	Biancolelli	22 juillet 1713	comédie 3 ac. vaudevilles	Colombine en Arlequin

⁷² Florent Carton Dancourt, *Les Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, nouvelle édition, revue & corrigée, t. III, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 177.

⁷³ Voir *infra*, page 149.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

4	Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine	Lesage	25 juillet 1715	opéra-comique 1 ac.	Colombine en Arlequin
---	---	--------	--------------------	------------------------	--------------------------

Après la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien, les théâtres de la Foire prennent un véritable essor malgré les attaques acharnées des Comédiens-Français. L'absence de leurs confrères fournit aux forains une occasion propice de récupérer les *tipi fissi* de la comédie italienne, tel qu'Arlequin ou Colombine, en même temps que le répertoire des Italiens⁷⁴.

Face au succès populaire des forains, la Comédie-Française leur impose de multiples interdictions : interdiction des pièces en 1703, du dialogue en 1706, de la parole en 1709 et du chant en 1710... Les forains créent de multiples formes de spectacle contre ces tracasseries : pièces en monologues, pantomimes, écriteaux, vaudevilles, marionnettes. Et parfois ils profitent des créations de la Comédie-Française pour s'en inspirer. C'est dans ce contexte qu'ils ont créé les trois pièces à travestissement : *La Femme juge et partie* (inconnu, le 6 août 1711), *Arlequin fille malgré lui* (Biancolelli, le 22 juillet 1713), *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (Lesage, le 25 juillet 1715). On pourrait aussi ajouter à cette liste, *La Fille savante ou Isabelle fille capitaine* (inconnu, le 16 février 1707) dont le titre nous fait supposer la réécriture de la pièce de Fatouville (*La Fille savante*, 1690) et aussi la présence d'une Isabelle déguisée en capitaine. L'interdiction du dialogue en 1706 oblige les forains à réécrire cette pièce, tirée du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, sous forme de monologue⁷⁵.

La troupe d'Allard s'inspire, de son côté, de la verve du répertoire de la Comédie-Française pour leur *Femme juge et partie*, une réécriture bouffonne de la pièce avec les personnages italiens (Arlequin, Colombine...), sous la forme de pièce par écriteaux, avec le même titre en 1711⁷⁶. Malgré le souci de ne pas utiliser le dialogue, les Comédiens Français accusent les forains d'avoir utilisé des danses accompagnées d'un orchestre et ce spectacle sera l'objet d'un procès-verbal⁷⁷. Dans la pièce, c'est Colombine,

⁷⁴ « Les troupes irrégulières qui montent leurs baraques d'hiver à la foire Saint Germain, l'été à la foire Saint-Laurent puisent sans scrupule leur répertoire dans celui du théâtre qui n'est plus ; et en ramenant le genre italien aux tréteaux qui le virent naître, elles retrouvent assez naturellement l'esprit de la fameuse commedia » (Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni, dit Lelio ; t. II (1716-1751) : L'Expérience française*, Paris, Droz, 1945, p. 10)

⁷⁵ « FILLE (la) SÇAVANTE, ou ISABELLE, FILLE CAPITaine, mauvaise pièce en monologues, jouée le 31 Août 1707 par la Troupe de Dolet & de la Place, à la Foire S. Germain. » (DTP, t. II, p. 580-581.) L'auteur de la pièce est inconnu (« Tiré de Fatouville par de Bellavaine (?) », Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire Des tréteaux aux boulevards*, SVEC 2002 : 10, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 346)

⁷⁶ Pour le texte de la pièce, voir le site suivant (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/play09.html>).

⁷⁷ Selon le témoignage du commissaire Demoncrif :

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

personnage féminin typique de la comédie italienne, qui se déguise en cavalier et en juge. Et c'est encore Colombine, pour *Arlequin fille malgré lui* et *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine*, qui se travestit en Arlequin, valet emblème de la *commedia dell'arte*. En outre, en juillet 1715 les forains puisent du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien *Colombine avocat pour et contre*, jouée au même mois que la création foraine *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* ; les deux pièces ont été jouées sur la même scène du jeu de paume de Belair⁷⁸.

Le personnage de Colombine, très apprécié pour faire porter l'habit masculin à l'Ancien Théâtre-Italien comme nous l'avons déjà constaté, a encore une présence forte dans le rôle de travesti sur la scène foraine de cette époque. Ce fait est d'autant plus significatif que Colombine n'est plus réapparue comme personnage de travesti dans les pièces créées après 1716. Les forains ont certainement eu recours à ce personnage dont le travestissement a déjà eu beaucoup de succès auprès du public à l'époque de l'Ancien Théâtre-Italien, surtout grâce à l'interprétation de Catherine Biancolelli. Pierre-François Biancolelli (1680-1734), petit frère de Catherine, accorda une place importante au jeu de Colombine déguisée en Arlequin, dans son *Arlequin fille malgré lui*. Il s'inspira certainement du jeu de sa grande sœur pour composer la pièce.

Ce fils du fameux Dominique de l'Ancien Théâtre-Italien enfile lui aussi le costume d'Arlequin, rôle réputé de son père, dans différents théâtres de la Foire avant d'être engagé par le Nouveau Théâtre-Italien en 1717. Dans *Arlequin fille malgré lui*, Biancolelli lui-même joue Arlequin et montre les *lazzi* avec Colombine déguisée en Arlequin. C'est ce même nouveau Dominique qui créera en 1726 *L'Italienne française* au Nouveau Théâtre-Italien dans laquelle il mettra en valeur encore une fois Colombine travestie en homme.

L'an 1711, le 7^e jour d'août du matin, en notre hôtel et par-devant nous, Jean Demoncrif, etc., sont venus Paul Poisson, Pierre de la Thorillière et Pierre-Louis Dufey, comédiens du Roi, tant pour eux que pour leurs confrères : Lesquels nous ont dit qu'ils ont eu avis qu'au préjudice des arrêts du Parlement qui font défenses aux danseurs de corde de faire servir leurs théâtres à d'autres usages qu'à ceux de leur profession et de jouer la comédie de quelque manière que ce soit et d'autres arrêts du conseil du 17 avril 1709, qui fait défense au sieur Guyenet, donataire du privilège de l'Opéra, de communiquer son privilège aux danseurs de corde, la demoiselle Baron, femme du sieur Baron, comédien, et le nommé Allard et autres, représentent sur leurs théâtres des comédies qui ont pour titre, savoir, celle de la demoiselle Baron : *Arlequin à la guinguette*, et ledit Alard : *la Femme juge et partie* ; que, tant chez l'un que chez l'autre, leurs comédies sont représentées par plusieurs comédiens de campagne, mêlées de plusieurs intermèdes et entrées de ballets, accompagnées d'un orchestre rempli de plusieurs instrumens ; et comme cela leur fait un tort considérable, et qu'ils prétendent être en droit de l'empêcher, ils nous ont requis de nous transporter dans les jeux de ladite demoiselle Baron et dudit Alard, et de dresser procès-verbal desdites contraventions.

Signé : VILLOT-DUFEY ; POISSON ; DELATHORILLIÈRE ; DEMONCRIF. (*Archives des Commissaires au Châtelet*, n° 3831.) (E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. I, 1877, p. 90-91.)

⁷⁸ http://www.cesar.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=122207

3. Après le retour des Italiens à Paris (1716-1758)

1) La Comédie-Française

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>La Française italienne</i>	Legrand	5 novembre 1725	comédie 1 ac. prose, prologue et div.	Nison en Arlequin
2	<i>Les Amazones modernes</i>	Fuzelier et Legrand	29 octobre 1727	comédie 3 ac. prose, div.	Julie en homme
3	<i>Amour pour amour</i>	La Chaussée	16 février 1742	comédie 3 ac. vers, prologue et div.	la Fée en prince persan

Si un acteur de la Comédie-Française s'abstient d'imiter le jeu d'Arlequin en 1710 pour l'estime d'un illustre comédien italien, la situation de ce théâtre en 1725 incite une actrice de ce théâtre à interpréter le rôle d'Arlequin. Après le retour à Paris des Italiens en 1716, la Comédie-Française souffre, de nouveau, la désaffection du public.

C'est ainsi que Marc-Antoine Legrand (1673-1728) ont composé *La Française italienne* et *Les Amazones modernes* dans la forme empruntée à la comédie italienne ou au théâtre de la Foire. *La Française italienne*, jouée en 1725, fait partie d'un ambigu-comique (spectacle qui regroupe plusieurs pièces) composé d'un prologue métathéâtral, des *Nouveaux Débarqués* et de *La Française italienne*. Or, l'ambigu-comique est une forme de spectacle typique des théâtres de la Foire. En outre, pour sa pièce Legrand a emprunté aux Italiens deux de leurs types fixes, Pantalon et Arlequin, et cet Arlequin a été joué par la comédienne. Ce défi dramatique en quelque sorte provoquera la réaction vive de la Comédie-Italienne ; dans *L'Italienne française*, (P.-F. Biancolelli et Romagnesi, le 15 décembre 1725) c'est Flaminia qui se déguise en Crispin, valet typique de la comédie française.

Les Amazones modernes (le 29 octobre 1727), pièce écrite par Legrand en collaboration avec Louis Fuzelier (1672-1752), se compose de trois actes avec un divertissement à la fin de chaque acte, forme fréquente à la Comédie-Italienne, comme nous l'avons déjà indiqué. L'histoire de la pièce se déroule dans une île, cadre favori des forains. La multiplication des travestissements en sexe opposé ne manquera pas d'évoquer l'atmosphère ludique des travestissements multipliés dans les spectacles de la

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

Foire.

À partir des années 1730, le théâtre français traverse un grand changement du genre dramatique. Il s'agit du « comique larmoyant »⁷⁹ ou la comédie mixte, qui ne vise plus à faire rire le spectateur mais à le sensibiliser aux problèmes domestiques et qui ouvre la voie au drame bourgeois ; ainsi Nivelles de La Chaussée (1691-1754) écrit *Mélanide*, dont la première date de 1741, devient le modèle de la comédie larmoyante ; ce qui attire encore notre attention est qu'il compose des comédies joyeuses de même que des comédies moralisantes. Son *Amour pour amour*, pièce créée en 1742, est en effet une comédie pastorale en trois actes en vers, avec un prologue et un divertissement. La scène se situe dans un cadre oriental (un hameau près de Bagdad), qui rappelle également le goût à l'univers exotique des forains, et une fée se déguise en prince persan pour se venger de son amant infidèle. L'intrigue n'est donc pas innovante, ce qui nous permet de supposer que l'auteur a produit cette pièce de style divertissant, en vue d'illustrer la scène française de spectacles aussi égayants que ceux des forains.

2) Nouveau Théâtre-Italien

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>La Fille crue garçon</i>	Ruigi Riccoboni	30 mai 1716	comédie 3 actes en prose	Héroïne en homme
2	<i>Flaminia veuve fidèle et soldat</i>	Ruigi Riccoboni	5 octobre 1716	comédie 3 ac. prose	Flaminia en soldat
3	<i>L'Amante difficile ou l'Amant constant</i>	Raymond de Sainte Albine et La Motte	17 octobre 1716	canevas fr. joué en italien	Flaminia en cavalier
4	<i>L'Amant caché et la Dame voilée</i>	canevas italien	3 novembre 1716	comédie 3 ac. prose	Silvia en homme
5	<i>La Vie est un songe</i>	Calderón	10 février 1717	tragi-comédie 5 ac	Rozaura en homme

⁷⁹ Lérès, p. 646.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

6	<i>Les Jumeaux</i>	canevas italien	4 novembre 1717	comédie 5 ac. prose	Flaminia en homme
7	<i>Arlequin valet de deux maîtres</i>	Mandajor	31 août 1718	comédie 3 ac. prose	Flaminia en homme
8	<i>Colombine mari par complaisance</i>	canevas italien	18 avril 1719	comédie 3 ac.	Colombine en cavalier
9	<i>Le Philosophe trompé par la nature</i>	Saint-Jorry	5 novembre 1719	comédie 3 actes en prose	Silvia en cavalier
10	<i>Mélusine</i>	Fuzelier	31 décembre 1719	comédie 3 ac. prose	Silvia en cavalier
11	<i>Le Jaloux</i>	Beauchamps	23 décembre 1723	comédie 3 ac. Prose	Colombine en cavalier
12	<i>La Fausse Suivante</i>	Marivaux	8 juillet 1724	comédie 3 ac. Prose	Héroïne (Silvia) en chevalier
13	<i>La Folle raisonnable</i>	Biancolelli	19 janvier 1725	comédie 1 ac. Vers	Silvia en chevalier gascon
14	<i>Le Faucon et les oyes de Bocace</i>	Delisle de la Drevetière	6 février 1725	comédie 3 ac. prose	Flaminia en berger
15	<i>L'Italienne française</i>	Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier	15 décembre 1725	comédie 3 ac. prose	Colombine (Flaminia) en Crispin
16	<i>Le Retour de la tragédie française</i>	Romagnesi	5 janvier 1726	comédie 1 ac. prose	la Cadette (sœur de la Comédie-Française) en Arlequin
17	<i>La Veuve à la mode</i>	Saint-Foix	26 mars 1726	comédie 3 ac. prose	Eliante (Silvia) en cavalier gascon
18	<i>L'Amour précepteur</i>	Gueullette	25 juillet 1726	comédie 3 ac. prose	Flaminia en cavalier et en docteur
19	<i>La Femme jalouse</i>	Jolly	11 décembre 1726	comédie 3 ac. vers	Silvia en Lelio
20	<i>Le Contraste de l'Hymen & de l'Amour</i>	Saint-Foix	7 mars 1727	comédie 3 ac. prose	Héroïne(Silvia) en cavalier

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

21	<i>Don Micco e Lesbina</i>	Biancolelli et Romagnesi	14 juillet 1729	comédie 1 ac.	Lesbina (Silvia) en soldat
22	<i>L'Amante difficile</i>	La Motte	23 août 1731	comédie 5 ac. prose et vers	Silvia en cavalier gascon
23	<i>L'Amante difficile</i>	La Motte	? (non identifiée)	comédie 4 ac. vers	Silvia en cavalier gascon
24	<i>Le Triomphe de l'amour</i>	Marivaux	12 mars 1732	comédie 3 ac. prose	la Princesse (Silvia) et sa suivante en homme
25	<i>Coraline jardinière, ou la comtesse par hasard</i>	inconnu	16 mai 1744	canevas it. 3 ac.	Flaminia en Arménien
26	<i>Coraline esprit follet</i>	Veronese	21 mai 1744	canevas it. 3 ac.	L'esprit follet (joué par Coraline) qui se déguise en chevalier romain, Pantalón, Docteur, garçon d'hôtellerie (et nourrice, bohémienne)
27	<i>Coraline magicienne</i>	Veronese	2 juillet 1744	canevas it. 5 ac.	Coraline en avocat
28	<i>Coraline Arlequin et Arlequin Coraline</i>	inconnu	26 octobre 1744	canevas it. 3 ac.	Coraline en Arlequin
29	<i>Les Folies de Coraline</i>	Veronese	8 janvier 1746	canevas it. 5 ac.	Flaminia en cavalier
30	<i>Coraline fée</i>	Veronese	23 mai 1746	canevas it. 3 ac.	Coraline en page, en Arménien (en demoiselle française et bergère)

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

31	<i>L'Heureux esclave</i>	Veronese	25 février 1747	canevas it. 3 ac.	Silvia et Coraline en cavaliers
32	<i>L'Amour castillan</i>	La Chaussé	11 avril 1747	comédie 3 ac. vers	Aurore en cavalier castillan
33	<i>Le Double Déguisement</i>	Saint-Foix	29 mai 1747	comédie 1 ac. prose	Rosalie en homme sous le nom de Valentin
34	<i>Arlequin au sérail</i>	Saint-Foix	29 mai 1747	comédie 1 ac. prose	Angélique sous l'habit d'Arlequin
35	<i>L'Arcadie enchantée</i>	Veronese	13 juillet 1747	canevas it. 4 ac.	L'esprit follet (joué par Coraline) en Scapin, Suisse, Grand-Prêtre, (une femme turque, suivante, concierge provençale, bergère)
36	<i>Les Vingt-six infortunes d'Arlequin</i>	Veronese	22 septembre 1751	canevas italien, 5 ac	Silvia en cavalier
37	<i>Arlequin génie</i>	Veronese	14 août 1752	canevas italien, 4 ac	Silvia en homme
38	<i>Les Voyageurs</i>	Veronese	11 janvier 1754	canevas italien, 4 ac	Coraline, en spadassin et sous l'habit de Mario
39	<i>Les Lacédémoniennes et Lycurgue</i>	Gabriel Mailhol	13 juillet 1754	comédie 3 ac en vers	Nerinde, sous l'habit d'homme

En tant que successeur de l'Ancien Théâtre-Italien, le Nouveau Théâtre-Italien continue à mettre en valeur les femmes travesties. En effet, on trouve 39 pièces avec le travestissement sur 157 pièces créées après le retour de la troupe à Paris ; la part des pièces à travestissement sur le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien s'élève à 25%.

Aussitôt après le décès de Louis XIV, le Régent, Philippe d'Orléans, rappelle en France les Comédiens Italiens. Ainsi la nouvelle troupe italienne, dirigée par l'acteur et l'auteur de talent, Luigi Riccoboni (1676-1753), se réinstalle à Paris en 1716. La première représentation a lieu le 18 mai 1716, et on voit sur la scène la même année au moins trois

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

canevas italiens avec un personnage travesti : *La Fille crue garçon* (la *Figlia creduta Maschio*) (le 30 mai), *Flaminia veuve fidèle et soldat* (*Flaminia soldato per vendetta*) (le 5 octobre) et *L'Amant caché et la Dame voilée* (le 3 novembre). À cette liste, s'ajoute aussi *L'Amante difficile ou l'Amant constant*, canevas français de Raymond de Sainte Albine, retouché par La Motte, représenté le 17 octobre 1716⁸⁰. Pour les années suivantes ils continuèrent à jouer les canevas italiens comme *Les Jumeaux* (4 novembre 1717) , *Arlequin valet de deux maîtres* (31 août 1718) et *Colombine mari par complaisance* (18 avril 1719) ou la tragi-comédie adaptée en italien, *La Vie est un songe* (10 février 1717).

La Fille crue garçon est de la main de Ruigi Riccoboni⁸¹. *La Fille crue garçon* a été tirée de la pièce italienne de Nicolo Secchi, œuvre qui avait déjà inspiré *le Dépit amoureux* de Molière⁸². La pièce de Molière que nous avons déjà mentionnée⁸³ était toujours en reprise à la Comédie-Française ; on peut supposer que Riccoboni, étant conscient du succès de la pièce de Molière chez les Français, a composé sa pièce en version *commedia dell'arte*. Quant à *La Femme jalouse*, un auteur français, Jolly, s'inspira plus tard de la pièce pour composer sa pièce homonyme en 1726. Le titre de la pièce *Flaminia veuve fidèle et soldat* annonce déjà la mise en valeur d'une des deux actrices principales de la troupe, Elena-Virginia Balletti, dite Flaminia (1686-1771).

Ces canevas étaient joués en italien, comme les autres pièces qu'ils jouaient pendant les deux premières années après le retour à Paris en 1716 ; contrairement au public parisien de l'ère de Louis XIV, le public à la Régence comprenait moins la langue italienne. Ainsi, craignant la désaffection du public, ils décidèrent de reprendre les pièces françaises de l'Ancien Théâtre-Italien. Le 20 février 1718, ils montèrent la première pièce française qu'ils ont choisie parmi le répertoire de Gherardi : c'est *Colombine avocat pour et contre*, pièce que les forains ont usurpée pour la Foire Saint-Laurent en 1715⁸⁴.

⁸⁰ « Le canevas de cette pièce avoit été donné par M. de La Motte aux Comédiens Italiens à leur première nouveauté ; ils l'exécutèrent en 1716 en Italien, avec beaucoup de succès [...] » (DTP, t. I, p. 88)

⁸¹ *L'Amant caché et la Dame voilée* est une adaptation de la comédie de Calderon, *El escondido y la tapada*. (X. de Courville, *op.cit.*, p. 86)

⁸² Cette pièce est du Secchi ; elle a été augmentée par M. Riccoboni le pere de plusieurs scènes & du dénouement. On dit que c'est de cette pièce que Moliere a tiré une partie de sa Comédie du Dépit amoureux» (DTP, t. II, p. 579.)

⁸³ Voir *supra*, page 20.

⁸⁴ Voir *supra*, page 33. X. de Courville cite le *Mercure* à propos de la reprise de cette pièce au Nouveau Théâtre-Italien :

« Les Comédiens Italiens, dont l'unique attention est de plaire au public, ayant reconnu que les dames, faute de les entendre, fréquentaient peu leur spectacle, ont hasardé de remettre sur la scène en leur faveur des pièces françaises de l'Ancien Théâtre-Italien. La première qu'ils ont risquée à été *Colombine Avocat pour et contre*. Flaminia et Silvia y ont récité quelques scènes françaises avec grâce. Ces deux excellentes actrices donnent espérance qu'en continuant à jouer en français, elles se naturaliseront si bien avec cette langue qu'elles ne feront pas regretter celle de leurs pays. » (*Mercure*, mars 1718, p. 156 cité dans X. de Courville, *op.cit.*, p. 107, n. 3.)

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

« C'est la première Comédie de l'ancien Théâtre qui ait été représentée au nouveau ; la Troupe céda aux représentations qu'on lui fit qu'elle ne pouvoit s'obstiner à jouer constamment dans une langue étrangère, sans courir le risque d'obliger les Dames à abandonner son spectacle »⁸⁵, disent les auteurs du *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Les trois premières représentations attirent 2853 spectateurs payants⁸⁶, ce qui prouve la justesse du choix de la pièce. Cette pièce de l'Ancienne Comédie-Italienne compte 19 représentations entre 1718 et 1733⁸⁷.

Ils reprennent successivement des pièces du répertoire de leurs prédécesseurs. Les tables historiques des pièces jouées au Théâtre-Italien établies par Thomas-Simon Gueullette et Clarence D. Brenner nous permet de constater le fait : la pièce *Le Banqueroutier* est reprise le 24 mars 1718⁸⁸ ; *Isabelle Médecin*, le 17 août 1718⁸⁹ et les 10 novembre 1721, 19 février 1723, 13 décembre 1724⁹⁰ ; *La Fausse Coquette* le 9 avril 1720 ; *Le Phénix* les 8, 10 et 14 octobre 1721, le 17 janvier 1722 ; dix représentations en novembre 1731⁹¹ ; *Esope* le 21 juin 1722 et le 24 avril 1724⁹² ; *Pasquin et Morforio*, 12 représentations en 1724 et 1729⁹³. La réception du spectacle par le public féminin étant importante à l'époque, l'audace de la scène de la toilette dans *Le Banqueroutier*, où Colombine, incarnée cette fois par Flaminia, courtise en habit d'homme sa maîtresse, ne déplairait pas aux dames, comme en témoigne le *Mercur* : « puisqu'on voit les loges parées de beaucoup de dames qui ne paraissent nullement s'y ennuyer »⁹⁴.

À partir de 1718, la troupe s'engage plus dans la production des pièces françaises nouvellement composées pour eux. Marivaux (1688-1763), Delisle de la Drevetière

⁸⁵ DTP, t. VII, p. 437.

⁸⁶ Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation 2006, p. 59.

⁸⁷ Clarence D. Brenner, *The Théâtre Italien, its Repertory, 1716-1793*, With a Historical Introduction, vol. 63, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

⁸⁸ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien*, publiés par J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 88 et DTP, t. VII, p. 391. Mais selon Brenner, c'est la pièce *Pantalon Banqueroutier vénitien* qui a été donnée à ce jour-là. (Brenner, *op.cit.*)

⁸⁹ T-S. Gueullette, *op.cit.*, p. 89. Brenner n'enregistre pas la représentation d'*Isabelle médecin* en 1718.

⁹⁰ Brenner, *op.cit.*

⁹¹ Brenner, *op.cit.* Pour la représentation du 5 novembre 1731, T-S. Gueullette précise que c'est la pièce de Castera portant le même titre qui a été représentée. (T-S. Gueullette, *op.cit.*, p. 117)

⁹² Au lieu d'*Esope du Noble*, Brenner enregistre *Esope à la cour* de Boursault pour la représentation des 21 juin 1722 et 24 avril 1724. Brenner doit confondre la pièce avec celle du Noble, car la pièce de Boursault, créée en 1701, fait partie du répertoire de la Comédie-Française. Selon Brenner, *Esope à la cour* est reprise ensuite les 24, 27, 29 juin, le 5 juillet, le 30 septembre 1722. Nous pourrions considérer ces reprises comme celles d'*Esope du Noble*.

⁹³ Brenner enregistre le titre de la pièce des trois manières différentes : *Pasquin et Marphorio*, *Pasquin et Marforio*, *Pasquin et Marforio médecins des mœurs*. Nous les considérons comme la même pièce.

⁹⁴ *Mercur*, mars 1718, p. 156, cité dans X. de Courville, *op.cit.*, p. 107.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

(1682-1756), Thomas-Simon Gueullette (1683-1766), Poullain de Saint-Foix (1698-1776) font partie des principaux collaborateurs de la Comédie-Italienne. Ces auteurs, sauf Delisle de la Drevetière qui a consacré sa production dramatique aux Italiens, écrivent aussi pour les Français, mais il est intéressant de noter qu'ils ne produisent pas de personnages travestis en homme sur la scène française.

Débutant sa carrière dramatique au Théâtre-Italien avec la pièce *Les Originaux* en 1693⁹⁵, La Motte (1672-1731) se fait néanmoins connaître d'avantage comme auteur de la Comédie-Française ou l'Opéra. Après avoir retouché le canevas de *L'Amante difficile* de Raymond de Sainte-Albine en 1716, quinze ans plus tard, il réécrit ce canevas d'abord en cinq actes en prose et vers, ensuite en quatre actes en vers. Le travestissement de Silvia en cavalier gascon de sa pièce rappelle le même travestissement de *La Folle raisonnable* (1725) de Dominique, mais aussi celui de Julie en gentilhomme gascon *Les Trois Gascons* (1701) pour laquelle La Motte a collaboré avec Boindin. L'auteur d'*Amour pour amour* (1742) pour la Comédie-Française, La Chaussée fournit aussi *L'Amour castillan* en 1747 aux comédiens italiens, quelques années plus tard après *Amour pour amour* dédiée à la Comédie-Française. Comme Gustave Lanson souligne, la pièce est proche de la comédie espagnole en vogue en France au siècle précédent, ou des comédies italiennes⁹⁶.

À la liste de ces auteurs s'ajoutent aussi deux auteurs-acteurs, issus de la tradition de l'Ancien Théâtre-Italien : Dominique, fils de l'Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien dont nous avons parlé plus haut, est entré dans la troupe italienne en 1717 après avoir travaillé pour la foire. Dominique écrit seul *La Folle raisonnable*, et en trio avec Romagnesi et Fuzelier, *L'Italienne française* (1725) et en duo avec Romagnesi *Don Micco e Lesbina* (1729). Romagnesi, petit-fils du Cinthio de l'Ancien Théâtre-Italien, est reçu à la Comédie-Italienne en 1725⁹⁷. *L'Italienne française*, première collaboration avec Dominique, est une riposte à la pièce provocante *La Française italienne* de Legrand (1725), et les auteurs y font jouer à Flaminia Crispin, valet typique de la comédie française. Pour expliquer la raison de l'échec de *L'Italienne française*, il écrit seul *Le Retour de la tragédie française* (1726) dans laquelle il fait déguiser la sœur de la Comédie-Française en Arlequin. Avec le cas de Riccoboni, on peut dire qu'ils sont successeurs directs de la tradition du travestissement de l'Ancien Théâtre-Italien. Louis

⁹⁵ Lérès, *op.cit.*, p. 596.

⁹⁶ Gustave Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 117.

⁹⁷ Sur la vie de Romagnesi et sa collaboration avec Dominique, voir la notice de Marc-Antoine Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. de G. Marot et T. Nakayama, *op.cit.*, p. 16-17.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

Fuzelier (1672 -1752), auteur français ayant déjà travaillé à la Foire à partir de 1715⁹⁸, participa à la rédaction de *L'Italienne française*, mais avant cette pièce, dans *Mélusine* (1719) il introduisit le cadre féerique, très prisé chez les forains, et les travestissements multiples de sexes différents, autre caractéristique dans le répertoire du théâtre de la Foire. Le schéma de la pièce est très proche de celui d'*Arlequin jouet des fées ou les folies de Rosette* (1716) qu'il composa pour la scène foraine.

Les années 1720 voient une floraison des pièces avec le personnage travesti : parmi les neuf pièces créées à cette période, mentionnons ici celles qui ont eu un succès particulier. Ces pièces ont été reprises régulièrement au cours du XVIII^e siècle :

- *La Fausse Suivante* (Marivaux, 1724) qui connaît treize représentations et deux devant la cour à Fontainebleau dans l'année de sa création, « très-bien reçue du Public »⁹⁹ et se voit jouer 94 fois jusqu'en 1760¹⁰⁰.

- *La Folle raisonnable* (P.-F. Biancolelli, 1725), inspirée des *Folies amoureuses* de Regnard, a été reprise régulièrement et elle connaît 57 représentations durant le XVIII^e siècle¹⁰¹.

- *Le Faucon et les oyes de Bocace* (Delisle de la Drevetière, 1725), avec 13 représentations dans l'année de sa création et qui eut une audience au total de 6000 spectateurs¹⁰². Au total, elle sera jouée 180 fois jusqu'en 1761¹⁰³ ; Henri Lagrave compte 33000 spectateurs jusqu'en 1750, soit le septième succès plus grand succès de la Comédie-Italienne par le nombre de spectateurs¹⁰⁴.

- *L'Amour précepteur* (Gueullette, 1726) ; pièce « parfaitement bien écrite, & tout-à-fait dans le goût du Théâtre Italien, a été reçue très favorablement du public »¹⁰⁵, et elle compte 75 représentations pendant le XVIII^e siècle¹⁰⁶.

On pourrait aussi ajouter à ces exemples *Agnès de Chaillot* (1723), parodie d'*Inès de Castro* de La Motte. Ce n'est pas le travestissement proprement dit, mais les auteurs y font jouer à Silvia le personnage de Pierrot. Cette parodie a connu un succès éclatant, avec 168 représentations avant 1760¹⁰⁷.

Dans la réussite de ces pièces et aussi dans la densité de la production des pièces à travestissement, la part des interprètes joue un rôle essentiel. En effet, les deux

⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹ L'éris, *op.cit.*, p. 184.

¹⁰⁰ Brenner, *op.cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² O. Forsans, *op.cit.*, p. 69.

¹⁰³ Brenner enregistre pour le 16 août 1719 la représentation de la pièce intitulée *Faucon*. C'est la pièce de Fuzelier, « représentée une seule fois le Mercredi 16 août 1719 » (DTP, t. II, p. 480). Nous pensons donc qu'à partir du 6 février 1725 il s'agit uniquement de la pièce de Delisle.

¹⁰⁴ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 603.

¹⁰⁵ *Mercur de France*, juillet 1726, cité dans DTP, t. I, p. 113.

¹⁰⁶ Brenner, *op.cit.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

comédiennes principales – Flaminia et Silvia (Jeanne-Rose-Guyonne Benozzi, dite, 1701¹⁰⁸-1758) – sont réputées dans le rôle de travestissement et elles ont interprété chacune l'héroïne habillée en homme dans ces pièces. Flaminia s'est travestie dans 9 pièces ; Silvia dans 15 pièces¹⁰⁹.

Les années 1740 voient de nouveau le retour au canevas italien. C'est Carlo Antonio Veronese (1702-1762), arrivé à Paris en 1744 pour jouer les Pantalons, qui alimente les canevas qu'il a créés ou qu'il a adaptés, en comédie italienne. Sa fille, Anne-Marie Veronese dite Coraline (1730-1782)¹¹⁰, monte à Paris la même année que son père, et débute à la Comédie-Italienne en mai 1744 dans le rôle de Colombine. Elle est très applaudie par le public, et admirée pour ses talents de comédienne et de danseuse, « son nom est resté l'un des plus célèbres de la Comédie-Italienne »¹¹¹. Ceci explique la série des canevas intitulée Coraline apparue à partir de 1744¹¹².

Comme Silvia et Flaminia, Coraline brillera dans le rôle de travesti. L'année de son arrivée à Paris, elle interprète le titre-rôle qui se travestit en homme dans trois pièces : *Coraline esprit follet*, *Coraline magicienne*, *Coraline Arlequin et Arlequin Coraline*.

Ce qui distingue Coraline de Silvia et de Flaminia, c'est probablement le don d'exécuter diverses métamorphoses dans la même pièce. Veronese écrit pour sa fille *Coraline esprit follet* (1744), *Coraline fée* (1746), *L'Arcadie enchantée* (1747) dont l'intrigue repose essentiellement sur les multiples déguisements de Coraline. Dans *Coraline esprit follet*, Coraline se déguise en six personnages (chevalier romain, Pantalon, Docteur, garçon d'hôtellerie, nourrice et bohémienne) ; dans *Coraline fée* (1746) elle exécute quatre travestissements (page, demoiselle française, bergère, Arménien) ; dans *L'Arcadie enchantée* sept travestissements (en Scapin, Suisse, Grand-Prêtre, une femme turque, suivante, concierge provençale, bergère).

En 1744, Silvia a déjà 43 ans, et Flaminia 58 ans. Cette jeune comédienne nouvellement arrivée à la troupe remplira le rôle de jeune amoureuse vivace, avec sa fraîcheur juvénile, que les deux comédiennes n'interpréteront plus. Il nous paraît assez étonnant que Silvia et Flaminia continuent tout de même le rôle de travesti après l'arrivée de Coraline. À l'âge de 58 ans et 60 ans, Flaminia se travestit en Arménien et en cavalier ; Silvia troque l'habit d'homme en 1747, 1751 et 1752. Ce serait à cause de la rivalité ou la jalousie que les deux actrices ne laissent pas la jeune comédienne monopoliser le

¹⁰⁸ E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, op.cit., t. I, p. 12.

¹⁰⁹ Voir *infra*, page 178.

¹¹⁰ Pour la vie de Coraline, voir E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op.cit., t. II, p. 187 - 197.

¹¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 189

¹¹² Suivant le cite CESAR, les 18 pièces, créées seulement à partir de 1744, portent le nom de Coraline dans le titre.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

travestissement ? Il est d'autant plus surprenant que Silvia, à l'âge de 46 ans, exécute le même déguisement de cavalier que la comédienne qui a trente ans moins d'elle, dans *L'Heureux esclave*.

3) Le théâtre de la Foire

	titre	auteur	première	genre	travestissement
1	<i>Arlequin jouet des fées ou les folies de Rosette</i>	Fuzelier	3 février 1716	comédie 3 ac.	Rosette en cavalier
2	<i>Tirésias</i>	Piron	septembre 1722	opéra-comique 3 ac.	Cariclée et son amie en cavaliers
3	<i>L'Endriague</i>	Piron	3 février 1723	opéra-comique 3 ac.	femme (garde du temple) habillée en homme
4	<i>Le Claperman</i>	Piron	3 février 1724	opéra-comique 2 ac.	Madame Gautier en cavalier
5	<i>Olivette juge des enfers</i>	Piron	7 septembre 1726	opéra-comique 1 ac.	Olivette prend le visage de Minos
6	<i>L'Obstacle favorable</i>	Fuzelier, D'Orneval et Lesage	20 septembre 1726	opéra-comique 1 ac.	Spinette en berger
7	<i>Achmet et Almanzine</i>	Fuzelier, Lesage et D'Orneval	30 juin 1728	opéra-comique 3 ac.	une fille en son frère
8	<i>La Pantoufle</i>	Marignier	20 mars 1730	opéra-comique 1 ac.	une esclave en homme
9	<i>Isabelle-Arlequin</i>	Pannard, Ponteau et Fagan	3 mars 1731	opéra-comique 1 ac.	Isabelle en Arlequin
10	<i>Les Bateliers de Saint Cloud</i>	Favart	10 septembre 1743	opéra-comique 1 ac.	Mme Thomas en homme

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

11	<i>La Coquette trompée</i>	Favart	8 août 1758	comédie lyrique (ariettes) 1 ac.	Florise en homme
----	----------------------------	--------	-------------	--	---------------------

Après le retour des Italiens à Paris, les théâtres de la Foire vivent encore des années de persécution. Leurs spectacles sont supprimés par ordre de la Cour à la fin de la Foire Saint-Laurent de 1718 qui est « la plus brillante, & la plus remarquable de toutes celles dont j'ai parlé »¹¹³ que reconnaît Parfaict, jusqu'à la permission accordée en juillet 1721. En 1722 les forains se voient interdire l'utilisation des acteurs, tandis que la Comédie-Italienne, attirée par la popularité des forains, s'installe dans une loge de la Foire Saint-Laurent de 1721 à 1723. De plus, la Comédie-Italienne, l'autre « concurrente officielle soutenue par le Régent »¹¹⁴ de la Comédie-Française, les a déjà privés de l'excellent acteur et auteur qu'est Dominique, en 1717. Privés de parole, les forains essaient d'introduire le chant, mais l'Académie Royale de Musique leur interdit de chanter à défaut d'une redevance lourde. D'où la naissance de « l'Opéra-Comique », nom accordé d'abord à deux troupes en 1715¹¹⁵, et qui sera ensuite attribué à une troupe ayant le droit de chanter dans le spectacle moyennant le paiement de cette redevance. De différents entrepreneurs en prennent la direction, mais le genre « opéra-comique » où le chant et la prose alternent prend son essor et jouit d'une grande popularité tout au long du siècle. Le succès de l'Opéra-Comique attise la jalousie de ses confrères et provoque encore la fermeture de ce théâtre entre 1745 et 1751. Et en 1762, le directeur Favart opère la fusion de ce théâtre avec la Comédie-Italienne.

Dans la liste ci-dessus, on voit presque tous les auteurs principaux de la Foire : Fuzelier, Piron, Lesage, D'Orneval, Pannard, Pontau, Fagan et Favart. La date de la composition de ces pièces correspond aussi à la période du sommet de leur carrière :

La décennie suivante, 1720-1730, voit diminuer son nombre d'auteurs, et surtout d'auteurs occasionnels. Il n'y en a plus que quatre. Ce sont les années de consolidation du genre. C'est l'âge d'or des auteurs de la première génération. Carolet, Dorneval, Fuselier, Lesage, et enfin Piron dominent la scène de l'opéra-comique qui se passe des amateurs. [...] Piron, à lui seul en moins de cinq ans, met en scène sur le théâtre vingt-sept opéras-comiques et spectacles ! [...] Les théâtres de la foire sont maintenant assurés du succès et recrutent de nouveaux auteurs ; pendant la décennie suivante, 1730-1740, plus de la moitié sur vingt-quatre font leurs premières

¹¹³ MFP, t. I, p. 206.

¹¹⁴ Maurice Barthélemy, « L'opéra-comique des origines à la Querelle » dans *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, éd. de Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 47.

¹¹⁵ Il s'agit des troupes de la dame Baron et des St-Edme (D. Trott, *op.cit.*, p. 140.)

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

armes. C'est une décennie décisive puisqu'elle voit naître les talents de Fagan et de Favart, tous deux forts productifs, mais aussi de Laffichard, de Gallet et de Valois d'Orville. Deux cent quatre-vingt-douze pièces voient le jour. Carolet, Lesage, Pannard et Fuselier sont au sommet de leur production¹¹⁶.

Certains auteurs travaillent aussi pour d'autres théâtres, et on retrouve l'influence réciproque entre plusieurs scènes. La Comédie-Italienne et le Théâtre de la Foire ont un lien direct en se partageant des auteurs, des acteurs et l'ancien répertoire de la Comédie-Italienne.

C'est notamment le cas de Fuzelier, comme nous l'avons déjà signalé, son *Arlequin jouet des fées ou les folies de Rosette* (1716) inspire directement sa *Mélusine* (1719) pour la Comédie-Italienne ; dans chacune des deux pièces l'intrigue se déroule dans un pays enchanté, l'héroïne se travestit en cavalier et elle inspire, avec sa figure trompeuse, de l'affection pour elle à la Fée ou à Mélusine.

Dans la liste, on constate une prédilection nette d'Alexis Piron (1689-1773) pour le travestissement. Dans les pièces qu'il a composées en quatre ans, Piron utilise fréquemment le travestissement de sexe opposé : *Tirésias* (1722), *L'Endriague* (1723), *Le Claperman* (1724) et *Olivette juge des enfers* (1726). Encouragé par son premier succès en 1722 avec la pièce en monologue *Arlequin Deucalion* écrite pour la troupe de Francisque, il produit plus de vingt pièces pour les théâtres de la Foire de 1722 à 1726. Après l'interdiction de tous les spectacles de 1718 jusqu'à la Foire Saint-Laurent de 1721, l'Opéra-Comique est supprimé de nouveau à la Foire Saint-Laurent de 1722, et la même année les acteurs sont interdits sur tous les théâtres à la foire. Face à cette interdiction, les forains sont obligés de jouer des pièces en marionnettes ; Piron compose *Tirésias* en faveur de l'entrepreneur et acteur Francisque (François Moylin, *dit*, 16 ??-17 ??). Francisque monte la pièce d'abord en forme de spectacle de marionnettes mais il osera la représenter avec des acteurs, ce qui le mènera en prison¹¹⁷. Dans ses pièces, notamment dans *Tirésias* et *Le Claperman*, le couple principal se déguise chacun en sexe opposé, et cela produit de multiples quiproquos. C'est le travestissement qui est le meneur de jeu et l'auteur sème ses pièces de sous-entendus équivoques. Il est intéressant d'étudier la raison pour laquelle il n'emploie le travestissement que pour les pièces foraines, même s'il offre des pièces à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française.

Les auteurs de la même période que Piron, le trio Lesage, D'Orneval et Fuzelier revêt d'une importance essentielle dans l'histoire du théâtre de la Foire.

¹¹⁶ I. Martin, *op.cit.*, p. 75.

¹¹⁷ Parfaict et d'Abguerre mentionnent que *Tirésias* est une « pièce en trois actes & en prose, mêlée de vers & de vaudevilles, de M. Piron, non imprimée, représentée au jeu du Sieur Francisque, par les Marionnettes de grandeur naturelle, & ensuite par les Acteurs de cette Troupe » (DTP, t. II, p. 265).

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

Fuzelier commence à participer à la Foire en 1701¹¹⁸. Cet auteur exceptionnellement prolifique laissera environ deux cent quarante pièces dont plus de cent cinquante sont écrites pour les théâtres de la Foire.

Alain René Lesage (1668-1747), après une fâcheuse interruption des représentations de sa comédie *Turcaret* (1709) à la Comédie-Française, devient en 1711 l'un des fournisseurs de pièces à la Foire et dès lors « l'auteur le plus acharné et le plus fidèle à la scène foraine »¹¹⁹. Il commence une collaboration avec Fuzelier vraisemblablement en 1716¹²⁰ et une autre en trio (avec Fuzelier et D'Orneval) qui continue jusqu'en 1730¹²¹. Jacques Philippe d'Orneval (? -1766), dont la vie est très peu connue, se fait connaître surtout par sa collaboration importante avec Lesage, en écrivant en société 80 pièces.

Un autre travail important du trio (Lesage, D'Orneval et Fuzelier) est l'édition du recueil en dix volumes *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleurs pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, dont le premier volume parut en 1721 et le dernier en 1737.

Fuzelier et le duo Lesage et D'Orneval ont contribué chacun de leur côté ou en collaboration à développer et promouvoir le genre opéra-comique.

Le succès des spectacles forains de la génération Lesage, Fuzelier et D'Orneval est sans égal dans l'histoire du théâtre de la Foire comme l'affirme Isabelle Martin :

Lesage se décide à s'occuper d'opéra-comique au moment où la Foire attire plus de chalands que tout autre endroit de Paris. Quand il rejoint les auteurs de la Foire, les deux grandes foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain sont au zénith de leur succès commercial et aptes à supporter et à encourager la création d'un spectacle original. L'affluence, en plus du succès du négoce, provient d'une nouvelle mode qui sévit à Paris. Les deux foires, saisonnières, l'une d'été, et surtout l'autre d'hiver, sont devenues des endroits où il faut être vu¹²².

Parmi les pièces composées pendant la première moitié du XVIII^e siècle, le succès d'*Achmet et Almanzine* (1728) mérite d'être souligné. La pièce acquit « un succès brillant »¹²³, et elle fut « jouée sans discontinuation depuis le 30 de Juin jusqu'au 6 Septembre, avec de nouveaux applaudissemens »¹²⁴. Le succès de la pièce attira même un important nombre du public noble¹²⁵. La réussite de la pièce fut telle point que les

¹¹⁸ I. Martin, *op.cit.*, p. 81.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹²¹ *Ibid.*, p. 78.

¹²² *Ibid.*, p. 93.

¹²³ DTP, t. I, p. 12.

¹²⁴ MFP, t. II, p. 44.

¹²⁵ « le 23 Août Mr. le Duc, Mademoiselle de Clermont sa sœur, accompagnés d'un grand nombre de Seigneurs & des Dames, honorèrent de leur présence la représentation de cette Pièce. Le 26 du même

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

frères Parfaict écrivent dans ses *Mémoires* :

Le nouveau Possesseur du Bail de l'Opera Comique fit cette année l'ouverture de son Spectacle, de la maniere du monde la plus brillante, & en même tems la plus heureuse¹²⁶.

Les auteurs d'*Isabelle Arlequin* (1731), Pannard, Pontau, Fagan font partie des auteurs de la deuxième génération après les auteurs que nous venons de mentionner. La carrière d'auteur dramatique de Charles-François Pannard (1689-1765)¹²⁷ commence en 1726 lorsqu'il compose un vaudeville pour une pièce à la Comédie-Italienne, et Legrand, père de l'interprète du rôle titre d'*Isabelle Arlequin*, après avoir entendu son vaudeville, l'incite à écrire pour le théâtre. En 1729 il donne sa première pièce pour la Foire Saint-Laurent. C'est un auteur prolifique. Isabelle Martin recense 120 pièces dont 77 écrites en société, avec quinze auteurs¹²⁸. Pannard a écrit surtout pour le théâtre de la Foire et puis le Théâtre-Italien.

Claude-Florimond Boizard de Pontau (16 ??-17 ??), il connaît son premier succès comme auteur de théâtre avec *Arlequin Atys* qu'il fait jouer au Théâtre-Italien en 1726. À part *Arlequin Atys* et l'autre pièce donnée à la Comédie-Française, il écrit et travaille durant sa vie pour la scène foraine. Il compose une quarantaine de pièces, toutes en collaboration, pour le théâtre de la Foire¹²⁹. Avec Pannard, collaborateur le plus important pour lui, Pontau produira plus de 20 pièces sur 32 ans¹³⁰. Il sera l'entrepreneur de l'Opéra-Comique de 1728 à 1732 et de 1734 à 1743.

Barthélemy-Christophe Fagan (1702-1755) écrit plus de trente comédies de 1730 à 1751¹³¹, seul ou en collaboration, pour la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et le théâtre de la Foire. Il compose six pièces avec Pannard, et en collaboration avec Pannard et Pontau, il crée un prologue *Le Badinage* et *Isabelle Arlequin*, représentés la même soirée du 3 mars 1731. Il collabora également avec Favart.

À la Comédie-Italienne, les comédiennes jouent un rôle essentiel dans la composition des pièces à travestissement. Par contre, au théâtre de la Foire ce phénomène se trouve rare. L'une de ces exceptions est la pièce *Isabelle Arlequin*, qui n'aurait pas pu

mois, Madame la Duchesse Douairiere, & Madame la Duchesse de Bourbon sa Bru, lui firent le même honneur. » (MFP, t. II, p. 44)

¹²⁶ MFP, t. II, p. 43

¹²⁷ Sur Pannard, voir Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du 'petit'*, SVEC 2000 : 01, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, et aussi *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005, p. 309.

¹²⁸ I. Martin, *op.cit.*, p. 81-82.

¹²⁹ *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*, p. 310.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ DTP, t. II, p. 470-472.

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

voir le jour sans la présence de la comédienne principale. C'est Charlotte Legrand (1705-1740) qui interprètera le rôle titre d' *Isabelle Arlequin*. Après avoir passé cinq ans à la Comédie-Française, elle quitte la scène de la troupe du roi et elle fait son entrée à l'Opéra-Comique en 1731¹³². Elle gagnera sa réputation avec son imitation prodigieuse du jeu d'Arlequin dans *La Française Italienne* (1725) à la Comédie-Française. Dans *Isabelle Arlequin*, on lui attribue le rôle d'héroïne qui se travestit en Arlequin. Les auteurs de la pièce écrivirent ce rôle expressément pour elle, afin de satisfaire le public forain qui attendait de cette comédienne nouvellement enrôlée une fameuse prestation d'Arlequin, comme l'éditeur de l'époque le souligne :

[...] il y a tout lieu de présumer qu'Isabelle-Arlequin [...] fut imaginée pour donner un rôle brillant à l'Actrice de l'Opéra-Comique, qui avoit dans ce tems-là le plus de réputation.

Le fond de cette Piece est une épreuve qu'Isabelle fait d'Eraste son Amant, sous le nom, l'habit, les propos & le jeu d'Arlequin; ce travestissement produit peu d'incidens : plusieurs Scenes d'ailleurs sont en canevas; la maniere de remplir celle-ci & la façon de rendre les autres, & sur-tout de la part de la principale Actrice, ont dû faire dans le tems une grande partie du mérite de cet ouvrage [...]¹³³

Charles-Simon Favart (1710-1792), déjà un des fournisseurs de l'Opéra-Comique « des pièces charmantes qui attirèrent le public à ce spectacle forain »¹³⁴, devient en 1744 le directeur de l'Opéra-Comique après Jean Monnet. Entre 1745 et 1751, le théâtre fut fermé. En 1752, Monnet obtient la permission de l'ouverture du théâtre. En 1758, Favart, associé à Dehesse, Moët, Corby et Champeron, en reprend la direction jusqu'en 1762 date à laquelle l'Opéra-Comique disparaît définitivement suite à sa fusion avec la Comédie-Italienne¹³⁵.

Il laisse deux pièces à travestissement, l'une *Les Bateliers de Saint Cloud* (1743), dans laquelle M. et Mme Thomas se déguisent chacun en sexe différent pour découvrir l'amant(e) de son (sa) partenaire, et l'autre *La Coquette trompée* (à la cour en 1753 ; à Paris en 1758) dont l'héroïne se travestit en homme pour se venger de son amant infidèle. À propos de l'opéra-comique *Les Bateliers de Saint Cloud*, le marquis d'Argenson mentionne : « Cette pièce eût un grand succès à la Foire S. Laurent à cause de la gentillesse des festes et des couplets, soutenus de la musique de Gillier. », mais « [a]u reste, l'intrigue est misérable, nul fondement à la jalousie de Mr et de Me Thomas », critique-t-il¹³⁶.

¹³² Sur la vie de Charlotte Legrand, voir E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. II, p. 54-56.

¹³³ Barthélemy-Christophe Fagan, *Théâtre de Fagan, et autres œuvres*, Paris, N.B. Duchesne, 1760, t. I, p. lv.

¹³⁴ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. I, p. 318.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri

I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758

Avec *La Coquette trompée*, Favart reprend l'intrigue traditionnelle de l'aventure de la femme travestie : pour reprendre le cœur de son amant inconstant, l'héroïne Florise se déguise en homme et séduit avec « les cœurs les plus vives ardeurs » (sc. II)¹³⁷. Ce qui distingue cette œuvre des autres opéra-comiques que nous avons mentionnés, c'est l'utilisation des ariettes, tandis que les autres pièces sont en vaudevilles. Après la Querelle des Bouffons en 1752, l'Opéra-Comique connaît une grande transformation du genre : du spectacle en vaudevilles à celui en ariettes.

Les vaudevilles qui se composent d'une nouvelle parole attribuée à un vieux air, sont propres à exprimer la dualité des mots et ses auteurs en profitent pour introduire l'effet de l'équivoque. En revanche, les ariettes, chantées sur un nouvel air composé expressément, ne permettent pas à l'auteur d'introduire des allusions ou des équivoques. Favart « qui par sa fécondité et sa longévité, enjambe deux générations »¹³⁸ compose ainsi deux pièces à travestissement, l'une en vaudevilles et l'autre en ariettes. Comme Auguste Font le souligne, « [q]uand vint le règne de l'ariette et des larmes, Favart écarta de ses pièces toute équivoque »¹³⁹, dans *La Coquette trompée* l'absence de l'équivoque est nette, comparé par exemple aux vaudevilles des opéra-comiques de Piron. Comme au Théâtre-Italien, la production des pièces à la Foire s'arrête au milieu du XVIII^e siècle. Parallèlement à la transition entre les vaudevilles et les ariettes, les pièces à travestissement n'apparaissent plus sur la scène. *La Coquette trompée* en sera le dernier exemple au théâtre de la Foire.

Lagrange, Genève, *Studies on Voltaire*, 42-43, 1966, p. 549.

¹³⁷ Charles-Simon Favart, *La Coquette trompée*, dans *Théâtre de M. et Mme Favart*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, réimpression de l'édition de Paris, Duchesne, 1763-1772, t. I, p. 8.

¹³⁸ I. Martin, *op.cit.*, p. 56.

¹³⁹ Auguste Font, *Favart, L'Opéra-Comique et la comédie vaudeville au XVII^e et XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, (réimpression de l'édition de Paris, Fischbacher, 1894), p. 247.

II.

Nature et raisons du travestissement des personnages

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

Après avoir étudié le contexte historique de la production des pièces dans le premier chapitre, nous aborderons l'étude statistique des pièces. Les tableaux que nous donnons ici permettent de constater déjà quelques caractéristiques de chaque théâtre en fonction de l'occurrence du travestissement, avant d'entrer dans une analyse plus détaillée de chaque pièce. Nous avons calculé les pourcentages des occurrences du travestissement dans le répertoire de la Comédie-Française, l'Ancien Théâtre-Italien, le Nouveau Théâtre-Italien et les théâtres de la Foire. Nous avons également relevé le nombre total de travestissements que ces pièces comportent (tableau 1).

Tableau 1 : Occurrences du travestissement par théâtre

	pièces consultées	nbre de pièces	pourcentage	nbre de trav.
CF	187	13	7%	16
ATI	55	13	24%	17
NTI	157	39	25%	49
Foire	197	15	8%	17
total	596	79	13%	99

Nous constatons de nombreuses occurrences de travestissement dans le répertoire de l'Ancien et le Nouveau Théâtre-Italien ; pour ces deux théâtres, la proportion des pièces à travestissement est presque la même (24% et 25%). Nous pouvons supposer que le Nouveau Théâtre-Italien éprouve le même goût particulier pour le travestissement que son prédécesseur. De même, les occurrences du travestissement sont proportionnellement identiques dans le répertoire de La Comédie-Française et du théâtre de la Foire (7% et 8%). Contrairement à l'image propagée du théâtre forain, en ce qui concerne les occurrences du travestissement, son répertoire est plus proche de celui des Comédiens-Français que de celui des Comédiens-Italiens. Par comparaison la Comédie-Française et le théâtre de la Foire mettent en scène les femmes travesties beaucoup moins que le Théâtre-Italien ; proportionnellement ces deux théâtres n'en ont que le tiers des Italiens.

1. Figures de la femme travestie

Dans les 79 pièces de notre corpus, nous avons relevé 99 travestissements de femme en homme. Il nous a paru important de tenter de les classer selon ce que nous appellerons des figures de travestissement. Les femmes sont par exemple travesties en médecin, avocat, soldat, cavalier, types italiens. Le tableau ci-dessous (tableau 2) précise le rôle que l'héroïne incarne entre parenthèses. Quand la pièce comporte le travestissement de deux femmes en même figure, elle est mentionnée deux fois de suite dans la même colonne, en signalant le nom du personnage entre crochets. Si la nature ou le statut de la figure que le personnage choisit pour se déguiser n'est pas précisé, nous bornons à indiquer « incertain » après le titre.

Tableau 2 : Liste des pièces par figure

médecin	ATI	<i>Isabelle Médecin, Esope, Pasquin et Marforio</i>
avocat	CF	<i>Les Mœurs du temps</i> (commissaire)
	ATI	<i>Colombine avocat pour et contre, Arlequin Homme à bonne fortune, La Fille de bon sens</i> (commissaire)
	NTI	<i>L'Amour précepteur</i> (docteur), <i>Coraline magicienne, L'Arcadie enchantée</i> (grand-prêtre)
	Fo	<i>La Femme juge et partie</i> (juge)
soldat	CF	<i>Les Folies amoureuses</i>
	ATI	<i>La Fille savante, La Fille de bon sens</i> (lieutenant)
	NTI	<i>Flaminia veuve fidèle et soldat, Don Micco e Lesbina, Les Voyageurs</i> (spadassin)
	Fo	<i>La Fille savante ou Isabelle fille capitaine</i>
cavalier	CF	<i>L'Amante amant, Le Jaloux, La Folle Enchère, La Femme d'intrigues</i> (gentilhomme), <i>Le Bal d'Auteuil</i> [Ménine], <i>Le Bal d'Auteuil</i> [Lucinde]
	ATI	<i>Le Banqueroutier, Mezzetin Grand Sophy de Perse</i> (gentilhomme), <i>Arlequin Homme à bonne fortune</i>
	NTI	<i>L'Amante difficile</i> (1716), <i>Colombine mari par complaisance, Le Philosophe trompé par la nature, Mélusine, Le Jaloux, La Fausse Suivante, La Folle raisonnable, La Veuve à la mode, L'Amour précepteur, Le Contraste de l'Himen & de l'Amour, L'Amante difficile</i> (1731 prose), <i>L'Amante difficile</i> (1731 vers), <i>Coraline esprit follet, Les Folies de Coraline, L'Heureux esclave</i> [Silvia], <i>L'Heureux esclave</i>

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

		[Coraline], <i>L'Amour castillan</i> , <i>Les Vingt-six infortunes d'Arlequin</i>
	Fo	<i>La Femme juge et partie</i> , <i>Arlequin jouet des fées</i> , <i>Tirésias</i> [Cariclée], <i>Tirésias</i> [Naïs], <i>Le Claperman</i>
type italien	CF	<i>Les Folies amoureuses</i> (Scaramouche), <i>La Comédie des comédiens</i> (Le Docteur), <i>La Française italienne</i> (Arlequin)
	NTI	<i>Le Retour de la tragédie française</i> (Arlequin), <i>Coraline esprit follet</i> (Pantalon), <i>Coraline esprit follet</i> (Le Docteur), <i>Coraline Arlequin et Arlequin Coraline</i> (Arlequin), <i>Arlequin au sérail</i> (Arlequin), <i>L'Arcadie enchantée</i> (Scapin)
	Fo	<i>Arlequin fille malgré lui</i> (Arlequin), <i>Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine</i> (Arlequin), <i>Isabelle-Arlequin</i> (Arlequin)
autres	CF	<i>L'Amant amant</i> (laquais), <i>Zaïde</i> (prince), <i>Les Trois Gascons</i> (gascon), <i>Amour pour amour</i> (prince persan)
	ATI	<i>La Descente de Mezzetin aux Enfers</i> (auteur), <i>Le Phénix</i> (bacha), <i>Le Phénix</i> (auteur), <i>Le Bel-Esprit</i> (philosophe), <i>La Fausse Coquette</i> (Amazone)
	NTI	<i>Le Faucon et les oyes de Bocace</i> (berger), <i>L'Italienne française</i> (Crispin), <i>La Femme jalouse</i> (Lélio), <i>Coraline jardinière</i> (Arménien ¹), <i>Coraline esprit follet</i> (garçon d'hôtellerie), <i>Coraline fée</i> (page), <i>Coraline fée</i> (Arménien), <i>L'Arcadie enchantée</i> (suisse), <i>Les Voyageurs</i> (Mario)
	Fo	<i>Olivette juge des enfers</i> (Minos), <i>L'Obstacle favorable</i> (berger), <i>Achmet et Almanzine</i> (fils du grand vizir)
incertain	CF	<i>Les Amazones modernes</i>
	ATI	<i>Mezzetin Grand Sophy de Perse</i>
	NTI	<i>La Fille crue garçon</i> , <i>L'Amant caché et la Dame voilée</i> , <i>La Vie est un songe</i> , <i>Les Jumeaux</i> , <i>Arlequin valet de deux maîtres</i> , <i>Le Triomphe de l'amour</i> [Léonide], <i>Le Triomphe de l'amour</i> [Corine], <i>Le Double Déguisement</i> , <i>Arlequin génie</i> , <i>Les Lacédémoniennes ou Lycurgue</i>
	Fo	<i>L'Endriague</i> , <i>La Pantoufle</i> , <i>Les Bateliers de Saint Cloud</i> , <i>La Coquette trompée</i>

Nous avons également calculé les pourcentages de figures dans le corpus. Par exemple nous rencontrons 32 femmes en cavalier ou en chevalier, ce qui représente 33 %

¹ L'habit d'Arménien est l'habit typique « d'un commerçant ambulant » (F. Deloffre, « Notice » dans Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, op.cit., p. 1116.)

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

du corpus. Il nous a paru intéressant d'examiner ensuite dans quels théâtres ces figures étaient employés. Ainsi, pour les femmes en cavalier, il apparaît que 56% des occurrences rencontrent au Nouveau Théâtre-Italien, contre 9% à l'Ancien Théâtre-Italien, 17% à la Foire, 18% à la Comédie-Française.

Tableau 3 : Nombre et pourcentage de figures par théâtre

	nbre	%	nombre par théâtre	pourcentage par théâtre
médecin	3	3%	ATI 3	ATI 100%
avocat	8	8%	CF 1 /ATI 3 /Foire 1 /NTI 3	CF 13% /ATI 37 % /Foire 13% /NTI 37%
soldat	7	7%	CF 1 /ATI 2 /Foire 1 /NTI 3	CF 14% /ATI 29% / Foire 14% / NTI 43%
cavalier	32	33%	CF 6 /ATI 3 /Foire 5 /NTI 18	CF 18% /ATI 9% /Foire 17% / NTI 56%
type italien	12	12%	CF 3 /ATI 0 /Foire 3 /NTI 6	CF 25% /ATI 0% /Foire 25% /NTI 50%
autres	21	21%	CF 4 /ATI 5 /Foire 3 /NTI 9	CF 19% /ATI 24% /Foire 14% /NTI 43%
incertain	16	16%	CF 1 /ATI 1 /Foire 4 /NTI 10	CF 6.25% /ATI 6.25% /Foire 25% /NTI 62.5%
total	99	100%	CF 16/ATI 17 /Foire 17/NTI 49	CF 16% /ATI 17% /Foire 17% /NTI 50%

Le classement selon le pourcentage nous permet de constater d'emblée la fréquence du travestissement en cavalier qui correspond au tiers du corpus. Alors que nous constatons le nombre limité des occurrences des femmes déguisées en médecin ou en avocat, l'abondance des femmes travesties en cavalier est frappante. Ce phénomène trouve en partie son explication dans la forme même des costumes. L'habit de cavalier ne couvre qu'à moitié les jambes et les laisse ainsi apparaître, tandis que la robe de médecin et d'avocat ne permet pas de montrer les jambes des femmes. Nous pouvons aisément croire que le déguisement en cavalier souligne la sensualité du corps féminin. Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre IV².

Le type italien occupe la deuxième place en terme de fréquence. L'avocat et le soldat arrivent au même rang. La classification par théâtre nous permet de constater que seul l'Ancien Théâtre-Italien utilise le travestissement en médecin ; nous pouvons donc

² Voir *infra*, page 176.

supposer que ce type de travestissement, comme celui de Toinette en médecin dans *Le Malade imaginaire* de Molière, est tombé en désuétude au cours du XVIII^e siècle. Par contre, ce théâtre s'abstient d'employer le déguisement en type italien. Si l'Ancien Théâtre-Italien fait apparaître sur scène autant des femmes déguisées en avocat qu'en cavalier (trois occurrences), les autres théâtres, notamment le Nouveau Théâtre-Italien, marquent une prédilection nette pour le cavalier. Au Nouveau Théâtre-Italien, c'est la figure la plus souvent employée, avec 18 occurrences.

2. Traits caractéristiques de la femme travestie

Quels sont les traits caractéristiques des figures majeures de travestissement ? L'examen des figures de travestissement (médecin, avocat, soldat, cavalier) nous permet de distinguer trois archétypes de femme travestie : l'homme savant, le brave militaire, le chevalier galant. Pour le type italien, que l'on ne peut pas analyser sans se référer au contexte de la représentation, nous l'analyserons dans le troisième chapitre³.

1) Homme savant

Le travestissement permet au personnage non seulement la dissimulation de son identité, mais aussi la compétence verbale. Il est significatif que différents auteurs s'efforcent de donner au personnage un langage en rapport avec l'habit de son choix. L'éloquence se manifeste davantage dans les figures savantes : médecin et avocat.

Le travestissement en docteur dans *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville, en avocat d'*Arlequin Homme à bonne fortune* de Regnard et en médecin d'*Esope* de Le Noble donne au personnage concerné la capacité à tenir des propos savants et ce nouveau don lui permet d'agir sur son interlocuteur.

Ainsi, Arlequin dans *Colombine avocat pour et contre* est fasciné par le raisonnement et les mots savants du Docteur que Colombine incarne :

³ Voir *infra*, page 127.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

SCENE XII.

ARLEQUIN, PASQUARIEL, COLOMBINE *en Docteur*.
Arlequin fait plusieurs reverences à Colombine.

COLOMBINE à *Arlequin*. A qui en voulez-vous ?

ARLEQUIN. Je cherche un certain...

COLOMBINE. Doucement. Si vous voulez parler, parlez congruement⁴, ou ne parlez point. Vous dites que vous cherchez un certain. Chercher est un verbe inquiet, & certain est un mot reposé. Ainsi par une diction barbare, vous confondez l'activité & le repos. Cela s'appelle en bonne école, *Contrarium in objecto*⁵.

ARLEQUIN. Diable ! voici un habile homme, un bel esprit, tout-à-fait. Ne sauriez-vous me dire ?
(II, sc. 12)⁶

Dans *Arlequin Homme à bonne fortune*, toute la science et la faculté oratoire qu'étale Colombine sous la robe d'avocat réduisent pratiquement Arlequin au silence:

COLOMBINE.

Je ne vous défens pas de mettre en usage les figures de la rhétorique : *Nam quid est rhetorica* ? selon Socrate, c'est l'art de persuader : Selon Agathon, celui de tromper : selon Gorgias, l'usage du discours : selon Chrisippe, la clef des cœurs : selon Cleanthe, la science des sciences : selon Vataderius, le boulevard de la vérité : selon Aristote, le bouclier de l'orateur : selon Ciceron, l'art de bien dire ; & selon moi, l'art de ne guere parler.

ARLEQUIN.

Va, si je puis attraper la parole ! (sc. de la tirade)⁷

Le discours de Colombine, dont le sujet lui-même est la rhétorique, est en effet fortement comique, car dans ce discours elle ajoute à la liste des grandes figures historiques (Socrate, Agathon, Gorgias, Chrisippe, Cleanthe, Aristote, Ciceron) un personnage inventé (Vataderius) et elle finit ses propos par une formule tout à fait contradictoire (« selon moi, l'art de ne guere parler »). Néanmoins, en usant de l'inventaire des autorités antiques et du parallélisme syntaxique, son art oratoire semble bel et bien celui d'un avocat. Or, une telle volubilité pour un discours si creux est justement un procédé pour la caricature de l'avocat. Le travestissement de Colombine, se retrouvant jusqu'au plan verbal, y en est la preuve.

De même, tous les mots savants et médicaux que Colombine prononce en tant que médecin dans *Esope* persuadent son père qu'elle est un véritable docteur qualifié.

ESOPE.

En un mot, êtes-vous medecin empyrique,

Ou docteur de la faculté ?

COLOMBINE ou CLISTOREL.

⁴ *Congruement* : < congru (adj.) « suffisant, convenable » (Académie, 1694)

⁵ *Contrarium in objecto* : signifie à peu près « il y a une contradiction dans le propos. »

⁶ TI, t. I, p. 303.

⁷ TI, t. II, p. 378.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

D'être tous les deux je me pique,
Et mon savoir en l'un comme en l'autre est connu,
Je perce les secrets de la nature à nu.
[...]
Soudain je vous guéris toutes sortes de maux
Par fréquence phlébotomie,
Et copieux servitiaux,
J'exerce la litotomie,
Je suis grec en anatomie⁸,
J'ai les remèdes purgatifs,
Les lenitifs, les vomitifs,
Nutritifs, & consortatifs,
Fermentatifs, somentatifs,
[...]
Qu'en bref vous en ayez besoin,
Je vous étalerai ma doctrine parfaite,
Et pour ceux que je traite
Vous connoîtrez quel est mon soin.
RODOPE.
Eh bien, seigneur Esope,
Avez-vous entendu de quel air à vos yeux
Sa doctrine se développe ? (V, sc. 3)⁹

L'héroïne de *L'Amour précepteur* présente la figure d'un homme avec des compétences multiples. En habit de Docteur, comme les héroïnes du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, elle sait raisonner et montrer ses connaissances à travers la discussion avec son valet Trivelin :

FLAMINIA en Docteur, sous le nom de Federico, TRIVELIN en Docteur, ALBERTI
vers le fond du Théâtre.

TRIVELIN.
[...]
Ces anciens Heros que vous défigurez,
Au Temple de mémoire ont été consacrez ;
De l'immortalité c'est le précieux gage.
A leurs vertus pourquoi faire un sensible outrage ?
Pouvez-vous démentir leurs exploits glorieux ?
FEDERICO.
Et moi je vous soutiens qu'ils étoient vicieux,
Qu'on remarquoit en eux des défauts en grand nombre,
Que loin d'être Heros, ils n'en étoient que l'ombre.
TRIVELIN.
De l'illustre Thésée admirons la valeur.
Que put le Minotaure ! il en fut le vainqueur,
Descendit aux Enfers pour ravir Proserpine.
FEDERICO.
C'étoit un vagabond qui vivoit de rapine.

⁸ *Etre grec en* : « On dit, qu'Un homme est grec en quelque chose, pour dire, qu'Il y est fort habile. On dit aussi, qu'Un homme n'est pas grand grec. » (Académie, 1694)

⁹ TI, t. III, p. 244-245.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

TRIVELIN.

Fort bien ; & Romulus ?

FEDERICO.

Un pauvre enfant trouvé ?

Un fils de Louve, enfin un brigand achevé ?

[...]

ALBERTI, *à part*.

O che grand virtuoso. Oui, quoique jeune, voilà un prodige d'érudition. Que je serois heureux, si je pouvois avoir un homme de cette capacité auprès de Lelio... (II, sc. 3)¹⁰

Outre le comique de la discussion, il y a l'effet burlesque du ton verbal. L'auteur introduit des propos en vers juste pour ce dialogue entre les faux docteurs, alors que les autres scènes sont dialoguées en prose. Le discours creux de Fédérico ressort par contraste avec le ton docte des propos en vers.

2) Brave militaire

Le théâtre français est déjà porteur d'une longue tradition de figure de femme militaire, comme, par exemple, *Bradamante* (Garnier, 1582) ou *La Belle Alphrède* (Rotrou, 1636). La bravoure de l'héroïne manifestée dans les scènes de combat était prisée par le public au XVII^e siècle, comme Jacques Schérer le constate à propos de *La Belle Alphrède* :

[...] deux combats contre les pirates arabes et un duel entre le héros et l'héroïne habillée en homme et amoureuse de son ennemi ; cette dernière situation, parfaitement invraisemblable pour nous, plaisait beaucoup et avait ses lettres de noblesse, puisque, par la *Bradamante* de Garnier, elle remontait au moins à l'Arioste¹¹.

En effet, en ce qui concerne *Bradamante*, héroïne martiale d'*Orlando furioso* d'Arioste, il ne s'agit pas du travestissement d'une femme en homme, car tout en étant guerrière éprouvée, elle ne déguise pas son identité féminine. L'image de la femme combattante est appréciée sur scène et engendre plusieurs adaptations dramatiques après celle de Garnier, comme *La Mort de Bradamante* (anonyme, 1622), *Bradamante* (La Calprenède, 1636), *Bradamante* (Thomas Corneille, 1695) et aussi un opéra intitulé *Bradamante* (La Coste, 1707). Pourtant, à la fin du XVII^e siècle et au moins dans la première moitié du XVIII^e siècle, la brutalité directe de la scène de combat des femmes ne

¹⁰ NTL, t. V, p. 47-45.

¹¹ J. Schérer, « Notice » dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. J. Schérer, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 1309.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

semble plus approuvée par le spectateur¹², comme Maupoint le dit en 1733 en parlant de *Bradamante* de Thomas Corneille :

la seconde est une tragédie de Thomas Corneille qui auroit eu plus de succès s'il n'avoit pas voulu suivre si fidèlement l'Arioste, les combats des femmes contre des hommes n'étant guère de notre goût¹³.

S'il ne se trouve plus de véritable scène de combat interprétée par la femme travestie dans notre corpus, nous y constatons quand même la vaillance, voire la violence, attribuée par l'auteur à la femme déguisée en homme. Les auteurs accordent aux femmes travesties en soldat la bravoure que les hommes de ce métier sont censés posséder. Par exemple, Isabelle dans *La Fille savante* de Fatouville, qui est une fille sage et douce devant son père, devient curieusement habile à imiter le langage vulgaire et toutes les gaillardises militaires dès qu'elle revêt l'habit de capitaine. Sa métamorphose se voit incontestablement dès son apparition :

ISABELLE *en capitaine, entre en grondant Mezzetin*. Ecoutez, sergent, si ma recrue n'est faite dans trois jours, sans autre forme de procès je reprends la hallebarde. Comptez là-dessus. [...] Le premier de ces marautes-là qui regardera le pas de ma porte, brisez-moi lui la tête d'un coup de pistolet ; cela fera peur aux autres.
(sc. de l'enrollement)¹⁴

La brutalité ne se limite pas au langage. La fille, qui s'identifie tout à fait aux « gens de guerre » dans sa conscience, manifeste sa colère d'une manière guerrière :

ISABELLE.
Nous autres gens de guerre, nous serions bien-tôt sur la litière, si nous ne mangions à toutes les heures du jour. *On apporte deux verres, l'un à Isabelle, & l'autre à l'Arc-en-ciel*. Allons, voisin, à ta santé.
L'ARC-EN-CIEL.
A la vôtre, pareillement.
ISABELLE *au laquais, l'épée à la main*.
Maraud, à qui tient-il que je ne te passe mon épée au travers du corps ? Presenter un verre sans le rincer ! (sc. de l'enrollement)¹⁵

La scène est éminemment comique car Fatouville présente une figure de virago qui reste malgré tout sensible à la propreté à la vaisselle mais qui le montre avec une

¹² Dans son roman *La Voiture embourbée* (1714), Marivaux compare son héroïne travestie en homme à Bradamante, avec un ton assez caricatural : « Après ce peu de mots, Ariobarsane, sans attendre la réponse du fier inconnu, donne à la porte un coup du pommeau de son sabre, avec une force et une vigueur qui montre qu'il n'a plus rien de la faiblesse de son sexe ; Bradamante, dans ses plus terribles faits d'armes, ne fit peut-être aucune action qui pût aller de pair avec ce coup d'essai de notre nouvel Ariobarsane ; [...] » (*La Voiture embourbée*, dans Marivaux, *Œuvres de jeunesse, op.cit.*, p. 356.)

¹³ Maupoint, p. 59.

¹⁴ TI, t. III, p. 68.

¹⁵ TI, t. III, p. 74-75.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

virilité violente.

De même qu'Isabelle, Colombine dans *La Fille de bon sens* de Palaprat, déguisée en lieutenant, fait montre d'une bonne maîtrise de l'épée :

COLOMBINE. As-tu du courage ?
ARLEQUIN. Du courage ? Sicuro¹⁶.
COLOMBINE. Voyons un peu (*Elle dégaine.*) Allons, l'épée à la main !
ARLEQUIN *fuyant*. Attends ! attends ! attends !
COLOMBINE *le poursuivant*. Tu fuis, lâche ? Il faut que je te donne mille coups d'épée au travers du corps.
ARLEQUIN *toujours fuyant*. Ahime ! ahime !¹⁷
COLOMBINE. Ah ! le poltron !
ARLEQUIN. Enferme cette épée ! Enferme cette épée ! Elle éblouit, et je ne sais ce que je fais. [...]
COLOMBINE . Eh bien ! la voilà dans le fourreau. Ça, voyons si tu sauras faire le brave, comme moi ! Dégaine, et menace-moi de l'épée ! (III, sc. 7)¹⁸

Son déguisement en homme sert à tendre un piège aux prétendants de sa maîtresse à la scène suivante. Cette scène du combat d'épée avec Arlequin est en effet inutile à l'intrigue de la pièce, elle nous apparaît plutôt être là pour signaler l'habileté à l'épée de Colombine-soldat. La couardise d'Arlequin est évidemment comique, mais sa maladresse est visible également dans d'autres scènes de la pièce et apparaît déjà comme un attribut de son personnage. En considération du fait que la scène que nous avons vue est celle de l'apparition de Colombine en habit de militaire, la grande aptitude au combat que la suivante montre, de même que l'habit devaient fortement impressionner le spectateur.

Dans *L'Amour précepteur*, après avoir impressionné Albert, qui est le père de son amant, par son érudition en tant qu'un homme savant, Flaminia élabore un plan pour gagner la confiance d'Albert. Devant son valet Trivelin qu'elle a fait déguiser en brave, et à qui elle a demandé d'apporter un cartel de défi en duel de son maître fictif à Alberti, Federico se montre résolu à combattre à sa place :

TRIVELIN. Quelle réponse porterai-je à mon maître ?
FEDERICO. Tiens maraut la voilà (*elle lui donne un soufflet.*)
TRIVELIN. Ah ventre, un soufflet ! (*Flaminia se jette sur un des pistolets qu'il a à la ceinture, le lui met sur la gorge, & lui fait rendre l'autre*) miséricorde !
FEDERICO. Ah Monsieur l'insolent, je vous apprendrai à faire le rodomont¹⁹ ; dites à votre Maître, tel qu'il puisse être, qu'on ne le craint gueres, & qu'on l'attendra à l'heure marquée... Arlequin, reconduisez ce faquin jusqu'au bout de la rue...
TRIVELIN. Il n'est pas de besoin, Monsieur....

¹⁶ *Sicuro* : sûrement (it.)

¹⁷ *Ahime* : hélas (it.)

¹⁸ TI, t. IV, p. 143-144.

¹⁹ *Rodomont* : « Fanfaron, faux brave qui se vante à faux de plusieurs exploits, qui fait des menaces vaines, qui veut imiter le rodomont des Romans. » (Le Roux)

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

ARLEQUIN. Oh je ne vous laisserai pas là assurément.
Après plusieurs cérémonies, Arlequin le rosse & le chasse.

SCENE IX.

ALBERTI, LELIO, FLAMINIA *sous le nom de Federico.*

FEDERICO. Vous paraissez surpris de ce qui vient de se passer, Seigneur Alberti ?
Vous le serez encore davantage quand vous sçauvez que je veux mettre votre ennemi à la raison.

ALBERTI. Comment ?

FEDERICO. Comme je n'ai endossé cette robe que parce que j'avois la main trop dangereuse & que j'ai tué sept à huit personnes dès la première botte, je prétends me battre à votre place, & mettre bientôt votre homme hors de combat.

ALBERTI. Cela est étonnant : voilà un homme universel ! (III, sc. 8 et 9)²⁰

Dans *Don Micco e Lesbina*, Lesbina, « habillée en soldat », provoque en duel son amant Don Micco pour prouver sa virilité :

LESBINA.

Sandis²¹,

Cadedis²²,

Il faut

Au plutôt

Que de ton harnois, maraut²³,

Je trouve le défaut.

DON MICCO.

Moi.

LESBINA.

Je veux te tailler,

Cribler.

DON MICCO.

Moi.

LESBINA.

Te hacher : percer.

DON MICCO.

Moi, moi.

LESBINA.

Te dépecer ;

Et puis tu t'iras faire panser.

DON MICCO.

Air 211. *Je sens une démangeaison*²⁴.

*Caglias ombré*²⁵.... quel furibond !

²⁰ NTI, t. V, p. 103-104.

²¹ *Sandis* : « Espèce de jurement gascon. Sang, et dis pour Dieux » (Litttré)

²² *Cadedis* : « Jurement Gascon, dit quatan que morbleu. » (Le Roux)

²³ *Maraut* < maraud : « Terme injurieux qui se dit des gueux, des coquins qui n'ont ni bien ni honneur, qui sont capables de faire toutes sortes de lacheté. » (Furetière)

²⁴ *Démangeaison* : « Sentiment qui naît sur la peau, qui donne grande envie de se gratter. [...] La passion amoureuse cause aussi de grandes démangeaisons. » (Furetière) Nous trouvons ce mot utilisé pour dire le désir sexuel dans *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* de Dominique (1710) : « Quoi tu ne parles que de boire / Pour moi je mourrai de souci / Si les ongles de mariage / Ne grattent ma démangeaison ».

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

LESBINA.
*Che cagliar ? voglio bataglia*²⁶.
DON MICCO.
Caglias, ombré.
LESBINA.
Non, non, non,
Un gascon *giamai non caglia*²⁷,
Et je veux, jarnicoton²⁸,
Jouer d'estoc & de taille²⁹.
*Voglio guerra, guerra, guerra*³⁰,
*Il mio braccio tutto atterra*³¹ ;
Et fusses-tu cent bataillons,
Vingt Legions,
Mille escadrons,
Fusses-tu l'Europe, l'Afrique
L'Asie & l'Amerique,
Sans regle d'Arithmetique,
Mon épée en feroit le calcul,
Je te rendrais nul :
Adesso te lo proverò,
*Certamante t'ucciderò*³². (sc. 2)

La vaillance de Lesbina se manifeste par son goût pour la violence (« tailler », « cribler », « hacher », « percer », « dépecer » et « jouer d'estoc & de taille »), le désir de la grande bataille et la maîtrise des jurons (« sandis », « cadedis », « maraut », « jarnicoton »). Le vocabulaire que Lesbina emploie est particulièrement des plus violents parmi les figures de femmes travesties en soldat, telles qu'Isabelle dans *la Fille savante* de Fatouville ou Colombine dans *La Fille de bon sens* de Palaprat. La violence s'adoucit par le fait que le discours est chanté sur l'air « *Je sens une démangeaison* » dont le titre évoque une sensation sexuelle. D'où le comique surgit par la distorsion entre les paroles chantées et le timbre employé.

²⁵ « Tu as peur, spectre »

²⁶ « Quoi ? Avoir peur ? Je veux la bataille. »

²⁷ « Un gascon n'a jamais peur »

²⁸ *Jarnicoton* : « juron paysan, forme euphémistique de je renie Dieu » (*Glossaire* dans M, p. 2235)

²⁹ *D'estoc et de taille* : « Pour un tranchant et de la pointe, de toutes les manières, de toutes les forces, sans ménagement, à tort et à travers » (Le Roux)

³⁰ « Je veux la guerre, guerre, guerre »

³¹ « Mon bras abat tout »

³² « Maintenant je vais te le prouver, / Certainement je vais te tuer. »

3) Chevalier galant

Nous avons confirmé la prépondérance du cavalier parmi les figures de travestissement. Si ce type de personnage est particulièrement apprécié par le travesti féminin, c'est certainement lié à l'image que ce terme évoque dans la société du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Les mots *cavalier* et *chevalier* désignaient d'abord la fonction militaire pour l'un, et le titre de noblesse pour l'autre. Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) définit *cavalier* comme « Homme monté à cheval en équipage d'homme de guerre, d'homme d'espée » et *chevalier*, « celui qui est au dessus des simples gentilshommes par sa naissance ou par sa charge » ; selon Littré, « Chevalier était un titre qui se donnait souvent aux cadets de bonne maison ». Selon Georges Gougenheim, vers le milieu du XVI^e siècle le mot *cavalier* a progressivement pris le dessus du *chevalier*³³.

Au figuré, ces termes s'emploient tous les deux dans une signification assez proche. Le Roux dit que pour *cavalier* « Ce terme, au figuré et adjectif, veut dire aisé, libre, galant, honnête, noble, qui n'est point assujetti aux règles », et cela donne les expressions « style cavalier, éloquence cavalière ». Il explique aussi le mot *chevalier*, comme « Par ironie un amant, un aventurier, un homme à bonne fortune, un galant homme, qui aime la galanterie, le commerce des femmes ». De là, vient l'expression *Chevalier d'industrie* : « En style polisson signifie un fourbe, un filou, un homme adroit, un gaillard » (Le Roux). Un exemple qui illustre l'image attribuée au mot *chevalier* est que Lesage et D'Orneval nomment un petit-maître M. le Chevalier de Catonville dans une pièce foraine, *Le Monde renversé* (1718).

Dans notre corpus, quatre pièces attribuent au personnage féminin un travestissement en chevalier (*L'Amante amant*, *La Fausse Suivante*, *La Folle raisonnable* et *Coraline esprit follet*) et dans les autres pièces c'est le travestissement en cavalier. Mais nous n'y observons pas de distinction particulière dans l'utilisation de ces deux termes. Par exemple, pour le *chevalier* gascon dans *La Folle raisonnable* et le *cavalier* gascon dans *L'Amante difficile* [1731], nous ne pensons pas que Biancolelli et La Motte utilisent ces mots en distinguant l'un de l'autre. En même temps, le port de l'un de ces titres n'exclut pas de posséder la qualité de l'autre titre. Preuve que l'héroïne travestie en chevalier de *La Fausse Suivante* dit qu'avec Léléo qui ignore son identité sexuelle, « nous liâmes amitié ensemble aussi promptement que des cavaliers peuvent le faire » (I,

³³ Georges Gougenheim, « De Chevalier à cavalier », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hopffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 123-125.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

sc. 3)³⁴.

Pour *La Fausse Suivante*, dans laquelle Marivaux fait jouer à l'héroïne un type de chevalier galant et aventurier, les éditeurs expliquent dans la notice l'image sociale et littéraire du chevalier à l'époque :

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, le chevalier est un cadet de famille réduit à une « légitime », part d'héritage dont on ne peut le priver, mais qui ne dépasse pas le douzième du total, ce qui est généralement insuffisant pour lui permettre de soutenir son nom, et quelquefois de vivre. Sans responsabilités d'honneur ou de famille, réduit, s'il ne veut ni devenir ecclésiastique ni déroger, à vivre d'expédients, il est le héros favori d'aventures douteuses : Des Grieux et Faublas dans la littérature, dans la réalité Ravanne, d'Éon, Saint-Germain sont ou se disent chevaliers. [...] Mais il brille davantage par l'esprit que par la sagesse des mœurs. Sa vocation véritable est celle d'un aventurier du sentiment³⁵.

Comme pour l'homme savant ce sont les termes techniques et la rhétorique, et pour le brave militaire, les jurons et la brutalité de la conduite qui les caractérisent, pour le cavalier ce sont l'éloquence cavalière et la désinvolture libertine.

Par exemple, Angélique déguisée en cavalier dans *La Femme d'intrigues* (Dancourt, 1692) flatte ainsi la dame ignorant sa vraie identité sexuelle :

ANGÉLIQUE.
Six semaines auprès d'une femme ! ne comptez-vous cela pour rien ?
MADAME THIBAUT.
Ouais ! vous êtes donc bien libertin ?
ANGÉLIQUE.
Que voulez-vous ? chacun a son foible, et celui-là n'est pas le mien.
MADAME THIBAUT.
Vous ne voyez donc pas une femme ?
ANGÉLIQUE.
Je les verrois toutes, si elles étoient toutes faites comme toi.
MADAME THIBAUT.
Eh ! monsieur, vous n'y pensez pas. (II, sc. 6)³⁶

Ses propos *libertins* amènent à faire avouer à Madame Thibaut : « Vous avez l'air tout à fait cavalier » (II, sc. 6)³⁷, lorsque Angélique lui a relevé son identité.

Sur 33 femmes travesties en cavalier ou en chevalier dans notre corpus, la moitié des femmes attirent les autres personnages féminins ou même mènent le jeu de séduction auprès des femmes. Pour cela, les auteurs accordent aux femmes travesties en chevalier l'éloquence qui se manifeste dans le domaine de l'amour courtois.

Comme Colombine prend l'habit de cavalier dans *Le Banqueroutier* de

³⁴ M, p. 483. Nous soulignons.

³⁵ « Notice », dans M, p. 465.

³⁶ *La Femme d'intrigues* dans *Les Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, op. cit., t. II, p. 257.

³⁷ *Ibid.*, p. 258.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

Fatouville, de gentilhomme dans *Mezzetin Grand Sophy de Perse* et de bacha dans *Le Phénix* de Delosme de Montchenay, elle use également d'éloquence galante et ses galanteries ne manquent pas de fasciner les dames qu'elle courtise. Citons comme exemple le travestissement dans *Le Banqueroutier*. Dans cette pièce, Colombine, la suivante d'Isabelle, prend l'habit d'homme pour divertir sa maîtresse et pour se divertir. Et elle joue la scène de séduction auprès de sa maîtresse :

COLOMBINE *en lui baisant la main.*

N'ayez pour tout talent que celui de m'aimer. C'est le lien des cœurs ; c'est par là que mon âme comblée s'expliquera toujours trop faiblement, et de sa tendresse et de sa reconnaissance. (*Isabelle soupire.*) Un soupir ! C'est déjà quelque chose. (*Se jetant à ses pieds.*) Charmante belle, confirmez par un aveu sincère ce que vos regards languissants me disent si tendrement ! Joignez aux promesses des yeux l'assurance de la voix ! (*En se passionnant.*) Un mot, ma chère, un seul mot de votre belle bouche... (sc. de la toilette)³⁸

Sa déclaration d'amour élégamment faite avec autant de grâce témoigne de la qualité du travestissement, qui ne se limite pas à un simple changement d'habit. Ainsi, le déguisement verbal apparaît indispensable pour l'achèvement du travestissement et sa réussite. Nous analyserons plus amplement le travestissement au service du jeu de séduction dans le troisième chapitre³⁹.

3. Motivation des travestissements

Pour les déguisements des héros et des héroïnes dans les pièces des XVI^e et XVII^e siècles, qui impliquent en partie le travestissement, comme d'autres formes de changements d'identité, Georges Forestier a réparti les buts de leurs déguisements à travers huit rubriques⁴⁰ :

1. conquête
2. reconquête
3. approche
4. délivrance
5. fuite
6. tromperie

³⁸ TI, t. I, p. 375-376.

³⁹ Voir *infra*, page 92.

⁴⁰ G. Forestier, *op. cit.*, p. 113.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

7. tour

8. pouvoir

Pour les rôles féminins, il classe les principales motivations en six finalités ; ce sont dans l'ordre d'importance, la fuite, la reconquête, l'approche, la tromperie, la conquête et autre⁴¹.

Confirmons d'abord la définition de Georges Forestier pour les six premiers buts du déguisement des héroïnes dans son corpus des pièces écrites de 1550 à 1680.

La fuite, qui représente 21,4 % dans les finalités du déguisement féminin, recouvre, selon lui, trois types d'actions : « s'échapper d'une maison où elle est enfermée et rejoindre son amant »⁴², « éviter le mariage auquel on la destine »⁴³ et « échapper à un danger »⁴⁴.

La reconquête, un but « exclusivement féminin »⁴⁵ (17,4 % pour les héroïnes mais seulement 0,4 % pour les héros), est la poursuite d'un(e) amant(e) infidèle.

L'approche, qui représente 12,7 %, est de dissimuler son identité afin de s'introduire chez quelqu'un, soit l'objet de son amour ou d'une vengeance.

La tromperie (8,2 %) est une motivation « qui sert à réaliser autre chose »⁴⁶.

La conquête (8,2 %) est un déguisement de séduction afin de conquérir une personne que le héros ou l'héroïne aime.

Les catégories peuvent-elles s'appliquer à notre corpus 1681-1758 ? En répartissant les 79 pièces selon ses critères, on obtient :

Tableau 4 :

motivation		Nbre	%
reconquête		31	31.3
	poursuite amoureuse ⁴⁷	11	
	détourner son amant de sa rivale ⁴⁸	11	

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴² *Ibid.*, p. 118.

⁴³ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷ *L'Amante amant* [Angélique], *Arlequin jouet des fées*, *Tirésias* [Cariclée], *La Vie est un songe*, *Les Jumeaux*, *L'Amour précepteur* (en cavalier), *L'Amour précepteur* (en docteur), *Les Folies de Coraline*, *L'Heureux esclave* [Silvia], *L'Amour castillan*, *Le Double Déguisement*.

⁴⁸ *La Folle Enchère*, *La Femme d'intrigues*, *Les Trois Gascons*, *Le Bal d'Auteuil* [Ménine], *Le Bal d'Auteuil* [Lucinde], *Amour pour amour*, *Isabelle Médecin*, *La Coquette trompée*, *L'Arcadie enchantée* (en Scapin), *L'Arcadie enchantée* (en Suisse), *L'Arcadie enchantée* (en Grand-Prêtre).

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

	sonder le cœur de son amant ou de son mari ⁴⁹	9	
fuite		12	12.1
	échapper à un mariage forcé ⁵⁰	7	
	fuir avec son amant ⁵¹	2	
	autres ⁵²	3	
approche⁵³		6	6.1
tromperie		27	27.2
	aider l'amour de sa maîtresse ou son maître ⁵⁴	10	
	suivre sa maîtresse ⁵⁵	4	
	autres ⁵⁶	13	
jeu⁵⁷		7	7.1
conquête⁵⁸		3	3
autres⁵⁹		7	3
raison incertaine⁶⁰		6	6.1
total		99	100

Quand nous examinons notre corpus de travestissement des personnages féminins, nous constatons d'emblée un large éventail des motivations (tableau

⁴⁹ *Colombine avocat pour et contre, La Descente de Mezzetin aux Enfers, Isabelle-Arlequin, La Femme juge et partie* (en juge), *L'Amante difficile* [1716], *Le Faucon et les oyes de Bocace, L'Amante difficile* [1731 prose], *L'Amante difficile* [1731 vers], *Coraline jardinière*.

⁵⁰ *Le Jaloux* (CF), *Les Folies amoureuses* (en Scaramouche), *Les Folies amoureuses* (en soldat), *Arlequin Homme à bonne fortune* [Isabelle], *Esope, Arlequin fille malgré lui, La Folle raisonnable*.

⁵¹ *Le Philosophe trompé par la nature, Arlequin au serial*.

⁵² *L'Endriague, Olivette juge des enfers, Le Phénix* [la princesse].

⁵³ *La Fausse Suivante, Flaminia veuve fidèle et soldat, La Femme juge et partie* (en cavalier), *La Femme jalouse, Coraline Arlequin et Arlequin Coraline, L'Obstacle favorable*.

⁵⁴ *Les Mœurs du temps, La Française italienne, Le Phénix* [Colombine], *La Fille de bon sens* (en lieutenant), *La Fille de bon sens* (en commissaire), *Le Bel-Esprit, Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine, Colombine mari par complaisance, Le Jaloux* (NTI), *L'Italienne française*.

⁵⁵ *L'Amante amant* [Lise], *Tirésias* [Naïs], *Le Triomphe de l'amour* [Corine/Hermidas], *L'Heureux esclave* [Coraline].

⁵⁶ *Mezzetin Grand Sophy de Perse* [Isabelle], *La Pantoufle, Les Bateliers de Saint Cloud, Arlequin valet de deux maîtres, La Veuve à la mode, Don Micco e Lesbina, Le Contraste de l'Himen & de l'Amour, Coraline esprit follet* (en chevalier), *Coraline esprit follet* (en Pantalon), *Coraline esprit follet* (en Docteur), *Coraline esprit follet* (en garçon d'hôtellerie), *Les Voyageurs* (en spadassin), *Les Voyageurs* (en Mario).

⁵⁷ *Les Amazones modernes, La Fausse Coquette, Le Claperman, Mélusine, Le Banqueroutier, La Comédie des comédiens, Le Retour de la tragédie française*.

⁵⁸ *Coraline fée* (en page), *Coraline fée* (en Arménien), *Le Triomphe de l'amour* [Léonide/Phocion]

⁵⁹ *Zaïde, Achmet et Almanzine, La Fille savante* (ATI), *La Fille crue garçon, Coraline magicienne, Les Vingt-six infortunes d'Arlequin, Arlequin génie*.

⁶⁰ *Arlequin Homme à bonne fortune* [Colombine], *Mezzetin Grand Sophy de Perse* [Colombine], *Pasquin et Marforio, La Fille savante* (Foire), *L'Amant caché, Les Lacédémoniennes ou Lycurge*.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

4). L'héroïne se travestit pour se venger de la mort de son mari (*Flaminia veuve fidèle et soldat*) ou pour voir son amant en cachette (*La Femme jalouse*) ; ou bien, pour tester la vaillance de son amant (*Don Micco e Lesbina*) ou encore afin de vérifier la capacité de l'astrologue qu'elle consulte (*Mezzetin Grand Sophy de Perse*). De plus, comme Georges Forestier lui-même constate : « Qu'un déguisement conscient s'accompagne nécessairement de l'expression de sa motivation ne doit pas induire à penser que cette motivation est toujours parfaitement claire, ni parfaitement adaptée »⁶¹, certaines motivations des travestissements peuvent être placées dans plusieurs rubriques ; c'est le cas, parmi plusieurs autres, le travestissement dans *Le Triomphe de l'amour*. La Princesse se déguise en homme pour s'introduire chez un philosophe où loge Agis dont elle est éprise (approche) et réalise son entreprise de séduction auprès de trois personnages afin de conquérir, tout à la fin, la faveur d'Agis (conquête).

Avec cette diversité des finalités observées dans nos pièces, il nous paraît difficile de les appliquer aux mêmes rubriques que celles que Georges Forestier propose. Cependant, nous pourrions toutefois tenter d'observer quelques dénominateurs communs de finalités des travestissements.

Quelles conclusions pouvons-nous en tirer ?

1) Importance de la reconquête : avec son nombre (31 %), elle est la motivation la plus importante dans notre corpus, tandis que dans le corpus de Georges Forestier elle ne fait que 17,4 %.

Nous constatons d'abord que la poursuite amoureuse (reconquête) présente une forte occurrence (11 fois). À la rubrique de la reconquête, nous pouvons ajouter le travestissement pour détourner son amant de sa rivale, qui représente de même 11 occurrences. Nos héroïnes peuvent se travestir en homme pour sonder, à leur insu, le cœur de leur amant ou de leur mari. Serait-ce une des variations de la reconquête quand l'héroïne confirme de nouveau l'amour de son amant ? Cette finalité s'observe de fait dans 9 pièces.

Alors que Georges Forestier définit la fuite comme la première motivation importante (21,4 %), la fuite ne représente que 12 % dans notre corpus, avec 12 occurrences. L'héroïne prend l'habit d'homme pour fuir avec son amant, échapper à un mariage forcé, se soustraire au sacrifice ou à la jalousie.

2) Tromperie très grande plus qu'au XVII^e siècle : elle représente la deuxième partie importante après la reconquête, avec 27 occurrences. Ce chiffre est surtout dû à la part des servantes. En effet, parmi ces 27 occurrences 10 sont ceux des servantes qui se déguisent en homme pour tromper un prétendant indésirable ou un parent obstiné de leur

⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

maîtresse et l'aider à s'unir avec son amant, ou afin de sonder le cœur de l'amant ou l'amante de leur maîtresse ou de leur maître à leur place. Cette tromperie des servantes pour servir l'amour de leur maîtresse ou leur maître constitue la plus grande partie des motivations du travestissement des servantes. Elle s'élève même à plus d'un tiers de leurs motivations. Or, Georges Forestier remarque, pour les pièces des XVI^e et XVII^e siècles, après avoir souligné le nombre élevé des déguisements accessoires de servantes :

Dans plus d'un cas sur deux, donc, la servante apparaît déguisée pour une courte apparition : il s'agit ou bien de porter un message, verbal ou écrit, de la part d'une dame qui veut elle-même garder son incognito, ou bien, plus simplement encore, d'accompagner, silencieuse, sa maîtresse qui veut cacher son identité (quelquefois même son visage) à l'homme qu'elle tente de conquérir [...] Contrairement à la servante, le valet se déguise rarement pour la simple raison que son maître se déguise ou pour se livrer à une courte apparition. [...] Dans la très grande majorité des cas (déguisements secondaires ajoutés aux déguisements fondamentaux) le personnage du valet jouit d'une autonomie certaine dans son déguisement, ce qui achève de le distinguer du personnage de servante⁶².

Par rapport à la servante décrite par Georges Forestier, nos suivantes paraissent jouir de plus d'autonomie dans leurs déguisements. S'il est vrai que nos suivantes aussi troquent parfois l'habit d'homme pour accompagner leur maîtresse travestie elle-même en homme, elles peuvent prendre une part beaucoup plus active dans la pièce que celles des XVI^e et XVII^e siècles quand elles se travestissent en homme pour servir l'amour de leur maîtresse ou leur maître. Contrairement à la description de Georges Forestier : « Aucune servante ne s'est vue conférer un déguisement dont l'effet s'étendrait sur plus de quelques scènes et conditionnerait le déroulement de toute la pièce, alors que c'est le cas pour près d'une dizaine de valets. »⁶³, plus d'une servante dans notre corpus joue un rôle essentiel dans le déroulement de toute la pièce. Colombine du *Bel-Esprit* apparaît déguisée en philosophe pour sauver sa maîtresse du mariage forcé dans 6 scènes sur 21 au total ; Colombine de *L'Italienne française* est habillée en Crispin dans 6 scènes sur 30 et Nison de *La Française italienne* apparaît travestie en Arlequin dans 9 scènes sur 23 au total – plus d'un tiers de la pièce. Non seulement le nombre de leurs apparitions, mais aussi l'importance accordée à leur travestissement, surtout pour *La Française italienne* et *L'Italienne française*, fait des suivantes de vraies protagonistes de la pièce.

3) Fréquence de motifs ludiques : ces motifs, qui ne sont pas mentionnés dans l'étude de Georges Forestier, caractérisent le travestissement après 1680 et nous les nommons « jeu ». Cette rubrique peut avoir en elle une grande variété de motivations. Il y a des personnages qui se déguisent pour aller au bal masqué, mais ils déclenchent par la

⁶² G. Forestier, *op. cit.*, p. 151-152.

⁶³ *Ibid.*, p. 152.

II. Nature et raisons du travestissement des personnages

suite un quiproquo, comme Madame Gautier dans *Le Claperman*, Angélique dans *La Fausse Coquette* (Angélique déguisée en Amazone est prise pour homme dans la pièce)⁶⁴ et Julie dans *Les Amazones modernes*. Nous avons classé dans la colonne de « approche » le cas de *La Fausse Suivante*, mais il faut noter que le travestissement de l'héroïne a commencé pour le bal masqué où elle fait la connaissance de son fiancé Lelio et elle décide de profiter de son déguisement pour étudier son prétendant⁶⁵. Nous y ajouterons aussi le cas de Silvia dans *Mélusine* qui se travestit en homme pour la partie de chasse, et qui provoque, de même, le quiproquo. Le déguisement de Colombine en cavalier dans *Le Banqueroutier* est un cas à part ; il est purement ludique ; même si cela finit par provoquer l'envie d'aimer quelqu'un chez sa maîtresse, elle emprunte l'habit du frère de sa maîtresse et joue une scène de courtoisie pour se divertir. Enfin, le travestissement pour un spectacle, comme Angélique déguisée en Docteur dans *La Comédie des comédiens* et la cadette en Arlequin dans *Le Retour de la Tragédie française*, témoigne bien de ce goût du jeu qui envahit la scène.

⁶⁴ Voir *infra*, page 80.

⁶⁵ *La Fausse Suivante*, I, sc. 3 dans M, p. 483.

III.

L'exploitation du travestissement :
diversité des enjeux comiques, psychologiques,
idéologiques, métathéâtraux

1. Le travestissement au service du comique

Dans ses *Notices sur les œuvres de théâtre*, le marquis d'Argenson décrit ainsi *La Fille savante* de l'Ancien Théâtre-Italien :

Déguisements, travestissements, libertinages, humeur volage, affectation de bel esprit et de sçavoir qui se rabat cependant sur la tendresse, peintures, plaisanteries, satire des mœurs du siècle, voilà ce qu'on ne laisse pas que de voir dans ces farces italiennes, et ce que la troupe prit alors du *Théâtre François* ; le bon en est de nous, le badin, le comique en est d'eux ; et cela est amusant à lire, quoique les mœurs d'alors ayent de la différence d'avec les nôtres¹.

Son appréciation mêlée d'un sentiment de prédilection pour le théâtre français nous permet de saisir la particularité du Théâtre-Italien. Ayant le goût très prononcé pour le « badin », la troupe italienne se sert de tous les moyens pour susciter le rire. Il en est de même pour l'utilisation du travestissement. Plutôt que explorer les mystères d'identité, il exploite le travestissement pour en produire du comique. La lecture des pièces du recueil de Gherardi nous permet de voir plusieurs procédés d'utilisation du travestissement au service du comique.

Dans *Colombine avocat pour et contre* (Fatouville, 1685), l'héroïne se déguise en docteur afin de vérifier la volonté de mariage de son amant, Arlequin, à son insu. Le comique de la scène repose sur le fait qu'Arlequin, croyant qu'elle est un érudit, lui demande l'avis sur le choix de l'épouse tout en déclarant qu'il n'a pas l'intention d'épouser Colombine :

ARLEQUIN. Mais à l'égard de Colombine qui m'aime, & que je n'épouserai jamais.....

COLOMBINE. Oh là-dessus parlez tout à votre aise.

ARLEQUIN. Graces au ciel, à la fin on nous écouterà.

COLOMBINE. Dites-moi, je vous prie, cette Colombine, est-ce une des deux femmes que vous avez épousées ?

ARLEQUIN. Le ciel m'en preserve. C'est une créature que j'ai aimée à la vérité : mais dès qu'on m'a parlé d'Isabelle avec trente mille écus....

COLOMBINE. Dès ce moment-là, vous n'en avez plus voulu ?

ARLEQUIN. En ma place, monsieur le docteur, en auriez-vous fait moins ? Les docteurs sont aussi âpres à l'argent que d'autres. Colombine est jolie ; Isabelle est riche. Mais à present un homme de qualité entre l'utile & le plaisant ne balance guere.

(II, sc.7)²

¹ D'Argenson, *op.cit.*, p. 626.

² TI, t. I, p. 307-308.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Le rire du public sera provoqué par le décalage entre l'apparence flegmatique qu'elle doit adopter en tant qu'homme savant et la jalousie furieuse qu'elle a au fond du cœur en tant que fille délaissée. Le travestissement crée un espace de double jeu dans un même personnage.

Dans *Arlequin homme à bonne fortune* (Regnard, 1690) et *Esope* (Le Noble, 1691), les héroïnes se déguisent en homme pour la même motivation : échapper à un mariage imposé par la famille. Les deux héroïnes, Isabelle et Colombine, veulent faire échouer le mariage imposé et elles décident de jouer elles-même leur prétendant. Leur travestissement, Isabelle en cavalier et Colombine en médecin, est le dernier stratagème pour se dégager du mariage forcé par leurs pères.

Isabelle d'*Arlequin Homme à bonne fortune*, quand elle joue le rôle de son propre amant devant son prétendant, ne marque aucune réticence pour parler de la relation amoureuse qu'elle a, allant même jusqu'à tenir des propos à la connotation évidemment sexuelle. Ainsi, Isabelle en cavalier faisant semblant d'être son amant, raconte au Docteur qui souhaite se marier avec elle la relation entre son amant et elle :

ISABELLE. Mais quand elle sera votre femme, au moins, n'allez pas nous la gâter par vos manières ridicules : nous avons eu assés de peine à la mettre sur le pied où elle est. Le joli tour d'esprit ! elle l'a comme le corps.

LE DOCTEUR. Comme le corps ! Et savez-vous comme elle l'a tourné ?

ISABELLE. Bon ! Qui le sait mieux que moi ? Si vous voulez, je vais la dessigner³ qu'il n'y manquera pas un trait. Une gorge, morbleu, plantée-là.... Bon ! c'est un marbre.

LE DOCTEUR. Ouf. Quel peintre ! [...] Et avec tous ces beaux talens-là, d'où vient qu'elle n'est pas mariée ? Voilà des qualités merveilleuses pour être femme.

ISABELLE. Ne savez-vous pas les allures du monde, & la malignité des rivaux ? Les uns disent qu'elle a des vapeurs⁴, les autres lui font faire un voyage⁵. Il y en a d'assez enragés qui lui font garder le lit cinq ou six mois pour une détorse... [...] Au moins, je veux être de vos amis, & je prétens, quand vous serez marié, aller sans façon chez vous manger votre chapon⁶.

LE DOCTEUR. Monsieur, vous me faites trop d'honneur, mais je ne mange jamais de volaille. A ce que je vois, vous connoissez parfaitement la damoiselle en question ?

ISABELLE. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous sommes toujours ensemble ; [...] Je

³ Dessigner : dessiner

⁴ Vapeurs : « Vapeur est aussi une humeur subtile qui s'élève des parties basses des animaux, & qui occupe & blesse leur cerveau. [...] Les vapeurs de la matrice causent de grands emportements aux femmes, soit de douleur, soit de folie. » (Furetière)

⁵ « pour avorter ou dissimuler une grossesse gênante. » (E. Gherardi, *Le Théâtre italien II, Les comédies italiennes de J. F. Regnard*, éd. R. Guichemerre, *op.cit.*, p. 192, n. 4.)

⁶ Chapon : ce mot signifie le bien ou une terre dans des proverbes, ainsi que « *Qui chapon mange, chapon lui vient*, pour dire, que le bien vient plustost dans la maison de ceux qui en ont déjà, que chez ceux qui n'en ont point », « On dit aussi d'une terre usurpée par quelqu'un, Ce n'est pas celui à qui elle appartient qui en mange les *chapons*. » (Furetière) « On dit d'une terre usurpée par quelqu'un, *ce n'est pas celui à qui la terre appartient qui en mange les chapons*. » (Le Roux). Il est probable que le mot est utilisé ici par extension pour désigner une femme qui appartient déjà à quelqu'un.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

passé toutes les nuits dans sa chambre.

LE DOCTEUR. Dans sa chambre !

ISABELLE. Dans sa chambre. Je vous dirai même.... mais vous irez jaser.

LE DOCTEUR. Non, je me donne au diable.

ISABELLE. Cette nuit, nous avons reposé tous deux sur le même chevet. Prenez vos mesures là-dessus.

LE DOCTEUR. Sur le même chevet, ensemble ?

ISABELLE. Ensemble ; & cette nuit nous en ferons autant infailliblement. Elle ne sauroit se coucher sans moi.

LE DOCTEUR à part. Ah, ah, monsieur Brocantin, vous voulez donc m'en faire avaler ?⁷ (sc. d'Isabelle en cavalier)⁸

L'allusion sexuelle dans le discours d'Isabelle est très nette et le Docteur se résout à ne pas se marier avec la jeune fille dont il s'agit. Regnard fait retenir le lien entre ce faux cavalier et la fille en faisant reprendre au personnage les mots de la bouche de son interlocuteur, tels que « comme le corps », « dans sa chambre », « sur le même chevet », « ensemble ».

Esope de Le Noble est une parodie des *Fables d'Esope* d'Edme Boursault, représentée au Théâtre Français le 18 janvier 1690. Auteur probable de *La Fausse Prude* (1697), pièce qui allait provoquer l'exclusion du Théâtre-Italien de la France⁹, Le Noble était également « le rival dramatique de Boursault »¹⁰, qui avait déjà remporté un succès avec son *Mercurie galant* (1683).

Contrairement à l'image positive du philosophe que Boursault essaie de peindre, Le Noble caricature à fond le bel-esprit. En gardant la forme traditionnelle de la pièce originale en cinq actes et en vers, la parodie dégrade l'original avec la transposition des personnages en types de commedia (le père en Arlequin, l'héroïne en Colombine, le prétendant en Docteur, le personnage de l'huissier en Mezzetin) et du nom des personnages en surnom burlesque, comme « Friponnet¹¹ », « Maître Babillard¹² », « Madame Fagotin¹³ », « Briffetout¹⁴ ».

Le despotisme du père est nettement présent dans *Esope*. Tandis que dans la

⁷ *Avaler* : « se dit figurément en morale. On luy a fait un vilain affront, mais il a avalé cela doux comme lait. On luy a fait des difficultés sur son mariage, il a fallu les avaler. » (Furetière)

⁸ TI, t. II, p. 386-388.

⁹ F. Moureau fournit deux noms possibles pour l'auteur de *la Fausse Prude* : Le Noble d'une part, Fatouville de l'autre. (F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, op.cit., p. 30.)

¹⁰ « Introduction » dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esope*, éd. Terence Allott, Exeter, University of Exeter, 1988, p. XXI.

¹¹ *Fripon* : « Fourbe, qui n'a ni honneur, ni foi, ni probité. Il se dit dans le style familier d'Un jeune garçon, d'un jeune écolier qui manque à son devoir par libertinage, par débauche. » (Académie, 1762)

¹² *Babillard* : « Un homme qui ne sçauroit garder un secret. » (Académie, 1694)

¹³ *Fagotin* : « On appelle ainsi un singe habillé, que les Opérateurs ont avec eux sur le théâtre. Ce nom a passé au valet d'Opérateur qui amuse le peuple. Et figurément on dit d'Un mauvais plaisant, que *C'est un Fagotin*. » (Académie, 1762)

¹⁴ *Briffe* : *brifer* « Manger avidement, d'une manière gourmande. » (Académie, 1694)

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

pièce de Boursault, Esope est le prétendant d'Euphrosine, fille de Léarque, Le Noble fait de lui le père de l'héroïne et le fait incarner par Arlequin. Au père affectif au moins en apparence qu'est Léarque chez Boursault, Le Noble oppose un père qui regorge d'autorité.

C'est alors que Colombine décide de se travestir en homme bossu. Mais le bossu n'est en effet que le portrait de son père lui-même. Car Esope était présenté traditionnellement comme un homme laid avec une bosse aussi bien dans les gravures des fables publiées aux XVI^e et XVII^e siècles¹⁵ que dans la pièce de Boursault. Le parodiste suit cette figure traditionnelle du bel-esprit et attribue également une bosse à son personnage qui est joué par Arlequin. Nous pouvons le voir sur le frontispice de l'édition de la pièce¹⁶.

Dans la pièce de Boursault, la servante démontre la difformité d'Esope, mais dans celle de Le Noble, Colombine, qui est désormais l'héroïne de la pièce et dont le caractère est plus proche de celui de la servante que de l'héroïne des *Fables d'Esope*, se moque d'Esope, son père, non seulement par le sarcasme verbal mais aussi par sa transformation en bossu. Tandis que l'héroïne de la pièce de Boursault obtient la permission de se marier avec son amant par suite de « l'approbation » d'Esope aux amoureux assortis et sans aucune manigance, Colombine dans la pièce de Le Noble est obligée de tromper son père en se transformant en figure laide pour se tirer du mariage imposé.

Rodope, amante d'Esope mais aussi collaboratrice de sa fille, voit la métamorphose de Colombine en médecin bossu, et pousse un cri d'étonnement :

COLOMBINE *déguisée en médecin bossu.*
Que tes coups, amour, sont puissans !
Qu'à d'étranges projets ta vive ardeur engage !
[...]
Mais Rodope paroît, elle aura beau s'attendre
A ce plaisant déguisement,
Je suis sûre, ma foi, que je vais la surprendre.

SCENE II.
RODOPE, COLOMBINE.
RODOPE.

¹⁵ Terence Allott présente l'historique de la description de la figure d'Esope dans l'introduction de la pièce : « Sa première apparition dans les incunables de la Renaissance le présente comme le type même de la laideur : il "estoyt entre tous les hommes difforme, car il avoyt une grosse teste, grant visage, longues joues, les yeux agus, le col brief, bosse et grosse pance, grosse jambes et larges piedz". Cette difformité semble être pourtant une caractéristique inventée par le moine érudit de Byzance, Maxime Planude (mort vers 1310) dont la *Vie d'Esope* commence justement par cette description. [...] Cet Esope grotesque, esclave rusé et bouffon impudent, figure presque partout dans les gravures qui ornent les éditions des fables imprimées aux 16^e et 17^e siècles. » (dans Boursault, *op.cit.*, p. X-XI.)

¹⁶ TI, t. III, p. 171.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Eh ! qui vous connoitroit sous cet ajustement ?
La figure est parbleu, risible & fort grotesque. (V. sc. 1, 2)¹⁷

Et elle persuade le père de Colombine de choisir pour son gendre ce faux médecin ayant un corps plus « sublime » que lui :

RODOPE.
Mais enfin, entre nous, à quoi se détermine
Votre cœur chancelant ?
Si pour la main de Colombine
Il ne faut point d'autre talent
Qu'une bosse & de la doctrine
Pouvez-vous refuser ce sujet succulent ?
Il est docteur en médecine,
Et docteur de la faculté,
Habile par delà tout ce qu'on s'imagine,
Et tant d'estomach que d'échigne,
Est-il plus beau bossu d'un & d'autre côté ?
Votre sublime dos, près de son dos voûté,
N'a qu'une bosse grimeline¹⁸,
Et la sienne à mes yeux est d'un tour enchanté. (V, sc. 3)¹⁹

Le comique dans *Arlequin Homme à bonne fortune* et *Esope* repose sur le fait que l'héroïne elle-même se déguise en son amant ou en son prétendant. Le travestissement de ces pièces fonctionne comme une grande tromperie contre les pères, complotée par leurs filles révoltées.

Le travestissement de Colombine dans *Le Phénix* (Delosme de Montchenay, 1691) appartient à une grande tradition dramaturgique du déguisement — déguisement pour éprouver la sincérité de l'amour. Il s'agit de tester le cœur de la Princesse, qui est destinée au Prince :

COLOMBINE. Si bien donc, seigneur, que vous voulez mettre en tête à la Princesse quelque galant, qui tâche à occuper toutes les avenues de son cœur. (sc.1)²⁰

Mais dans cette pièce, c'est Colombine qui propose au Prince de séduire la Princesse en se travestissant à la place du Prince. Ce qui provoque le comique est que la Princesse n'est pas insensible à la déclaration galante de Colombine-bacha dont l'identité se construit sur la base d'une triple mystification — de la nationalité, du sexe et du rang. Le travestissement renforce la dégradation de l'amour du personnage noble.

L'habit de lieutenant que Colombine porte dans *La Fille de bon sens* (Palaprat,

¹⁷ TI, t. III, p. 241-242.

¹⁸ *Grimeline* : Grimeliner « jouer petit jeu, faire un petit trafic, de petits gains. » (Furetière)

¹⁹ TI, t. III, p. 247.

²⁰ TI, t. III, p. 334.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

1692) sert à préparer le quiproquo. Les deux prétendants de sa maîtresse prennent chacun pour leur rival Colombine déguisée en homme. Comme nous l'examinerons plus tard, l'auteur utilise ce quiproquo pour produire une situation équivoque²¹.

Par rapport aux pièces que nous avons déjà citées, le travestissement de Colombine en cavalier dans *Le Banqueroutier* (Fatouville, 1687) et Colombine en gentilhomme dans *Mezzetin Grand Sophy de Perse* (Delosme de Montchenay, 1689) est plus accessoire. Elle séduit, dans la première pièce, une dame, et dans la deuxième pièce, sa maîtresse, sous l'habit d'homme, mais son travestissement n'a pas d'influence sur le plan dramatique de la pièce : il permet un jeu parodique autour de la séduction homme-femme. Nous y reviendrons dans le sous-chapitre « Travestissement au service du jeu de séduction »²².

Le déguisement de Colombine en avocat dans *Arlequin Homme à bonne fortune* et en philosophe dans *Le Bel-Esprit* (L.A.P, 1694) a peu de valeur dans la conduite de l'intrigue, mais l'auteur s'en sert surtout pour accentuer le comique verbal. Dans *Le Bel-Esprit*, la fonction du déguisement de Colombine reste peu convaincante, bien qu'elle participe au projet d'Arlequin et de Pasquariel qui essaient de sauver leur maîtresse du mariage forcé. Il nous semble que son déguisement est présent seulement pour former le duo avec Arlequin également en habit de philosophe et il constitue, avec celui d'Arlequin, la caricature du philosophe aussi bien par l'apparence que par les propos :

CINTHIO. Comment définissez-vous un philosophe, quant aux mœurs?

COLOMBINE. Voilà une bonne question celle-là !

ARLEQUIN. Un philosophe est un composé de qualités antipathiques, & un monstre dans la morale. C'est-à-dire en termes vulgaires, un homme impitoyable & inhumain pour les autres ; facile, accommodant, & plein d'humanité pour lui-même.

CINTHIO. Cela me surprend.

COLOMBINE. Un philosophe dans ses principes, peut en sûreté de conscience, s'accorder à lui-même ce qu'il défend aux autres.

ARLEQUIN. Un vrai philosophe est en droit de suivre fidelement la nature en toutes choses, & de soulager generalement tous les besoins de l'individu. Voilà qui est de son ressort.

CINTHIO. Il est commode d'être philosophe.

COLOMBINE. Il en est de même des philosophes que des medecins, qui cherchent la bonne chere & le bon vin, pendant qu'ils prêchent la diete à leurs malades.

ARLEQUIN. Oui, tous les hommes sont les malades des philosophes.

COLOMBINE. Ou, pour parler en termes plus clairs, les duppes des philosophes.

(III, sc. 3)²³

Le travestissement de Colombine dans *Arlequin Homme à bonne fortune* glisse plus encore vers le ton bouffon. La scène où apparaît Colombine sous l'habit d'homme

²¹ Voir *infra*, page 100.

²² Voir *infra*, page 98.

²³ TI, t. V, p. 131-132.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

est peu cohérente dans l'ensemble de l'intrigue. L'habit d'avocat lui permet d'étouffer Arlequin avec un tas de mots savants²⁴.

Le déguisement d'Angélique en amazone dans *La Fausse Coquette* (1694) de Biancolelli et Brugière de Barante prépare une scène bouffonne. Le grand acteur italien et son collaborateur emploient dans la pièce des déguisements à l'occasion du bal masqué, élément favori du public du Théâtre-Italien²⁵. Le déguisement d'Angélique en amazone n'est pas un travestissement au sens strict mais conduit à ce que les personnages la prennent pour un homme. Le travestissement d'Arlequin en femme y joint encore une cocasserie. Ainsi, le déguisement en sexe opposé leur permet de jouer la scène galante :

ANGÉLIQUE *apercevant Arlequin*. Ah parbleu, madame, je crois que vous vous moquez de moi ! Il y a deux heures que je vous cherche. Vous me donnez rendez-vous dans ce bal, & vous sortez sans rien dire ?

ARLEQUIN *d'un air dédaigneux*. Oh, vraiment, vraiment, s'il falloit que je tinsse parole à tous ceux à qui j'ai donné rendez-vous, j'aurais plus de trente galefretiers²⁶ à mes trousses.

ANGÉLIQUE *embrassant Arlequin*. Ah, madame, quel plaisir...

MEZZETIN *repoussant Angélique*. Monsieur, vous vous trompez, ce n'est pas ce que vous pensez, & cette fille-là est à nous [...] (I, sc. 9)²⁷

Dans une atmosphère festive de bal masqué, la multiplication des travestissements et la confusion des sexes ne peuvent qu'égayer le spectateur.

Une des fonctions du travestissement est de conduire, dramaturgiquement et paradoxalement, au dévoilement. Dans *Mezzetin Grand Sophy de Perse*, Isabelle décide de tester la lucidité de l'astrologue en se déguisant en cavalier :

ISABELLE *travestie en homme*, PIERROT.

ISABELLE. Mon pauvre Pierrot ?

PIERROT. Ma pauvre damoiselle ?

ISABELLE. Trouves-tu que j'aye un peu de l'air d'un homme ?

PIERROT. Hé, oui, oui, à quelque chose près. Mais cela ne vaut pas la peine d'en

²⁴ Voir *supra*, page 57.

²⁵ *La Fausse Coquette* a été reprise au Nouveau Théâtre-Italien le 9 avril 1720, année où Marivaux a commencé à écrire pour ce théâtre. Plus tard, dans *L'Ecole des mères* (1732), pièce créée pour le même théâtre, il utilise également des quiproquos entre les sexes opposés dans la scène d'un bal masqué. Éraste, dans l'obscurité de la chambre, prend pour son amante son père habillé d'un domino et il baise sa main :

ÉRASTE. J'entends remuer du taffetas ; est-ce vous, Angélique, est-ce vous ?

En disant cela, il attrape Monsieur Damis par le domino.

MONSIEUR DAMIS, *retenu*. Doucement !...

ÉRASTE. Ah ! c'est vous-même.

MONSIEUR DAMIS, *à part*. C'est mon fils.

ÉRASTE. [...] par cette main adorable sur qui je vous jure un amour éternel. (*Monsieur Damis veut retirer sa main.*) Ne la retirez pas, Angélique, et dédommangez Éraste du plaisir qu'il n'a point de voir vos beaux yeux, [...] (sc. 16, dans M, p. 1165.)

²⁶ *Galefretiers* : « Pour filou, coquin, vaurien, coureur, fripon, homme de rien, & sans aveu. » (Le Roux).

²⁷ TI, t. V, p. 308.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

parler. [...]

ISABELLE. Ah, si l'astrologue découvre une fois la vérité de mon sexe, je me rendrai sans peine à ce qu'il me dira sur ma destinée. (sc. de l'astrologue)²⁸

Cependant, elle a beau se cacher derrière l'habit masculin, l'astrologue est sensible à sa beauté et découvre sans aucune difficulté la vérité du sexe de ce faux cavalier en prétendant que ce sont les correspondances astrologiques qui lui ont permis de le découvrir :

L'ASTROLOGUE *voulant ôter le manteau d'Isabelle*. Pourquoi tenez-vous éclipse sous ce manteau la moitié de vos charmes ? Laissez-moi jouir du plus charmant spectacle qui se puisse offrir à ma vue. M'en dût-il coûter la vie, j'aurai la consolation qu'on dira de moi :

Non potuit fato nobiliore mori.

PIERROT. Vous verrez que le diable d'astrologue aura fleuré²⁹ qu'elle est fille ! Comme diantre il escrime de la prunelle !

L'ASTROLOGUE *en lui baisant la main*. Souffrez que je prenne le droit de l'astrologue.

ISABELLE. Hé bien, suis-je menacé d'être tué à l'armée ?

L'ASTROLOGUE. Non. J'ai de plus douces menaces à vous faire. Votre amant qui perdra ce nom demain, prépare un stratagème pour vous obtenir d'un père tout fantasque.

ISABELLE. Quoi, Monsieur, vous me croyez donc fille ?

L'ASTROLOGUE. Je viens de le découvrir par les correspondances que j'ai dans la voie Lactée. (sc. de l'astrologue)³⁰

En effet, l'astrologue semble assez intéressée par la beauté féminine d'Isabelle, et il devine qu'elle est déguisée en homme sans aucune difficulté. La consultation de la voie Lactée n'est qu'un prétexte. Ainsi, le travestissement d'Isabelle n'a plus de valeur de masque ; d'ailleurs, l'auteur ne l'a-t-il pas suggéré dans la conversation entre Pierrot et Isabelle que nous avons citée ? (« ISABELLE. Trouves-tu que j'aye un peu de l'air d'un homme ? PIERROT. Hé, oui, oui, à quelque chose près. ») Dans cette scène, le public rira de l'intérêt de l'astrologue pour la jeune fille et de l'étonnement de Pierrot et d'Isabelle pour son érudition douteuse. En fin de compte, c'est l'invalidité du travestissement qui produit le comique.

²⁸ TI, t. II, p. 330.

²⁹ *Fleurer (Flairer)* : « sentir par l'odorat » (Trévoux)

³⁰ TI, t. II, p. 337-338.

2. Le travestissement au service de revendications féminines :

La Fille savante (Fatouville, 1690) et *Les Amazones modernes* (Legrand, 1727)

Le déguisement sexuel fournit à l'auteur l'occasion d'introduire une mise en question des rapports entre les sexes. Le changement d'un sexe à l'autre permet d'offrir au personnage un nouveau regard sur l'état dans lequel il est contraint de vivre sous sa propre identité sexuelle.

Quand l'auteur fait réfléchir le lecteur ou le spectateur à un personnage féminin qui se déguise en homme, il le fait méditer non seulement sur l'identité individuelle relative à ce personnage, mais aussi sur l'identité collective des femmes, l'enjeu de la pièce pouvant alors s'étendre jusqu'à la dénonciation de l'inégalité des sexes dans la société. De ce point de vue, *La Fille savante* (Fatouville, 1690) de l'Ancien Théâtre-Italien et *Les Amazones modernes* (Legrand, 1727), pièce de la Comédie-Française, qui prennent pour sujet l'émancipation de la femme, permettront d'approfondir les effets du travestissement au service de revendications féminines.

Dans sa critique très novatrice « sur l'histoire des idées féministes en France, du XVI^e siècle à la Révolution » qui date du début du XX^e siècle, Georges Ascoli, rappelle « combien la production sur les femmes fut active pendant le XVIII^e siècle »³¹ et il souligne que, parmi les productions littéraires et les périodiques, c'est surtout les pièces de théâtre qui témoignent de l'état d'esprit du public à l'époque « d'une façon tout à fait significative »³². Or, l'Ancien Théâtre-Italien se fait souvent critiquer par la légèreté de mœurs et la grossièreté de son répertoire, mais Georges Ascoli fait remarquer la valeur de ce théâtre pour sonder l'intérêt que le spectateur portait au problème de la femme. Ainsi, en se référant aux pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, il affirme que :

Il y avait là une idée comique qu'on allait mettre en œuvre bientôt d'une façon un peu plus relevée ; car toutes ces pièces qui sont plaisantes ne sont que des farces souvent grossières ; la tradition pourtant qu'elles représentent indique assez que le public

³¹ Georges Ascoli, « Essai sur l'histoire des idées féministes en France, du XVI^e siècle à la Révolution, (fin) », *Revue de Synthèse historique*, t. XIII-2, octobre 1906, p. 171.

³² *Ibid*, p. 173.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

prenait intérêt aux querelles qu'elles lui rappelaient³³.

Parmi les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, le travestissement dans *La Fille savante* de Fatouville a une signification tout à fait particulière. Dans sa quatrième pièce à travestissement, l'auteur expose pour la première fois de nombreuses réflexions sur la vie des femmes et aboutit à une pièce *féministe* avant la lettre. L'intrigue de la pièce se déroule autour des deux jeunes filles, l'héroïne Angélique et sa sœur cadette Isabelle. L'aînée est une fille « savante » qui ne se soucie pas de manifester son mépris pour la vie matrimoniale, et la cadette est douce, soumise à tous les ordres de son père. M. Tortillon, père d'Angélique et d'Isabelle, entreprend de marier, dans son propre intérêt, la cadette à un homme.

Fatouville place dans la bouche de l'héroïne de la pièce une plainte sur l'inégalité des sexes :

ANGÉLIQUE. N'y a-t-il que la solitude qui puisse garantir notre sexe de l'importunité des hommes ? Ah, le maudit état que celui d'une fille ! (Scène du professeur d'amour)³⁴

Contrairement à Angélique qui n'aime que la science et qui répugne au mariage, sa sœur Isabelle devrait être prête à accepter le mariage que son père lui arrange. L'intrigue se déroule en s'appuyant sur le contraste des caractères des deux filles jusqu'à mi-chemin, mais Isabelle, d'un coup, apparaît en soldat devant son père et le père de son futur mari.

L'ARC-EN-CIEL. Mais croyez-vous qu'une fille posée comme Isabelle veuille épouser un fanfaron qui

TORTILLON. Il suffit que je le veuille, moi ; ma fille n'a jamais eu d'autres volontés que les miennes. C'est un mouton, vous dis-je, qui se fait un plaisir de m'obéir, & de suivre....

ISABELLE *en capitaine, entre en grondant Mezzetin*. (Scène de l'enrollement)³⁵

Par cette métamorphose d'une jeune fille en guerrier brutal, Fatouville nous montre l'indignation de la fille contre l'égoïsme du père — l'égoïsme du père étant accentué d'autant plus par le fait qu'il veut marier sa fille au fils de son ami, bien que ce jeune homme ne soit qu'un « fanfaron » et ne soit pas digne d'épouser la fille. Le changement brutal du comportement d'Isabelle est étonnant et la forte impression que provoque ce changement surpasse toute la pédanterie de sa sœur.

Le travestissement de cette pièce n'a point pour but de démasquer l'identité ou

³³ *Ibid*, p. 174.

³⁴ TI, t. III, p. 82.

³⁵ TI, t. III, p. 68.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

de tromper les gens. L'intention de l'auteur est très nette, car le déguisement est dévoilé dès l'apparition de la travestie :

L'ARC-EN-CIEL. Voilà un cadet qui ne ressemble pas mal à votre fille.
TORTILLON. Vous verrez que ma femme la mene ce soir à quelque assemblée. *Vers Isabelle.* Ma mie, tu commences le carnaval de bonne heure, car il me semble que les masques ne courent guères pendant le printemps. (Scène de l'enrollement)³⁶

Le travestissement devient alors la manifestation de l'envie d'une fille de quitter en même temps que l'habit la condition féminine. Ainsi, elle déclare à son père :

ISABELLE. Pour faire cesser votre surprise, sachez, mon pere, que la molesse & l'oisiveté des femmes m'ont donné une telle aversion de mon sexe, que ne le pouvant changer, je tâche, du moins, de le déguiser par mes habits & par mes actions. Et comme la guerre est la véritable école de la gloire, en attendant mieux, je me fais d'abord capitaine d'infanterie. (Scène de l'enrollement)³⁷

Et ses revendications continuent :

ISABELLE. Quoi, je passerois comme les autres femmes, les deux tiers de ma vie devant un miroir ? Je serois toujours occupée d'enfans, de nourrices, de meubles, de jupes, de dentelles, de fichus, de parfums & de toutes les drogues qui font la félicité, ou pour parler juste, la misere de notre sexe ? Non, non, mon pere, non, j'ai l'ame plus élevée. Je ne blesse les hommes qu'à bons coups de pistolets. Je ne porte d'odeurs que celles de ma réputation ; & de peur de me mésallier, je n'épouserois jamais que la gloire des grandes actions. Dites la vérité, vous ne croyez pas avoir mis tant de cœur dans le corps d'une fille ? Il n'y a mordi point de périls que je n'affronte, pourvu qu'il y ait de l'honneur à gagner. De la guerre, ventrebleu, de la guerre, pour me distinguer ! (Scène de l'enrollement)³⁸

Son aspiration aux exploits guerriers n'est cependant pas tout à fait fantaisiste, car il est vrai qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, il existait des femmes qui allaient au champ de bataille sous l'habit d'homme. Sylvie Steinberg cite dans son ouvrage des exemples de femmes travesties qui se sont engagées comme soldat sous l'Ancien Régime³⁹. Nicole Pellegrin, de même, affirme en citant un exemple d'une femme-marin au XVIII^e siècle : « Sans doute que, comme le « chevalier » Baltazar et les centaines de femmes-soldats qui se sont enrôlées dans les armées européennes dès l'Ancien Régime, « elle se figuroit qu'un puissant sujet d'amour, d'intérêt ou de gloire l'avoit obligée à ce déguisement » et pouvait la justifier aux yeux de tous comme à ses propres yeux. L'amour, la quête d'un gagne-pain et le goût, peut-être accessoire, de l'aventure font les bonnes

³⁶ TI, t. III, p. 68.

³⁷ TI, t. III, p. 69.

³⁸ TI, t. III, p. 71.

³⁹ S. Steinberg, *op.cit.*, p. 74-76.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

soldates. Plus que leur nombre, à jamais inconnaissable mais dont de nombreuses études montre(ro)nt l'importance, la capacité de ces transvesties à assumer des fonctions et des rôles d'hommes émerveille durablement. »⁴⁰ De plus, l'année de la représentation de la pièce, 1690, la France était en pleine période de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697), l'idée de participer à la guerre pour l'honneur militaire est encore plus réaliste. Dancourt, dans sa pièce *L'Été des coquettes*, jouée à la Comédie-Française le 12 mai 1690, fait évoquer à une comtesse, ennuyée de la disette de compagnie à cause de la guerre, l'idée de servir dans un régiment prenant un habit d'homme⁴¹.

Cependant, le plus significatif est qu'Isabelle ne se révolte pas contre le mariage arrangé par son père mais contre le manque de considération envers les femmes et la condition de vie qu'elles doivent subir après le mariage. Son discours n'est plus la plainte d'une jeune fille mais celle de toutes les femmes.

Fatouville a l'habileté d'introduire juste avant la scène d'Isabelle en capitaine celle d'Arlequin travesti en dame. Lui, en habit de veuve, venu pour solliciter les conseils d'Angélique, fille savante, lui peint la vie heureuse d'une mère avec sa progéniture :

ARLEQUIN. Tel que vous me voyez, mademoiselle, j'ai eu dix-sept enfans⁴² ; & si il n'y paroît point à mon visage, comme vous voyez. Croiriez-vous que je n'ai jamais accouché, que mon mari ne m'ait tenu la main pendant tout mon travail ?

ANGÉLIQUE. L'horrible fonction !

ARLEQUIN. Il me disoit si affectueusement : Que ne puis-je te soulager du mal que je te fais souffrir ! Helas, le pauvre homme, il parloit à coup sûr ; car il n'est que trop vrai que je suis une honnête femme.

ANGÉLIQUE. Quoi, Madame, le grand nombre d'enfans ne vous a point rebutée du mariage ?

ARLEQUIN. Vous mocquez-vous, Mademoiselle ? c'en est la friandise. De bonne foi, cela ne vous donne-t-il point quelque peu d'appetit pour la noce ?

(Scène de la consultation)⁴³

Le témoignage d'Arlequin en tant que mère heureuse, qui apparaît contredisant l'indignation d'Isabelle contre la vie misérable des femmes, n'affaiblit pas en effet la persuasion du discours de la jeune fille. Au contraire, il a pour fonction de souligner le

⁴⁰ N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », art.cit., p. 44.

⁴¹ « LA COMTESSE. Mais vraiment, si elle continue, je prévois que, pour ne pas s'ennuyer tout l'été, il faudra prendre le parti de faire un voyage sur la frontière. / ANGÉLIQUE. Ou aller servir volontaire dans quelque régiment de faveur. Cela serait-il de votre goût, madame ? / LA COMTESSE. Vous pensez railler ; mais si, sans choquer la bienséance, on pouvait prendre un habit d'homme, je vous jure que je serais déjà partie. » (sc. 13, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd J. Truchet et A. Blanc, t. III, op.cit., p. 439.)

⁴² Regnard doit avoir emprunté à cette scène l'idée du travestissement de Crispin en veuve prolifique et infidèle dans *Le Légataire universel*, pièce représentée à la Comédie-Française en 1708 : « GÉRONTE. Votre époux, vous laissant mère et veuve à vingt ans, / Ne vous a pas laissé, je crois, beaucoup d'enfants. / CRISPIN. Rien que neuf ; mais, le cœur tout gonflé d'amertume, / Deux ans encore après j'accouchai d'un posthume. » (III, sc. 6, dans *Ibid.*, p. 943.)

⁴³ TI, t. III, p. 61.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

caractère sérieux des propos d'Isabelle. D'abord, les expériences que la mère raconte semblent irréelles étant donné qu'elles sont exprimées par la bouche d'un personnage au registre fortement comique (Arlequin) et travesti (d'une fausse identité et du sexe qui ne peut jamais connaître la souffrance de l'accouchement) et que les enfants que cette fausse mère prétend avoir eus sont exagérément nombreux. Ensuite, la sincérité de l'amour pour le mari et l'affection pour les enfants de cette veuve prend tout de suite un ton loufoque comme nous le voyons ci-dessous :

ARLEQUIN. [...] Oh ça, parlons à cœur ouvert. Par vos sages conseils ne pourrais-je point m'emparer de tout le bien de mon cher mari, sans en rendre compte à mes enfans ? Diable, il a laissé deux cens bons mille écus, & avec cela, comme vous pouvez croire, je serois bien-tôt remariée.

ANGÉLIQUE. C'est-à-dire, en bon françois, qu'à l'exemple de beaucoup de meres, vous ne seriez pas fâchée de tirer le bien de vos enfans par devers vous ?

ARLEQUIN. Justement.

ANGÉLIQUE. Vous mettre en possession de tout, sans miséricorde.

ARLEQUIN. Ah, que vous devinez juste !

ANGÉLIQUE. Vous remarier à un jeune homme : & pour l'engager à une joyeuse reconnaissance, vous ne manqueriez pas de lui donner une partie de votre bien en l'épousant ?

ARLEQUIN. Non. Je lui voudrois tout donner.

ANGÉLIQUE. Et que feront vos enfans, madame ?

ARLEQUIN. Ils prieront Dieu pour moi, de ne leur avoir pas laissé de bien, pour leur épargner des procès. (Scène de la consultation)⁴⁴

Ainsi, Arlequin en veuve n'hésite pas à affirmer clairement son désir de se remarier à un jeune homme avec tout le bien du mari décédé sans en rendre compte à ses enfans. Le portrait défiguré de la mère que Fatouville montre en le faisant incarner par Arlequin travesti met en question la vie matrimoniale pour les femmes : ce qui met en valeur la sincérité du discours d'Isabelle.

Tandis qu'Isabelle en habit de capitaine durcit son attitude jusqu'à ce que le père ne trouve plus de moyens de la rendre docile et obéissante, Angélique, par contre, après avoir reçu une leçon bouffonne d'amour d'Arlequin, finit par accepter l'idée que sa science était inutile pour devenir heureuse, et elle décide de se marier, comme son propos le confirme :

ANGÉLIQUE. Voilà qui est fait, je l'épouse ce soir, il me fera belle, il m'aimera toujours ; n'est-ce pas pour être heureuse ? Ho, mademoiselle ma sœur, avec votre bravoure vous ne tenez pas encore les cinquante mille écus de mon oncle. Il faut avouer que j'aurois été bien sotté de m'enfermer le reste de mes jours avec Seneque & Isocrate. A ce que je vois, la vraie science d'une femme, c'est d'être belle ; l'étude & les livres ne servent qu'à la rendre insupportable. (Scène du professeur d'amour)⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Fatouville fait déduire à son héroïne que le bonheur de la femme est d'être belle et d'être aimée de son époux. La révélation du bonheur d'Angélique est en effet le dernier mot de la pièce, mais le dénouement de cette pièce est trop simplifié et le raisonnement d'Angélique paraît peu convaincant. La question que sa sœur révoltée a posée reste en suspens, et elle est trop chargée d'indignation pour passer pour comique. Elle consiste presque en la dénonciation de l'inégalité des sexes. Ainsi, la métamorphose d'une fille docile en militaire, bien au-delà du travestissement comme déguisement, fonctionne comme une sorte de revendication féministe.

Si Fatouville choisit de situer les scènes dans son temps pour interroger l'inégalité entre hommes et femmes, Legrand, dans *Les Amazones modernes*, délocalise les enjeux en prenant comme cadre de la pièce une île imaginaire, l'« Isle des Amazones Modernes »⁴⁶. Le choix du décor trahit déjà la subtilité des auteurs, qui, en empruntant un ailleurs à la tradition mythique et littéraire, ne le laissent pas imprégner de l'imaginaire légendaire ou romanesque. D'abord, l'île, haut lieu de l'utopie⁴⁷, est un cadre d'action très prisé au théâtre pour décrire un monde renversé où l'ordre, les valeurs ou les mœurs européennes ne sont plus en usage ; la production théâtrale mettant en scène ce monde à l'envers ne se compte plus au XVIII^e siècle ; pour n'en citer que quelques exemples : *L'Île du Gougou* (D'Orneval et Lesage, 1720), *L'Île des esclaves* (Marivaux, 1725), *L'Île de la raison* (Marivaux, 1727). De même, un monde d'Amazones, thème favori aux XVII^e et XVIII^e siècles, est représenté aussi bien sur les planches du théâtre que dans les écrits romanesques⁴⁸. Les pièces d'Houdar de la Motte, *Marthésie, première reine des Amazones* (1669), de Fuzelier, *Thésée ou la défaite des Amazones* (1701) et de Lesage et d'Orneval, *L'Île des Amazones* (1718) en sont des exemples. Mais à la différence de *Marthésie, première reine des Amazones* et *Thésée ou la défaite des Amazones*, Legrand ne reprend pas l'image des saintes guerrières, fidèles à la source grecque. Si dans *L'Île des Amazones*, dont le succès de la reprise en 1727 doit certainement inciter les auteurs des *Amazones modernes* à produire leur pièce, le mythe des Amazones est plutôt l'objet d'une exploitation bouffonne. Legrand, pour se différencier des auteurs précédents, glisse dans sa pièce une dimension de critique sociale, bien couverte au premier regard, en précisant que c'est une île des amazones « modernes ».

⁴⁶ Voir *infra*, page 344.

⁴⁷ Sur le penchant pour l'utopie et pour l'île comme cadre idéal de l'utopie à l'époque des Lumières, voir Anne Richardot, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des Lumières » dans *Clio*, numéro 22, 2005, *Utopies sexuelles*, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2007.

⁴⁸ Voir *infra*, page 337.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

La pièce commence par l'arrivée de Valère, amant de Julie, dans une île des Amazones. Il a fait naufrage au cours de son voyage en quête de sa chère Julie, enlevée au retour d'un bal par une Amazone alors qu'elle était déguisée en homme. Valère se fait passer pour une femme ayant recours au déguisement ; en effet, dans cette île les Amazones condamnent impitoyablement les hommes à l'état d'esclavage. Julie, de son côté, reste en habit d'homme par crainte d'être enrôlée dans les Amazones, prend pour nom Valère, ce qui va favoriser le quiproquo. Dans la pièce, à la différence de *La Fille savante*, le travestissement en soi n'a pas de fonction de revendication féministe. Les multiples travestissements — une femme et deux hommes se déguisent en sexe opposé — et même un "sur-travestissement" — Julie se travestie en femme par ordre de la Générale des Amazones, amoureuse de Julie car elle ignore sa véritable identité sexuelle — offrent à la pièce une tonalité hautement comique, en produisant un quiproquo, et spectaculaire avec de nombreux changements de costume.

Même si les travestissements dans la pièce ne sont pas chargés de critique sociale, il faut aussi tenir compte de l'ambiguïté du costume des Amazones. À la première rencontre avec une Amazone, Crispin, valet de Valère, lui demande le sexe auquel elle appartient :

CRISPIN : Bonjour, Monsieur ou Madame ; car votre habit tient de l'un & de l'autre. De quel genre êtes-vous ? du masculin, du féminin ou du neutre ?

NÉRINE : Je suis fille, & j'en fais gloire.... (I, sc. 7)⁴⁹

En utilisant la formulation bouffonne prononcée par Crispin, les auteurs décrivent l'habit des guerrières comme provoquant la confusion des sexes pour ceux qui ne connaissent pas le code vestimentaire de l'île. Dans un sens, le costume des Amazones représente la bisexualité qui trouble, dans une certaine mesure, l'image de la féminité que la société occidentale se fait de la femme.

La comédie se termine par la conquête de l'île par une armée de « jeunes amans rassemblés de toutes parts, qui viennent ici réclamer leurs Maitresses »⁵⁰ (III, sc. 14) et à cause d'eux les trois quarts des Amazones ont déserté, et « se sont allées rendre prisonnières de guerre »⁵¹ (III, sc. 13). Le dénouement de la pièce peut apparaître conforme à celui des autres pièces d'Amazones qui finissent par le triomphe de l'amour : le cœur des guerrières est vaincu par des hommes. Mary Ellen Ross souligne, à propos de la fin de *L'Île des Amazones*, que :

⁴⁹ Voir *infra*, page 355.

⁵⁰ Voir *infra*, page 420.

⁵¹ Voir *infra*, page 419.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

l'action de la comédie démontre qu'il ne faut qu'un Français pour briser le cœur d'une Amazone. [...] l'ordre est rétabli au terme de l'action : l'homme domine de nouveau la femme, ayant vaincu la fière Amazone⁵².

Le dénouement est le même pour la pièce d'Houdar de La Motte où Marthésie confesse son amour au roi des Scythes, qu'elle a fait prisonnier :

MARTHÉSIE.

Fuyez Mars, sauvez-vous du transport qui le presse,
Pour rendre encor vôtre bonheur plus doux,
J'y veux joindre en secret le nom de mon Epoux.
Vous sçavez le trait qui me blesse.
Je n'en veux plus combattre le pouvoir.
L'Amour en a fait ma faiblesse,
L'Hymen en fera mon devoir.
(IV, sc. 6)⁵³

Fuzelier a décrit dans *Thésée ou la défaite des Amazones* la reine des Amazones se laissant vaincre par l'amour aux dépens de son pouvoir :

Antiope sort à la teste de quelques Amazones, & veut combattre Thésée luy-mesme. Thésée presente son épée à cette Princesse, qui se laisse vaincre, & qui l'assure de sa tendresse. Leur Himen se conclut⁵⁴.

Cependant, *Les Amazones modernes* ne reprennent pas tout à fait le même dénouement. En effet, Legrand choisit de garder une Amazone, la Major, qui reste insensible à toute inclination amoureuse :

LA MAJOR. Hé quoi ! je n'entends de tous côtés que des soupirs. Quelle faiblesse ! Ainsi donc la République ne vit plus qu'en moi. Mais je me sens encore assez de vigueur pour en soutenir, moi seule, tous les droits. (III, sc. 15)

La pièce se termine par les articles de la capitulation des Amazones :

LA MAJOR. [...] *Primò*. Point de subordination entre le mari & la femme.

LÉANDRE. Accordé.

LA MAJOR. *Secundò*. Les femmes pourront étudier, avoir leurs Collèges & leurs Universités, & parler Grec & Latin.

LÉANDRE. Accordé.

⁵² Mary Ellen Ross, « Amazones et sauvagesses : rôles féminins et sociétés exotiques dans le théâtre de la Foire », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 319, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 111.

⁵³ Houdar de La Motte, *Marthesie, première reine des Amazones* dans *Recueil général des opéras, représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement*, Genève, Slatkine reprints, 1971, t. VI.

⁵⁴ Sujet du troisième acte, sc. 3, p. 20, pièce reproduite sur le site : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/>

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Me. ROBERT. Tatigué, que j'allons voir de Docteurs féminins !

LA MAJOR. *Tertiò*. Elles pourront commander les armées, & aspirer aux Charges les plus importantes de la Justice & de la Finance.

LÉANDRE. Accordé.

LA MAJOR. *Ultimò*. Nous voulons qu'il soit aussi honteux pour les hommes de trahir la foi conjugale, qu'il l'a été jusqu'ici pour les femmes ; & que ces Messieurs ne se fassent pas une gloire d'une action dont ils nous font un crime.

CRISPIN. Diantre ! Voilà un article que les Dames ont souvent mis sur le tapis ; & je crains qu'il ne soit encore débattu.

LÉANDRE. Non, non ; nous accordons tout. (III, sc. 15)

La plus grande originalité de la pièce réside dans ces articles, qui présentent une véritable revendication féministe, tout en gardant une tonalité comique. Georges Ascoli y voit un esprit représentatif des préoccupations du public : « Enlevez la charge plaisante d'une pièce comique, vous gardez quelques réclamations nettement formulées, qui ne choquent point le public, bien loin de le surprendre »⁵⁵. La revendication des amazones peut ressembler à la vie des femmes dans un conte féérique de Fénelon, *Le Voyage dans l'île des plaisirs* (1719) :

En ce pays-là, les femmes gouvernent les hommes, elles jugent les procès, elles enseignent les sciences et vont à la guerre. Les hommes s'y fardent, s'ajustent depuis le matin jusqu'au soir ; ils filent, ils cousent, ils travaillent à la broderie, et ils craignent d'être battus par leur femme, quand ils ne leur ont pas obéi⁵⁶.

Cependant, selon Anne Richardot qui commente ce conte : « Au fonctionnement utopique s'ajoute ici la logique du carnaval, qui voit la hiérarchie ludiquement bouleversée. »⁵⁷, la loi de l'inversion se borne au monde fantaisiste, et la hiérarchie renversée entre l'homme et la femme, même si elle permet de réfléchir sur les rapports de sexe, ne propose pas une alternative au règne de pouvoir, c'est-à-dire les plus puissants (ou puissantes) assujettissent les plus faibles.

Contrairement au principe de l'inversion rêvé dans les autres écrits romanesques ou théâtraux, les réclamations des Amazones forment les conditions nécessaires pour établir une société égalitaire pour les deux sexes et dans la pièce leurs réclamations sont approuvées par les hommes. À cet égard, elles ne sont pas totalement vaincues par les hommes. D'ailleurs, les auteurs ont affiché la pièce, à la cinquième représentation, sous le titre du *Triomphe des dames*⁵⁸. Le titre est symbolique quand on se réfère à celui de la pièce de Fuzelier, *Thésée ou la défaite des Amazones*.

⁵⁵ G. Ascoli, *op.cit.*, p. 174.

⁵⁶ Fénelon, *Voyage dans l'île des plaisirs*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 204.

⁵⁷ A. Richardot, *art.cit.*

⁵⁸ DTP, t. V, p. 563. Lérès et les auteurs des *Anecdotes dramatiques* notent que c'était « à la quatrième représentation » (Lérès, p. 25 ; Clément et La Porte, *op.cit.*, t. I, p. 55.)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

La revendication des femmes se manifeste également dans les airs :

UNE AMAZONE.
Nous dédaignons de vaincre par nos charmes,
Et nous désavouons le pouvoir de nos yeux.
Notre triomphe est bien plus glorieux,
Quand nous ne le devons qu'à l'effort de nos armes.
(I, sc. 16, Divertissement)

On trouve un rejet identique du recours au charme féminin dans *La Fille savante* de Fatouville. En comparant l'air de Legrand avec cette tirade sérieuse, on constate ses astuces dramaturgiques. Les intermèdes musicaux paraissent ralentir l'action, cependant le message de la pièce s'entend plus agréablement dans les airs — d'une façon divertissante, mais explicitement. Ainsi, Georges Ascoli accorde une grande valeur aux *Amazones Modernes* comme précurseur du problème des femmes :

L'introduction sur la scène du Théâtre Français d'une comédie sur les femmes, est vraiment importante à noter et fait assez voir comment des revendications — plaisantes assurément, mais pourtant assez raisonnables — paraissaient naturelles et courantes aux spectateurs du temps⁵⁹.

Si la comédie n'a pas eu un succès immédiat, elle a été mieux accueillie ultérieurement ; Joannidès enregistre 19 représentations entre 1770 et 1774⁶⁰, et 13 entre 1781 et 1785⁶¹. Hors Paris, cette pièce a été jouée avec d'autres œuvres de lui au Grand Théâtre de Bruxelles entre 1772 et 1775⁶² ; c'est à l'époque révolutionnaire que la pièce se vit reprise de nouveau, sur la scène parisienne en 1797, au Théâtre d'Emulation où elle compte 13 représentations, relevées sur le site CESAR. La pièce de Legrand, à son tour, va inspirer les autres dramaturges, entre autres Marivaux, qui a donné en 1729 *La Nouvelle Colonie* où il traite de la révolte des femmes dans une île contre l'inégalité des sexes.

⁵⁹ G. Ascoli, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁰ A. Joannidès, *op. cit.*, voir les pages des années 1770, 1771, 1772, 1774.

⁶¹ *Ibid.*, les pages des années 1781, 1782, 1783, 1784, 1785.

⁶² Liebrecht, *Comédiens Français d'autrefois à Bruxelles*, cité par Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand. Acteur auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1938, p. 168.

3. Le travestissement au service du jeu de séduction

Venez tendres Amans, accourez à nos jeux ;
Cherchez-y l'objet de vos vœux :
Sous le masque on y peut tout dire.
(La Motte, *L'Amante difficile*)⁶³

Dans les pièces à travestissement, il n'est pas rare de trouver des héroïnes qui séduisent des personnages féminins en se faisant passer pour homme, au point qu'elles suscitent, consciemment ou inconsciemment, le désir de ces personnages. Si ce type d'héroïne est déjà présent dans plusieurs pièces avant 1680, comme le constate Georges Forestier⁶⁴, la question se pose de savoir quels peuvent être les motifs des auteurs qui, après cette date, continuent à mettre en valeur le charme de la femme travestie. Certains réintroduisent en effet cette situation où d'autres femmes tombent sous leur charme, voire en deviennent complètement amoureuses. En analysant des cas précis, nous essayerons d'observer d'abord les caractéristiques de chaque théâtre — la Comédie-Française, l'Ancien Théâtre-Italien et le Nouveau Théâtre-Italien, le théâtre de la Foire —, de mesurer les effets de la séduction menée par la femme travestie, et enfin de comprendre les motifs des auteurs qui la mettent en scène.

1) La séduction dans le répertoire de la Comédie-Française

En premier lieu, la séduction qu'exerce la femme travestie sur les personnages féminins apparaît justifiée en tant qu'élément favorisant le développement de l'action. Ainsi dans *Zaïde* (La Chapelle, 1681), tragédie en cinq actes, l'héroïne (Zaïde), travestie à la naissance par sa famille et devenue conseiller du roi de Grenade sous le nom de Zulemar, séduit involontairement la princesse Fatime. Cette dernière est elle-même l'objet de l'amour du roi et de son guerrier Alamir, que Zaïde aime

⁶³ Antoine Houdar de La Motte, *Œuvres complètes*, Paris, Prault aîné, 1754, t. V, p. 351.

⁶⁴ Il cite en particulier les pièces suivantes : *Les Supposés* (Mesme, 1552), *Félimène* (Hardy, 1613), *La Célimène* (Rotrou, 1633), *La Sœur valeureuse ou l'Aveugle amante* (Mareschal, 1633), *La Céliane* (Rotrou, 1634), *Iphis et Iante* (Isaac de Bensserade, 1636), *L'Avocat dupé* (Chevreau, 1637). Voir les pages sur « l'équivoque sexuelle », G. Forestier, *op.cit.*, p. 372-380. Nous ajouterons à cette liste *La Belle Alphrède* (Rotrou, 1639).

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

secrètement. L'attirance de Fatime pour l'héroïne travestie sert à former un amour quadrangulaire dans la pièce tout en la rendant rival de l'homme qu'elle aime. Cela ajoute un obstacle de plus au sort de l'héroïne. Cependant, si la fascination que l'héroïne exerce sur un personnage féminin est importante au niveau de l'histoire, c'est seulement le fait qu'elle soit aimée de la personne du même sexe qui compte. Ce n'est pas comment elle séduit le personnage féminin que l'auteur met en valeur. C'est pourquoi l'amour de Fatime pour Zaïde apparaît dans la pièce comme une chose spontanée. Fatime lui déclare son amour ainsi :

FATIME.
Je croyois mon amour, fidelle, inviolable ;
J'en attestoï des Dieux le pouvoir absolu,
Mes yeux, alors, mes yeux ne vous avoient pas veu. (I, sc. 6)⁶⁵

Cet amour inattendu bouleverse Zaïde, alias Zulemar :

ZULEMAR.
Elle me quitte. Où suis-je, & que viens-je d'apprendre !
Juste Ciel.... Ah ! Sçais-tu ce qu'on m'a fait entendre ! (I, sc. 7)⁶⁶

Dans des pièces qui traitent comme thème principal de la poursuite amoureuse, l'utilisation de la séduction de l'héroïne au détriment de sa rivale apparaît très fréquemment. Tel est le cas de *L'Amante amant* (Campistron, 1684) : Angélique, délaissée par Lcidas à Lyon, arrive à Paris en compagnie de sa suivante Lise pour retrouver son amant volage. Ayant appris qu'il s'est engagé en faveur de Lucinde, elle se déguise en chevalier pour séduire Dorimène, mère de Lucinde, afin de faire rompre les fiançailles entre son amant et sa rivale.

ANGÉLIQUE
[...] Cependant, comme Dorimene, la mere de Lucinde est un peu coquette à son âge, je veux essayer de profiter de l'habit que je porte ; j'ai résolu de lui rendre des soins. (II, sc. 1)⁶⁷

La coquette surannée est éprise de la beauté du faux chevalier (« que voilà un joli homme que Monsieur le Chevalier ! »⁶⁸) au point qu'elle souhaite l'épouser en secret (III, sc. 5)⁶⁹. En profitant du désir de la vieille coquette, Angélique obtient l'interdiction

⁶⁵ Jean de La Chapelle, *Zaïde, tragédie*, Paris, Jean Ribou, 1681, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ Jean-Galbert de Campistron, *Œuvres de Monsieur de Campistron, de l'Académie française*, Paris, la Compagnie des Libraires, 1750, rééd. Farnborough, Gregg International, 1972, t. III, p. 250.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 292.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

de visite de Licidas chez Dorimène.

La Folle Enchère (Dancourt, 1690) est une variante de l'histoire d'une jeune fille travestie en homme pour épouser son amant. Angélique déguisée en chevalier séduit Mme Argante, mère de son amant Eraste. Avant son apparition sur scène, le public est informé qu'elle « l'aime à la fureur » (sc. 2)⁷⁰. En jouant au séducteur qui a « une dizaine »⁷¹ de coquettes à visiter, elle inspire à Mme Argante l'envie de l'épouser et parvient à la faire consentir au mariage de son fils avec la sœur du Chevalier, qui n'est autre qu'Angélique elle-même.

Amour pour amour (La Chaussée, 1742) est un contre-exemple du succès de la femme travestie en termes de séduction. Une fée, délaissée par un génie, le punit par un exil avec comme condition pour regagner le monde céleste d'inspirer un amour véritable à une fille du monde des mortels. Le génie, métamorphosé en jeune homme, rencontre dans un village une ingénue, Zémire, et la rend amoureuse. La fée se travestit en prince pour tenter de séduire cette ingénue. Mais à la différence de maintes victimes séduites par une femme travestie en homme, Zémire est insensible aux différentes tentations du faux prince ; mots galants, présent de pierreries, ou proposition d'accéder au trône.

Les auteurs arrivent à persuader le lecteur ou le public du bien fondé de la séduction volontaire qu'exerce l'héroïne travestie pour l'accomplissement de son objectif : reprendre le cœur de son amant. Dans la mesure où elle contribue à la démarche d'ensemble de la pièce, elle ne choque pas la bienséance. Certains dramaturges veulent embrouiller l'histoire en associant le travestissement au quiproquo. En effet la séduction de la femme travestie est adéquate pour créer des situations inextricables. Nous avons déjà évoqué plus haut le cas de Julie, héroïne des *Amazones modernes*. Silvie de *Mélusine* (Fuzelier, 1719), déguisée en cavalier pour la partie de chasse, séduit involontairement la fée Mélusine. La situation se complique quand Silvie prend le nom de son propre fiancé, le marquis de Sainte Fleur, et le marquis déguisé en femme, se nomme lui aussi Silvie, tout comme dans la pièce de Legrand.

La séduction de l'héroïne travestie ne sert alors qu'à emmêler une action d'emblée compliquée. Toutefois, le penchant des femmes pour l'héroïne travestie n'est qu'une petite partie de la pièce, même si c'est un élément important de l'histoire.

La situation de séduction présentée dans *Le Bal d'Auteuil* (Boindin, 1702) est un cas à part dans le répertoire de La Comédie-Française. Dès son apparition en habit d'homme, Ménine mentionne l'objectif de son déguisement : elle venait « enlever »⁷²

⁷⁰ Dancourt, *Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt, nouvelle édition, revue & corrigée, op.cit.*, t. II, p. 120.

⁷¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷² Nicolas Boindin, *Quatre Comédies*, éd. John Dunkley, Paris, Société des Textes Français Modernes,

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

M. Vulpin, son amant infidèle, sur le point d'épouser la jeune Hortence (II, sc. 2). Lucinde, autre amante de M. Vulpin, se déguise elle aussi en cavalier, pour la même raison que Ménine. Mais chacune d'elle est fascinée par la beauté de sa rivale déguisée en homme (« MENINE. [...] mais c'est le plus ensorcelant petit minois ! oh ! je t'avoüe que je n'ai jamais vû d'hommes faits comme lui ! » (II, sc. 2)⁷³; « LUCINDE [...] il a tres-bon air, je le trouve fort joly homme » (II, sc. 3)⁷⁴. Quand elles s'embrassent sous prétexte d'échange d'amitié, l'équivoque se situe sur un double plan. Sur le plan visuel, ce sont deux hommes qui s'embrassent, mais le public a sous les yeux deux femmes qui poussent un cri de joie lors de ce baiser :

LUCAS

[...] à toutes deux Eh, allons, Messieurs, sans compliments, point de façons, commencez par vous embrasser.

LUCINDE *embrassant Menine*

Ah ! de tout mon cœur !

LUCAS *à part*

Ce n'est, morgué pas ce qu'elle pense !

MENINE *embrassant Lucinde*

Je n'ay jamais rien fait avec tant de plaisir.

LUCAS *à part*

Oh, palsanguenne, öüy ! vela un beau chien de plaisir !

MENINE *à Lucinde*

Et je veux me lier avec vous de l'amitié la plus étroite. (II, sc. 3)⁷⁵

Cette scène de baiser entre les deux femmes où l'auteur pourrait glisser un sous-entendu lesbien ne va pas manquer de réactions hostiles. Considérée comme trop libertine, la pièce est interdite par le roi après la représentation à la cour en 1703, comme le note François Moureau :

Le travestissement des jeunes filles est, lui, fort bien reçu au nom de la fantaisie romanesque, s'il ne se combine pas avec une homosexualité féminine qui est toujours réprouvée. C'est de toute évidence la mésaventure qui arriva en 1702 au *Bal d'Auteuil* de Nicolas Boindin. [...] Plus épicé, le portrait d'une « fille d'épée » ou « petit-maître à falbala » présentée en train de « soupiner aux pieds d'une belle » (II,7) suggère au spectateur un autre univers auquel le préparaient le dialogue à double entente et les « embrassades » de deux silhouettes féminines masculinisées (II, 3) :

1997, p. 84.

⁷³ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 89-90.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

MENINE, *embrassant Lucinde*. — Je n'ai jamais rien fait avec autant de plaisir.

C'est pour cette scène – sans doute expurgée dans l'édition – que Madame Palatine demanda au Roi et obtint l'interdiction de la pièce. Donnée à Paris le 22 août 1702, la pièce fut représentée à Versailles pour le service de la Cour le 2 janvier 1703. Selon J. Dunkley, les rôles litigieux étaient interprétés par Mlle Desmares et par Mimi Dancourt, deux comédiennes à la sensualité éveillée selon les mémoires du temps et les chansons satiriques. Amateur éclairé de théâtre et longtemps protectrice des Italiens, l'épouse délaissée de Monsieur ne manquait pas dans sa correspondance de stigmatiser des mœurs hétérodoxes dont elle eut elle-même à souffrir. C'est la seule explication que l'on puisse avancer de cet acte exceptionnel. Il eut une conséquence importante : la mise en place d'une censure préalable pour les théâtres parisiens⁷⁶.

Ainsi, l'interdiction du *Bal d'Auteuil* est la preuve qu'une scène de séduction entre deux femmes travesties peut causer un véritable trouble chez certains spectateurs. Cela témoigne de l'érotisme que peuvent suggérer les avances d'une femme travestie.

2) L'équivoque corsée dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien

Ne se limitant pas à sa seule fonction de compliquer l'action, certains dramaturges veulent exploiter le travestissement dans un sens plus équivoque. Ce cas de figure constitue le deuxième motif de l'utilisation de la séduction de la femme travestie. Les auteurs de l'Ancien Théâtre-Italien, en particulier, sont astucieux du point de vue de l'utilisation de cette situation. Ils mettent davantage l'accent sur la démarche de séduction. Ils introduisent des scènes souvent très audacieuses et n'hésitent pas à en faire une situation licencieuse. L'intention de l'auteur est ainsi nettement marquée dans *Isabelle Médecin* (Fatouville, 1685) où Isabelle se déguise en homme pour la poursuite amoureuse. Travestie en médecin, elle réussit à s'introduire chez Colombine, une riche bourgeoise pour laquelle Cinthio a délaissé Isabelle. Colombine, « entêtée de son

⁷⁶ F. Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV », dans *Littérature et séduction, Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 670-671. F. Moureau fournit également une information sur la pièce présentée par l'auteur dans son autobiographie : la pièce « fut défendu[e] à cause d'une scène de deux jeunes filles travesties en hommes, qui trompées toutes deux par leur déguisement et se croyant mutuellement d'un sexe différent, se faisaient des avances réciproques et des agaceries, qui, quoique innocentes, dans le fond, parurent suspectes, ou du moins équivoques, à une grande Princesse qui avait le goût très fin, mais qui n'entendait pas raillerie sur l'article » (« Mémoire sur la vie et les ouvrages de M. Boindin » dans *Œuvres*, Prault, 1753, t. I, p. XII-XIII, cité par F. Moureau, *ibid.*, p. 670.)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

médecin »⁷⁷ feint la maladie⁷⁸ :

COLOMBINE. [...] Si mes yeux ne vous apprennent rien, du moins la langueur de ma voix devrait... Ha... ha.... ha....

ISABELLE. Ces sortes de cris aigus dénottent une cause violente. Ne seroit-ce point quelque abcès ? Est-ce là où vous sentez la douleur ?

COLOMBINE. Ha....

ISABELLE. Voilà des redoublemens bien bizarres. Est-ce au défaut des côtes.

COLOMBINE. Non. Plus haut.

ISABELLE. Quoi là.

COLOMBINE. Non.

ISABELLE. Ne seroit-ce point quelque palpitation de cœur ? Voyons.

COLOMBINE. Ah, monsieur, vous y êtes ; je puis dire que vous me rendez la vie. Votre main a fait cesser mes douleurs tout-à-coup. [...] Si votre main produit de si bons effets, souffrez, monsieur, que je vous la demande avec empressement.

ISABELLE. La main la première venue en feroit tout autant.

COLOMBINE *à part*. Est-ce que je ne parle pas bon français ?

ISABELLE. Le bénéfice de la friction est déterminé par la simple application de la main, & non par la différence de la personne.

COLOMBINE. Pour celui-là, monsieur, je vous le nie. Il n'y a pas de filles au logis qui ne m'aient rendu plus de cent fois ce bon office, sans que j'en aie éprouvé aucun soulagement⁷⁹. [...] Tous mes maux seroient finis, si j'étois sûre de vous avoir toujours auprès de moi. (Scène de la déclaration d'amour)⁸⁰

Dans cette scène, l'auteur ose montrer une jeune fille qui se laisse toucher le sein par un jeune médecin et y prend du plaisir. Cette scène nommée « scène de la déclaration d'amour », est en effet celle de la déclaration d'amour de Colombine. Colombine fait même l'aveu qu'elle espère l'épouser⁸¹. Fatouville profite finement de la situation pour susciter le rire, car si Colombine exprime son désir à un homme véritable, son propos, déjà indécent, devient véritablement licencieux. Le public rit ainsi de l'indécence de la jeune fille, du désir que Colombine exprime auprès d'Isabelle sans savoir son véritable sexe et de l'embarras qu'Isabelle doit avoir. Georges Forestier explique l'effet produit par la manipulation de l'auteur dans la scène de déclaration d'amour de la fille face à la femme travestie : « c'est toujours l'expression du désir d'une femme pour ce qui paraît être un homme qui est montré au public ; au plan des apparences il n'y a rien

⁷⁷ TI, t. 1, p. 221.

⁷⁸ La visite du faux médecin à une fille qui feint la maladie pour se délivrer d'un mariage forcé est déjà présente dans *Le Médecin malgré lui* (Molière, 1666) : « SGANARELLE. Qu'avez-vous ? quel est le mal que vous sentez ? / LUCINDE, *répond par signes, en portant sa main à sa bouche, à sa tête et sous son menton*. Han, hi, hom, han. / SGANARELLE. Eh ! que dites-vous ? / LUCINDE, *continue les mêmes gestes*. Han, hi, hom, han, han, hi, hom. / SGANARELLE. Quoi ? / LUCINDE. Han, hi, hom. » (II, sc. 4)

⁷⁹ Dans *Le Médecin malgré lui*, c'est le faux médecin qui voulait toucher le sein sous le prétexte de l'examen médical : « SGANARELLE, *en voulant toucher les tétons de la Nourrice*. Mais comme je m'intéresse à toute votre famille, il faut que j'essaye un peu le lait de votre nourrice, et que je visite son sein. / LUCAS, *le tirant, en lui faisant faire la pirouette*. Nanin, nanin ; je n'avons que faire de ça. / SGANARELLE. C'est l'office du médecin de voir les tétons des nourrices. » (II, sc. 3)

⁸⁰ TI, t. I, p. 231-233.

⁸¹ TI, t. I, p. 233.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

d'anormal. S'il y a un effet ici, c'est celui procuré par la distance ironique dont est victime la jeune fille amoureuse du travesti, puisqu'il n'est pas de travestissement dont le spectateur n'ait été au préalable informé. »⁸²

Delosme de Montchenay développe la fonction ludique de la séduction de la travestie. Dans *Mezzetin grand sophy de Perse*, Colombine, en robe de palais, courtise Madame Grognard⁸³ lors de sa toilette. Cette scène de courtoisie n'a aucune continuité dramaturgique avec les autres scènes. La motivation du travestissement de Colombine nous reste inconnue. Cependant, la visite de Colombine déguisée en substitut à la dame constitue une parodie pertinente de la visite d'un homme galant à une coquette :

Mad. GROGNARD. A propos, êtes-vous toujours aussi fou qu'à l'ordinaire ?

COLOMBINE. Ma foi, madame, vous me prevenez. J'allois vous faire le même compliment.

Mad. GROGNARD. Fort bien. Et ce cœur, est-il aussi girouette que de coutume ?

COLOMBINE. Il me semble que c'est vous qui me devriez apprendre des nouvelles de mon cœur⁸⁴.

Mad. GROGNARD. Ouais, ouais. Est-ce la jacquette qui vous inspire ces sucreries ? Savez-vous que vous me portez des fleurettes⁸⁵ à bout pourtant ?

COLOMBINE *en portant la main au peignoir*. Charmante, vous avez-là un peignoir qui me porte la mine d'être un grand receleur⁸⁶ ?

Mad. GROGNARD *se défendant avec des minauderies*. Fi donc ! Est-ce que les substituts ont des mains ?

COLOMBINE. Estes-vous d'aujourd'hui à vous en apercevoir ? Parlez, la belle ; votre peignoir prétend-il me boucher le jour encore longtemps ?

Mad. GROGNARD. Vous en voulez bien à ce peignoir. Que savez-vous si je n'ai pas mes raisons pour le garder ?

COLOMBINE. Comment ? Est-ce que les postiches ne sont pas encore en place ?⁸⁷ Je suis peut-être arrivé trop tôt.

Mad. GROGNARD *en souriant*. Vous voudriez bien me piquer d'honneur : mais pour votre punition.... Ce n'est pas qu'il ne faut point laisser de scrupules à des étourdis comme vous. Et quand on a là-dessus, *En se touchant le sein* la conscience aussi nette que moi.....

COLOMBINE *empêchant madame Grognard de se couvrir de son mouchoir*⁸⁸. Ah, madame, que n'avertissez-vous les gens ? J'avois les yeux & l'esprit ailleurs, quand....

Mad. GROGNARD. Oh, que n'y étiez-vous : Cela ne se montre pas deux fois.

⁸² G. Forestier, *op.cit.*, p. 375.

⁸³ *Grognard : grogner* « qui se dit au propre du cri des pourceaux. On le dit par extension, des hommes, quand ils font un bruit & murmure sourd, & qui n'est pas articulé, lors qu'ils sont mescontens, ce qui imite assez le cri du pourceau. » (Furetière)

⁸⁴ Cette phrase semble déjà anticiper le marivaudage.

⁸⁵ *Fleurette* : « qui ne se dit qu'au figuré de certains petits ornemens du langage, & des termes doucereux dont on se sert ordinairement pour cajeoller les femmes » (Furetière)

⁸⁶ *Receleur : receler* « figurément signifie aussi, cacher, empêcher de voir. Un amant se plaint que les voiles, les habits de sa maîtresse recellent plusieurs beautés qu'il ne luy est pas permis de voir » (Furetière)

⁸⁷ Allusion à une possible fausse poitrine.

⁸⁸ Le séducteur qui fait attention au sein de la dame nous suggère *Tartuffe* (Molière, 1664) : « TARTUFFE. *Il tire un mouchoir de sa poche*. Ah ! mon Dieu, je vous prie, / Avant que de parler prenez-moi ce mouchoir. / DORINE. Comment ? / TARTUFFE. Couvrez ce sein que je ne saurais voir : / Par de pareils objets les âmes sont blessées, / Et cela fait venir de coupables pensées. » (*Tartuffe*, III, sc.3)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

COLOMBINE. Vous m'allez faire croire qu'il y a du mystère là-dessous.
(Scène du substitut)⁸⁹

En faisant de cette scène entre deux femmes une caricature de la visite d'un galant à une coquette, Delosme de Montchenay n'hésite pas à introduire des gestes licencieux (« *en portant la main au peignoir* », « *empêchant madame Grogner de se couvrir de son mouchoir* ») ou des propos qui suggèrent l'indécence (« votre peignoir prétend-il me boucher le jour encore longtemps ? » « Est-ce que les postiches ne sont pas encore en place ? »).

Plus volontairement encore, certaines travesties mènent le jeu de la séduction auprès des femmes. Dans *Le Phénix*, Delosme de Montchenay place au cœur de sa pièce la manœuvre de séduction de Colombine. Afin de vérifier la sincérité de l'amour de la princesse pour le Prince, Colombine entreprend de la séduire en se déguisant en bacha. Quand elle parle de son projet au Prince, elle est sûre de son charme en habit de cavalier et ne doute pas de sa réussite. L'entreprise se révèle finalement être un échec :

COLOMBINE. Et que diriez-vous, si je m'offrois à vous en tirer ? j'ai en main une personne d'exécution ; & ce qu'il y a de bon pour vous, c'est que c'est une personne que les femmes n'ont jamais tentée.

LE PRINCE. Est-il bien possible ? mais encore quelle est cette personne ? & n'y a-t-il pas de risque à courir avec elle ?

COLOMBINE. Du risque ? bon : la nature y a pourvu ; & je crois que vous n'en douterez point, quand vous saurez que c'est moi qui entreprends votre affaire.

LE PRINCE. Toi, Colombine !

COLOMBINE. Cela vous étonne-t-il ? Quand j'ai une fois endossé le harnois d'un cavalier, j'ai un petit air à faire trembler toutes les vertus dans le manche⁹⁰ ; & je vous repons que, si la princesse m'échappe, elle devra une belle chandelle à l'amour. (Scène qui ouvre la comédie)⁹¹

Par rapport au *Phénix* où la séduction est effectuée par la nécessité de tenter le cœur d'une femme, la séduction dans *Le Banqueroutier* de Fatouville est un curieux exemple. À Isabelle, sa maîtresse, qui se prétend indifférente au mariage, Colombine, en s'appuyant sur les discours de courtoisie grâce à l'habit de cavalier, essaie de faire croire qu'elle pourrait désirer le mariage plutôt que l'amour à proprement parler :

COLOMBINE. Oh, je crois que vous avez plus d'envie d'être mariée que moi. Vous en allez demeurer d'accord tout à l'heure... More, apporte-moi un manteau, une écharpe, une perruque & un chapeau du frère de Mademoiselle. Pendant que nous sommes en liberté, il faut que je fasse la folle. Je veux faire un de ces soupirans du bel air. [...]

⁸⁹ TI, t. II, p. 325-326.

⁹⁰ Dans le manche : « *Quelqu'un bransle au manche, dans le manche*, pour dire, qu'il n'est pas ferme dans le parti ou dans la résolution qu'il avoit prise. » (Académie, 1694) On remarque le double sens du propos, car « le manche » est aussi employé pour désigner « pour membre viril » (Le Roux)

⁹¹ TI, t. III, p. 335-336.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

ISABELLE. Mais encore, comment t'appellerai-je ?

COLOMBINE. Vous m'appellerez Chevalier... O ça tenez-vous bien sur vos gardes. Je vous vais ma foi pousser des fleurettes aussi franches...

ISABELLE *rit*.

COLOMBINE. Vous riez. Si Dieu m'avoit fait homme, j'aurais été un dangereux pendant. Allons, allons morbleu, des airs de coquète. More, ferme la porte de l'antichambre, de peur qu'on ne me vienne interrompre dans mes plaisirs. *Elle sort un moment après, pour prendre une perruque d'homme.*

[...]

COLOMBINE *en lui baisant la main*. N'ayez pour tout talent que celui de m'aimer. C'est le lien des cœurs ; c'est par là que mon âme comblée s'expliquera toujours trop faiblement, et de sa tendresse et de sa reconnaissance. *(Isabelle soupire.)* Un soupir ! C'est déjà quelque chose. *(Se jetant à ses pieds.)* Charmante belle, confirmez par un aveu sincère ce que vos regards languissants me disent si tendrement ! Joignez aux promesses des yeux l'assurance de la voix ! *(En se passionnant.)* Un mot, ma chère, un seul mot de votre belle bouche... *(Scène de la toilette)*⁹²

Il faut rappeler la caractéristique de ce travestissement, qui n'opère pas la dissimulation de l'identité. Isabelle sait pleinement que le cavalier devant ses yeux est Colombine déguisée et que c'est pour le plaisir de se divertir que la suivante prend l'habit de son frère et mène le jeu de la séduction.

Isabelle, après toutes les déclarations galantes de sa suivante, s'éveille au sentiment amoureux et regrette que la séduction ne soit qu'un jeu :

ISABELLE *en se retournant amoureusement*. Ah ! fi donc, Colombine ! Quel dommage que tu ne sois point garçon ! *(Scène de la toilette)*⁹³

Le cas de *La Fille de bon sens* n'est pas la séduction d'une femme par une femme à proprement parler. C'est pour faire croire à chacun des deux prétendants de sa maîtresse, complice de la situation, que celle-ci est déjà dans les bras de son rival que Colombine joue le rôle du faux amant. Cependant, dans la scène ci-dessous, ne pourrions-nous pas trouver une volonté de montrer au spectateur une situation relativement lascive, avec un langage équivoque ?

COLOMBINE. Oh ! vous n'aurez, ma foi, que les écailles ; *(en embrassant Angélique)* mais vous ne tâterez pas de l'huître⁹⁴.

OCTAVE. Oh ! oh ! Cinthio l'embrasse, et elle ne s'en défend point ! *(Colombine baise Angélique.)*

CINTHIO. Ah ! ah ! Octave la baise, et elle le souffre !⁹⁵

OCTAVE. J'en ai quelque pointe de jalousie, et je crois, Dieu me le pardonne, que je

⁹² TI, t. I, p. 371-376.

⁹³ TI, t. I, p. 376.

⁹⁴ « Laisser les écailles, s'emparer de tout le profit d'une affaire, c'est-à-dire manger l'huître et laisser les écailles aux autres. «*Tenez, la cour vous donne à chacun une écaille*» . [La Fontaine, *Fables*] » (Littré)

⁹⁵ *Souffrir* : « ne se pas opposer à une chose, y consentir tacitement. » (Furetière)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

l'aime dans ce moment.

CINTHIO. Je ne sais ce que je sens ; mais je voudrais être à la place d'Octave.

COLOMBINE. Ils ont assez dansé⁹⁶. Entrons dans le cabinet et allons trouver Géronte !
(Elles se tiennent embrassées, et entrent dans le cabinet où est Géronte.)

OCTAVE. Ils s'enferment. Voici bien d'autres affaires. (III, sc.10)⁹⁷

Dans ce petit jeu théâtral, le public voit sur scène deux femmes qui ne se gênent pas pour s'embrasser comme deux amoureux, et attisent ainsi la jalousie des hommes. Ce qui constitue la lascivité de cette scène, c'est aussi que les hommes éprouvent une certaine envie devant la vue d'un baiser entre deux femmes, en les regardant en cachette, comme une sorte de voyeurisme.

Il paraît étonnant que les auteurs jouissent d'une telle liberté d'expression, en représentant une femme travestie qui porte la main au peignoir d'une coquette (*Mezzetin Grand Sophy de Perse*), qui touche le sein d'une patiente (*Isabelle Médecin*), et qui embrasse une femme en l'emmenant dans un cabinet (*La Fille de bon sens*). Cette liberté de l'expression scénique est d'autant plus surprenante quand on la compare avec celle de la scène française. Car la liberté d'expression sur les sujets sexuels était très restreinte du fait de la censure comme le souligne François Moureau :

Si, jusqu'en 1650 environ, le comportement sexuel des personnages n'était guère censuré sur la scène, le théâtre classique se vit reprocher des tentations farcesques indignes d'un disciple de Térence quand, par exemple, Orgon écoutait sous la table les brûlantes déclarations faites à Elmire par Tartuffe. Ce sont dans les « tableaux » ou les « portraits » qui émaillent les comédies des successeurs de Molière que s'expriment sous forme de discours et non de transpositions scéniques les perversions de la société du temps. Pendant longtemps, cette répartition schizophrénique du licite et de l'interdit suffit à protéger le théâtre de la censure⁹⁸.

Cependant, le fait que le Théâtre-Italien ait montré des scènes assez licencieuses ne signifie pas qu'il ait réussi à échapper à la censure. Quand bien même les caractéristiques propres à leur représentation contribuaient à masquer leur côté audacieux, comme François Moureau indique que « les canevas mi-italiens permettaient des écarts de langage et de bienséance que dissimulaient le langage transalpin et les *lazzis* plus ou moins transparents qui pouvaient disparaître ou se développer d'une représentation à l'autre »⁹⁹, le Théâtre-Italien se faisait attaquer par l'autorité pour leur propos subversifs. Dans le même ordre d'idée, François Moureau mentionne une nouvelle tirée d'une gazette bruxelloise en 1694 : « la Sorbonne en courroux avait “remonstr[é] à

⁹⁶ *Danser* : « On dit proverbialement, qu'on fera bien *danser* quelqu'un, pour dire, le menacer de luy donner bien de l'exercice, & qu'on le mettra bien à la raison. » (Furetière)

⁹⁷ TI, t. IV, p. 148.

⁹⁸ F. Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV » art.cit., p. 668-669.

⁹⁹ F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, op.cit., p. 46.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

M. l'Archevêque que les Comédiens-Italiens étaient trop libres sur leur théâtre et qu'il serait bon de repurger certaines de leurs pièces"»¹⁰⁰. Les comédiens italiens se voient finalement expulsés de France trois ans plus tard.

Il est également important de tenir compte de la différence entre le texte et le jeu d'acteurs. En effet, il devait y avoir une modération considérable des expressions linguistiques ou gestuelles lors de la publication des pièces du fait du passage devant les censeurs afin d'obtenir l'approbation. Il est possible que les acteurs aient montré des gestes beaucoup plus hardis lors de la représentation que le texte imprimé ne rapporte pas. François Moureau explique également l'influence de la censure sur la publication des pièces :

On sait qu'il était habituel à cette époque, pour protéger les droits des comédiens, de ne publier le texte des pièces de théâtre qu'à la suite de la première série de représentations : le texte avait donc le temps d'être rôdé sur la scène — ce dont témoignent les manuscrits de souffleur — et d'être toiletté pour la publication. En outre, l'approbation de la censure, voire le privilège, était nécessaire en France, afin de protéger, du moins, les âmes sensibles de dérapages hétérodoxes en matière de religion, de politique ou de morale¹⁰¹.

Nous ne pouvons pas négliger la possibilité que Gherardi ait probablement procédé à certains aménagements lors de la publication du premier volume de son *Théâtre Italien* en 1700, en vue de rétablir l'honneur des Comédiens Italiens, comme François Moureau le note :

Il est certain que le but de l'édition de Gherardi était de favoriser le rappel des Italiens en donnant de leur répertoire une image conforme à la dramaturgie française et, peut-être aussi, à la morale dominante. Texte tronqué, donc, adapté, peut-être falsifié : mais il parle encore¹⁰².

Pourtant, qu'elle soit ou non nécessaire sur le plan dramatique, la séduction des femmes par une femme s'effectue dans une atmosphère comique et légère. La scène de séduction par la femme travestie est souvent une caricature de la courtoisie galante. Il est significatif que dans *Le Banqueroutier* et *Mezzetin Grand Sophy de Perse* la scène de séduction se déroule dans un lieu privé et clos, qui symbolise le caractère théâtral et ludique de la séduction entre les femmes, comme l'exprime la phrase de Colombine dans *Le Banqueroutier* :

¹⁰⁰ *Relations véritables*, 31 décembre 1694, cité par F. Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV », art.cit., p. 661.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 662. Sur la censure théâtrale, voir *infra*, page 199.

¹⁰² F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, op.cit., p. 46.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

COLOMBINE. More, ferme la porte de l'antichambre, de peur qu'on ne me vienne interrompre dans mes plaisirs. (sc. de la toilette)¹⁰³

Cet aspect ludique et comique des scènes de séduction, montrées par des travesties qui sont elles-mêmes la figure caricaturale de l'homme de chair, permettait au Théâtre-Italien de se soustraire à la censure théâtrale.

À l'exception d'*Isabelle Médecin* de Fatouville, dans les quatre autres pièces, telles que *Le Phénix* et *Mezzetin Grand Sophy de Perse* de Delosme de Montchenay, *Le Banqueroutier* de Fatouville et *La Fille de bons sens* de Palaprat, ces trois auteurs attribuent à Colombine le rôle du séducteur. En considérant que la même interprète (Catherine Biancolelli) jouait ce personnage, l'utilisation du même protagoniste dans un rôle identique nous invite à ne pas négliger une forme d'intertextualité liée à l'acteur malgré la diversité des auteurs.

Colombine, dans *Le Phénix*, explique au Prince les différents moyens de séduction selon les femmes :

COLOMBINE. Oh, c'est là la difficulté. S'il ne s'agissoit que de défricher le cœur d'une agnès¹⁰⁴, bon ! j'ai ce rôle-là en poche ; & j'entens merveilleusement à extirper les broussailles¹⁰⁵ que les leçons d'une grand'mère ou d'une gouvernante ont fait germer dans un jeune cœur. Si j'avois affaire à une coquette ou à quelques unes de ces femmes battues de l'oiseau¹⁰⁶, cinq ou six brusqueries galantes, assaisonnées d'une bisque ou d'une fricassée, me tireroient d'intrigue. Mais j'ai affaire à une femme de vertu : & c'est-là ce qui rend mon rôle épineux ; car comme on n'a pas souvent occasion d'appliquer ces sortes de rôles, les idées se perdent, & il faut du tems pour les rappeler. (sc. 1)¹⁰⁷

Elle cite en exemple trois catégories de femmes, une jeune fille, une femme mûre et une femme vertueuse, et souligne la difficulté de séduire la dernière. Il s'agit de la Princesse, femme de vertu, qui est objet de séduction. Les deux autres catégories de femmes que Colombine mentionne ne sont qu'un simple exemple dans cette pièce. Cependant, la référence aux deux pièces, *Le Banqueroutier* de Fatouville d'une part, *Mezzetin Grand Sophy de Perse* de Delosme de Montchenay d'autre part, qui

¹⁰³ TI, t. I, p. 371.

¹⁰⁴ Agnès : « signifie une fille ou femme idiote, innocente, simple & stupide, facile à persuader, niaise, novice, & qui n'a point vu le monde. Attendez-moi sous l'orme. Il y a plus de danger qu'on ne pense à épouser une Agnès. *Théât. Ital.* » (Le Roux) C'est aussi le prénom de l'héroïne de *L'Ecole des femmes* de Molière.

¹⁰⁵ Broussailles : « Les épines, les ronces, & autres sortes de bois semblables, croissant dans les forêts & en d'autres endroits. » (Académie, 1762)

¹⁰⁶ Battu de l'oiseau : « On dit aussi, qu'un homme est battu de l'oiseau, quand il luy est arrivé plusieurs malheurs, plusieurs pertes qui luy ont abbatu le courage. » (Furetière)

¹⁰⁷ TI, t. III, p. 357.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

précèdent *Le Phénix*, nous conduit à une interprétation plus significative. La séduction d'une fille de famille et d'une coquette pourrait être lue comme ses propres aventures amoureuses, étant donné que le personnage portant le même nom séduit sa maîtresse, Isabelle, « agnès » dans *Le Banqueroutier* et dame coquette dans *Mezzetin Grand Sophy de Perse*. La séduction d'une femme par une femme constitue ici une sorte d'intertextualité, comme si Delosme de Montchenay exploitait le succès de Fatouville.

3) À la Foire : absence de l'équivoque entre les femmes

À l'inverse de l'Ancien Théâtre-Italien, ce genre de jeu de séduction de la femme travestie est très restreint dans le répertoire du théâtre de la Foire. Dans *Arlequin jouet des fées ou les folies de Rosette* (Fuzelier, 1716), la fée Moutonne est charmée par l'héroïne déguisée en cavalier. Mais Fuzelier ne crée aucune scène équivoque entre la fée et l'héroïne. *La Coquette trompée* (Favart, représentation à la cour en 1753 ; à Paris en 1758) est le seul exemple que nous avons pu identifier comme pièce montrant une héroïne travestie séduisant une femme. Florise enjôle la coquette Clarice pour se venger de son amant infidèle. Cependant, Favart reprend plutôt le schéma traditionnel et il utilise la situation pour présenter une héroïne trompée qui raille la coquette rivale.

L'unique scène équivoque qui semble apparaître dans les pièces foraines est celle de *L'Obstacle favorable* (Fuzelier, D'Orneval et Lesage, 1726) entre Spinette et Nanette. Spinette se déguise en berger dans le but de s'approcher de son amant Valère dont le père, M. Trousse-galant¹⁰⁸, observe sévèrement la conduite de ses enfants. De même, Dorante, le frère de Spinette, amoureux de la sœur de Valère, se travestit également en Espagnolette dans le but d'entrer dans la maison de M. Trousse-galant. Nanette, filleule de M. Trousse-galant et amante d'Arlequin, apporte à Spinette sa coopération. La fille travestie la remercie et elles s'embrassent :

ARLEQUIN, NANETTE, SPINETTE, *dans le fond du Théâtre, sans apercevoir Arlequin.*

NANETTE. Vous allez bien surprendre Dorante votre Frère.

SPINETTE. Je croyais le trouver ici.

NANETTE. Il sera entré, sans doute, par cette porte.

SPINETTE. Je vais le suivre. Je vous suis obligée, ma chère Nanette, de vous intéresser pour moi comme vous faites.

(Elles s'embrassent.)

¹⁰⁸ *Trousse-galant* : le mot désigne « un nom qu'on donne à un grand dégorgement de bile fort dangereux, & qui emporte un jeune homme en peu de jours. On l'appelle autrement *colera morbus*. » (Furetière). Mais le mot peut prendre le sens de « enlever les amoureux », qui souligne le caractère du père dans la pièce.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

ARLEQUIN, *à part*. Elle l'embrasse ! Hoïmé ! (sc.9)¹⁰⁹

Cependant, il est évident que cette scène ne prétend pas révéler des tendances homosexuelles. Nanette connaît déjà l'identité de Spinette déguisée en berger et c'est par une pure amitié féminine qu'elles s'embrassent. Le baiser entre les deux filles n'a pour fonction que de préparer la scène de jalousie d'Arlequin.

Le Claperman (Piron, 1724) témoigne également de cette tendance de la scène foraine d'éviter la scène équivoque entre les femmes. Madame Garguille, qui s'estime délaissée par son mari, tombe malade. C'est alors Madame Gautier déguisée en cavalier qui lui porte secours :

Mad. GARGUILLE. Ma pauvre Olivette, si tu savois mon dépit ! Je m'en trouve mal ! Soutiens-moi !

AIR : *De la Ceinture*.

Un époux de cette façon,
Méritoit-il un cœur fidèle ?

OLIVETTE.

Pour moi, dès qu'il est papillon¹¹⁰,
Je ne serois pas tourterelle¹¹¹.

Mais, Madame, est-ce tout de bon ? Vous pesez bien : à l'aide !

Mad. GAUTIER, *en Cavalier*. Permettez, Madame, qu'un Cavalier, qui peut vous être inconnu, mais à qui vous ne l'êtes pas, vous secoure, en l'état où vous êtes ici, à l'heure qu'il est.

Mad. GARGUILLE. Ah, Monsieur ! plaignez une jeune femme négligée déjà d'un époux qu'elle aime ! (II, sc.13)¹¹²

Les propos de Madame Gautier présentent un bel exemple du discours chevaleresque. Ce faux chevalier raconte la suite de cette scène :

OLIVETTE. Elle pleuroit, elle pestoit, elle alloit s'évanouir de rage, quand Madame, en Cavalier, lui a offert son assistance ; et, lui donnant le bras, l'a fait rentrer chez elle. Je ne sais pas le reste.

Mad. GAUTIER. Un peu apaisée par mes beaux discours, elle a passé de la plainte au dépit ; et du dépit, à de petits desirs de vengeance assez intelligibles. J'ai cru alors, pour l'honneur de l'habit que je porte, lui devoir avouer qui j'étois ; et lui dire le rôle qu'en même-temps vous jouiez auprès de mon mari. Cela l'a fait sourire. (II, sc.16)¹¹³

Dans l'esprit des auteurs de l'Ancien Théâtre-Italien, une femme travestie aurait

¹⁰⁹ FLD, t. VI, p. 285-286.

¹¹⁰ *Papillon* : « On dit qu'il vient comme un *papillon* se brusler à la chandelle, quand il devient sottement amoureux, ou quand il quitte un azile pour se faire prendre. » (Furetière)

¹¹¹ *Tourterelle* : « Le tourterelle est le symbole de la chasteté conjugale » (Furetière) « Fig. Je hais la coquetterie, et je suis une tourterelle pour la fidélité, LESAGE, *Gil Blas*, IV, 7. Fig. Ils s'aiment comme deux tourterelles, se dit de deux jeunes époux qui ont beaucoup d'amour l'un pour l'autre. Oh ! parbleu, nous vivrons comme deux tourterelles, REGNARD, *Joueur*, IV, 9. » (Littre)

¹¹² P, t. III, p. 279-280.

¹¹³ P, t. III, p. 286-287.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

dû profiter de la chance d'être chez une dame délaissée par son mari pour exercer la séduction sur elle. Rappelons la lascivité comique de la scène de la toilette dans *Mezzetin grand sophy de Perse* de Montchenay où Colombine, en robe de palais, courtise Madame Grognaud et ne cache pas l'envie de regarder au-dessous de son peignoir. La sincérité chevaleresque de Madame Gautier ne veut pas dire qu'elle est une femme sérieuse. Au contraire, elle est une femme qui aime sortir et essaie d'aller au bal à l'insu de son mari. Cette sincérité chevaleresque semble incohérente dans l'atmosphère générale de la pièce qui est fort ludique. D'un certain côté, il est vrai que l'exigence des bienséances s'impose davantage dans la première moitié du XVIII^e siècle qu'à l'époque de Molière. Henri Lagrave cite l'exemple d'une Foire, pendant laquelle le public a exprimé une vive réaction devant un mot gaillard prononcé dans un opéra-comique en 1726 :

Il y a longtemps que les mots grossiers ou hasardés ont été bannis de la scène. Sur ce point, les bienséances se sont même aggravées, et le public supporte de moins en moins la liberté de langage que se permettaient encore Molière et ses contemporains. Même à la Foire, les expressions, sinon les choses, restent décentes. Si l'on en croit une anecdote du temps, un mot vigoureux, lâché par accident, fit scandale. On jouait, à la Foire Saint-Laurent 1726, un opéra-comique de Fleury, *Olivette, juge des Enfers* :

« Il y avait dans cette pièce un couplet qui finissait par ce refrain :

Un petit moment plus tard,
Si ma mère fût venue,
J'étais, j'étais... perdue.

Une jeune actrice, fort jolie, qui chantait ce couplet, avait coutume, aux répétitions, de substituer, par plaisanterie, au mot de *perdue*, une rime un peu grenadière, dont l'énergie lui plaisait fort. La force de l'habitude lui fit prononcer ce malheureux mot à une représentation devant une assemblée très nombreuse. Ce fut un coup de théâtre général : plusieurs dames sortirent précipitamment de leurs loges ; d'autres restèrent, parce que le public polisson criait *bis*. L'actrice paraissait étonnée qu'on fit tant de bruit pour si peu de chose... »¹¹⁴

Le Claperman n'est toutefois pas exempt d'allusions sexuelles. Le métier du Claperman est en effet de réveiller le mari dans son lit pour qu'il ne néglige pas son devoir conjugal. Il bat le tambour de toutes les forces en chantant la chanson « *Des Ramoneurs* », air à connotation grivoise :

AIR : *Des Ramoneurs*.
Maris, que l'on se réveille !
Voici l'Aurore vermeille ;
De la part des Magistrats,
Ramenez-ci, ramenez-là, la la la,
Les cheminées du haut en bas. (I, sc. 5)¹¹⁵.

¹¹⁴ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 624.

¹¹⁵ P, t. III, p. 223-224.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Cet air est chanté plusieurs fois dans la pièce. Compte tenu de la liberté relativement large dont jouissait la scène foraine en matière de sous-entendus sexuels, nous pouvons nous demander pourquoi le théâtre de la Foire évite de montrer le jeu de l'amour entre une femme et une travestie. En fait, il convient de rappeler l'interdiction du *Bal d'Auteuil* due aux scènes licencieuses, notamment celle de l'embrassade de deux femmes travesties. Nous pouvons aussi suggérer que la même antipathie pour l'homosexualité féminine éloignait de la scène foraine les scènes équivoques de séduction entre une femme travestie et une autre femme. Même si les théâtres de la Foire sont moins surveillés par la censure, comme François Moureau le mentionne : « En vertu de privilèges interprétés largement, les Foires échappaient entièrement au contrôle du Magistrat. À partir de 1697 et de l'interdiction des Italiens, la Comédie-Française et l'Académie royale de musique furent les seuls lieux où la censure pouvait s'exercer avec quelque chance de succès. »¹¹⁶, il faut certainement mettre en avant une certaine forme d'auto-censure. Ils avaient en effet besoin de se protéger contre une annulation de la représentation ou contre une fermeture forcée pour qu'ils continuent à tenir financièrement, même si ils n'avaient pas recours à la subvention royale.

En revanche, les Forains n'hésitent pas à montrer des scènes de séduction entre la femme travestie et l'homme travesti. Cette situation ne se rencontre que rarement dans l'Ancien Théâtre-Italien. Le seul exemple qui apparaît se trouve dans *La Fausse Coquette* où figure une courte scène de badinage entre Angélique en amazone et Arlequin en femme (I, sc. 9)¹¹⁷.

Tirésias de Piron fournit un bon exemple du jeu de la séduction entre une travestie et un travesti. Tirésias, métamorphosé en femme par Jupiter et prenant le nom de Tirésie, rencontre son amante Cariclée, il préfère fuir par crainte de se montrer sous une figure féminine. Tirésie ne reconnaît pas Cariclée en habit d'homme mais il éprouve de l'amour envers elle dès la première rencontre :

TIRÉSIE. Plus je regarde ce beau jeune homme-là, plus je me sens d'inclination pour lui. (II, sc.6)¹¹⁸

¹¹⁶ F. Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV » art.cit., p. 671.

¹¹⁷ Angélique travestie en Amazone courtise Arlequin déguisé en femme à la façon du petit-maître :

ANGÉLIQUE *apercevant Arlequin*. Ah parbleu, madame, je crois que vous vous moquez de moi ! Il y a deux heures que je vous cherche. Vous me donnez rendez-vous dans ce bal, & vous sortez sans rien dire ?

ARLEQUIN *d'un air dédaigneux*. Oh, vraiment, vraiment, s'il falloit que je tinsse parole à tous ceux à qui j'ai donné rendez-vous, j'aurais plus de trente galefretiers à mes trousses.

ANGÉLIQUE *embrassant Arlequin*. Ah, madame, quel plaisir...

MEZZETIN *repoussant Angélique*. Monsieur, vous vous trompez, ce n'est pas ce que vous pensez, & cette fille-là est à nous ; (I, sc. 9) (TI, t. V, p. 308.)

¹¹⁸ P, t. IV, p. 540.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

CARICLÉE.

Plus je tâche à la connoître,
Moins je la puis deviner.
Je ne sais à quoi m'en prendre
J'eus mille soins empressés,
Et j'étois fidèle et tendre. [...]

TIRÉSIE

Haut sur l'air connu.

Ce n'est pas assez d'aimer tendrement,
Il faut encor quelque chose.

Je veux vous apprendre à vous tirer heureusement d'un tête-à-tête. Si vous êtes un Daphnis, je ne suis pas une Chloé. Ecoutez : quand une femme vous témoigne de la tendresse, que vous êtes seul avec elle, et que...

CARICLÉE, *l'interrompant*. Eh bien ! je suis charmé de m'y voir. Je l'entretiens de ma passion ; je m'exprime avec tendresse ; je... Quoi ? vous secouez la tête : N'est-ce pas bien fait ?

TIRÉSIE. Fort bien. Mais si cela vous satisfait, cela ne la satisfait pas, elle.

CARICLÉE. Oh, tout cela se passe si respectueusement, qu'elle n'a pas lieu de s'en offenser.

TIRÉSIE. Respectueusement ! Respectueusement ! Eh voilà le mal. Savez-vous bien que les femmes ne jugent du pouvoir de leurs charmes que par les tentatives d'un amant ? et que dans cette attente, elles ne trouvent rien de plus insolent que le respect... (II, sc.7)¹¹⁹

Le jeu de l'amour entre la femme travestie et l'homme travesti ne provoque pas de perversité ni d'ambiguïté homosexuelle qu'une telle scène entre une femme travestie et une autre femme risque de suggérer. D'une part un homme travesti revêt déjà un caractère comique et d'autre part la rencontre de deux travestis est en elle-même fortement théâtrale et dépourvue de caractère sérieux. Lesage et Piron, deux auteurs représentatifs du théâtre de Foire, créent une sorte de parodie de l'amour de la femme et de l'homme en ayant recours à l'effet de distorsion entre l'air employé et les paroles chantées.

4) Au Nouveau Théâtre-Italien : l'exception marivaudienne

Le jeu de la séduction que la femme travestie entreprend envers une femme, thème si cher à l'Ancien Théâtre-Italien, se raréfie pourtant dans le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien. Dans *Mélusine* (Fuzelier, 1719) Silvie déguisée en cavalier plaît malgré elle à Mélusine. De même, Flaminia dans *L'Amour précepteur*, travestie en cavalier et devenu précepteur sous le nom de Federico, essaie de persuader Sivilia de déclarer son

¹¹⁹ P, t. VI, p. 549-551.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

amour :

FEDERICO. Simptômes d'amour, ma belle Demoiselle, je vous en donne ma parole ; avouez-le franchement devant votre frere ; vous aimez, vous n'osez le dire, cela vous cause des étouffemens, la respiration vous manque, le cœur vous palpite extraordinairement : tout cela n'est-il pas vrai ?

SILVIA, à *Lelio* à part. Ah ! mon frere, je crois qu'il est sorcier ; mais puisqu'il voit clairement tout ce qui se passe dans mon cœur, qu'il m'épargne du moins la honte de lui dire que lui seul cause ce dérangement dans ma personne.

FEDERICO. Ceci ne laisse pas de m'embrasser. (III, sc. 2)¹²⁰

Silvia éprouve un sentiment amoureux envers un jeune et beau précepteur sans savoir son identité féminine. Cependant, cet amour est né d'une inclination spontanée de Silvia et il n'est pas le fruit de la séduction de ce faux précepteur.

Cette absence de séduction d'une femme par la femme travestie ne nous apparaît pas étonnante en considération de l'atmosphère qui enveloppe le théâtre à l'époque. L'exigence des bienséances restreint de plus en plus la liberté de langage et l'antipathie pour l'homosexualité écarte les scènes libertines du théâtre au début du XVIII^e siècle. Au lieu de montrer des scènes équivoques entre femmes, la Foire, adversaire puissant du Nouveau Théâtre-Italien, préfère égayer le public avec des scènes de courtoisie ludiques entre une femme travestie et un homme travesti. Ce genre de scène ne se trouve pas non plus dans les pièces du Nouveau Théâtre-Italien. Henri Lagrave mentionne notamment ce point en présentant un exemple de modification apporté par le Nouveau Théâtre-Italien sur une pièce du répertoire de leur prédécesseur :

Les Italiens, lorsqu'ils donnent au public leurs anciens canevas, sont forcés d'en altérer le sujet, l'intrigue ou les personnages, pour se conformer aux bienséances du pays qui les accueille. Parmi de multiples exemples, voici celui des *Tapis d'Alexandrie*, joués en 1716 sous le titre des *Tuteurs trompés* :

« Cette pièce, qui tire son nom de tapis qu'on met sur des fenêtres, par-dessous lesquels des amants sortent de chez leurs maîtresses, est de l'ancien Théâtre Italien [...] Les nouveaux Comédiens Italiens, en la mettant au leur, y firent quelques corrections, dont la principale est d'avoir changé des mariés en tuteurs amoureux de leurs pupilles, apparemment pour se conformer à la décence qu'exigent en France la police des spectacles et la sévérité des spectateurs, que l'adultère révolte, même au théâtre »¹²¹.

Contrairement aux autres auteurs du Nouveau Théâtre-Italien, seul Marivaux ose élaborer l'intrigue de *La Fausse suivante* et du *Triomphe de l'amour* autour de la séduction de la femme travestie. Nous examinerons plus amplement la fonction du travestissement et la séduction de l'héroïne travestie dans ces deux pièces de Marivaux.

¹²⁰ NTI, t. V, p. 80-81.

¹²¹ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 628.

4. Le travestissement au service de l'exploration psychologique : Marivaux

Par rapport aux autres pièces du Nouveau Théâtre-Italien que nous avons examinées, c'est dans *La Fausse Suivante* (1724) et *Le Triomphe de l'amour* (1732), que le travestissement a le plus de valeur au point de vue dramaturgique. Toute l'intrigue se noue autour du travestissement de l'héroïne. L'importance que l'auteur accorde à ses héroïnes travesties se révèle par la fréquence de leur apparition : 22 scènes sur 30 dans *La Fausse Suivante* ; 30 sur 37 dans *Le Triomphe de l'amour*. Cette fréquence est d'autant plus marquante en comparaison avec les autres pièces, dans lesquelles la femme travestie se montre beaucoup moins. Dans *Le Faucon et les oyes de Bocace* de Delisle de la Drevetière et *La Femme jalouse* de Jolly, la femme travestie n'apparaît que dans deux scènes et dans *L'Amour précepteur* de Gueullette, Flaminia travestie en homme apparaît dans 16 scènes sur 30.

Dans *La Fausse Suivante* c'est d'abord pour sonder le cœur de son prétendant que la demoiselle de Paris s'approche de lui en habit de chevalier. Ainsi Lelio lui déclare le peu d'estime pour la demoiselle qu'on lui propose en ignorant la véritable identité de ce faux chevalier :

LELIO. Je t'en donnerai un vigoureux exemple, je t'en assure ; crois-tu, par exemple, que j'aimerais la demoiselle de Paris, moi ? Une quinzaine de jours tout au plus ; après quoi, je crois que j'en serai bien las. (I, sc.7)¹²²

Cependant, bien qu'elle ait connu le cœur de Lelio, la demoiselle de Paris continue à jouer le Chevalier :

LE CHEVALIER *dit*. Si j'avais épousé le seigneur Lelio, je serais tombée en de bonnes mains ! Donner douze mille livres de rente pour acheter le séjour d'un désert ! Oh ! vous êtes trop cher, Monsieur Lelio, et j'aurai mieux que cela au même prix. Mais puisque je suis en train, continuons pour me divertir et punir ce fourbe-là, et pour en débarrasser la Comtesse. (I, sc. 8)¹²³

Son travestissement l'aide à mener une autre intrigue : la punition de Lelio et la

¹²² M, p. 492.

¹²³ M, p. 493.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

séduction de la Comtesse.

Dans *Le Triomphe de l'amour*, la Princesse se travestit sous le nom de Phocion pour s'approcher d'un homme nommé Agis, dont elle est amoureuse et qui est élevé par le philosophe Hermocrate et sa sœur Léontine. Par rapport à *La Fausse Suivante*, les obstacles que l'héroïne doit affronter nous paraissent plus complexes. Elle doit éveiller de l'amour pour elle à Agis qui, à cause de l'éducation d'Hermocrate et Léontine, n'a eu que de la haine pour le sexe féminin. Pour avoir le temps d'atteindre son objectif, elle essaie de rester dans la maison du philosophe et de sa sœur, et elle leur fait admettre d'y passer un moment en utilisant son charme, tantôt en femme, tantôt en jeune homme. D'où les multiples jeux de séduction qui se déclenchent. En ce qui concerne la multiplication des jeux d'amour, la seule pièce comparable au *Triomphe de l'amour* est *Isabelle Médecin* de l'Ancien Théâtre-Italien. Il est possible que Marivaux l'ait vue au moment de sa reprise au Nouveau Théâtre-Italien en 1718. Mais, alors que dans *Isabelle Médecin*, Isabelle ne séduit que deux personnes, Marivaux introduit encore un troisième personnage dans sa pièce et provoque une action plus complexe.

Cependant, ce qui prouve l'ingéniosité de Marivaux en tant que dramaturge est le fait qu'il ouvre un autre terrain de jeu avec le dévoilement, et c'est ce que nous n'avons pas pu trouver dans aucune autre pièce. Dans les autres pièces le dévoilement de la femme travestie se fait souvent au dénouement (*Isabelle Médecin* ou *L'Amour précepteur*). Ou, quand l'héroïne se dévoile au milieu de la pièce, elle se fait séduire par un homme mais elle ne sait pas se servir de ce dévoilement (*Mezzetin* ou *Grand Sophy de Perse*). Ou bien, si on découvre, dès l'apparition, qu'elle se travestit, on l'associe à la folie (*Le Phénix* ou *Pasquin et Morforio*). Marivaux constitue plusieurs intrigues par le travestissement et le dévoilement. Dans les deux pièces c'est d'abord les valets qui découvrent le véritable sexe du Chevalier (dans *La Fausse Suivante*, Frontin et Trivelin le savent dès la première scène de l'acte I et Arlequin acte II, sc. 7 ; dans *Le Triomphe de l'amour*, Arlequin l'apprend acte I, sc. 2 et Dimas acte II, sc.1). Et l'héroïne se déclare femme au fur et à mesure de ses besoins (dans *La Fausse Suivante*, le Chevalier le dit à Léléo acte III, sc. 4 ; dans *Le Triomphe de l'amour*, Phocion à Hermocrate acte I, sc. 8 et à Agis acte II, sc. 3). Dans *Le Triomphe de l'amour*, à partir du deuxième acte il n'y a que Léontine qui croit le beau séducteur un véritable homme et dans les deux pièces, seul le personnage féminin ignore que le séducteur est une femme.

Marivaux utilise habilement le dévoilement et par le dévoilement introduit un autre jeu d'identité : le Chevalier joue le rôle de suivante dans *La Fausse Suivante* et Phocion prend un faux prénom féminin, Aspasia, dans *Le Triomphe de l'amour*. Comme Xavier de Courville le souligne à propos de *La Fausse Suivante* :

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Les grâces de Silvia en travesti avaient leur part à ce succès, et aussi le divertissement final de Mouret, dont Parfaict, l'historien du théâtre, avait rimé les couplets. Car l'intrigue est loin d'avoir le mouvement et la force qui nous touchent encore dans *le Prince travesti*. Non contente de se déguiser en chevalier pour étudier son prétendant, et pour le détacher d'une rivale qu'il a aimée, l'héroïne se fait passer pour soubrette aux yeux de trois valets¹²⁴. Un masque ne se lève que pour en laisser voir un autre : sous tant de masques superposés le personnage véritable s'oublie ; on s'y perd, et l'on a le droit de parler ici de marivaudage¹²⁵.

En particulier, dans *La Fausse Suivante* la demoiselle de Paris se permet de jouer un rôle de traditionnel meneur de jeu en tant que suivante (rappelons-nous les Colombine, dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, *Le Banqueroutier*, *Mezzetin*, *Grand Sophy de Perse*, *Le Phénix*, *La Fille de bons sens*, *Le Bel-Esprit* qui se travestissent tantôt pour détourner le mariage forcé de leur maîtresse tantôt pour s'amuser ; elles-même sont toutes suivantes). Nous supposons que ce serait une des raisons de ce titre, *La Fausse Suivante*, qui met en valeur le caractère manœuvrier de l'héroïne, outre la raison que les éditeurs de la Pléiade attribuent au contexte de la société valorisant la différence des classes sociales¹²⁶.

Ainsi, le travestissement, en se liant avec le dévoilement, produit de multiples jeux d'identité dans les pièces de Marivaux. En prenant le travestissement comme moteur principal de l'action, Marivaux différencie le travestissement de celui des autres auteurs.

Dans la pièce de Marivaux, l'intention du travestissement du Chevalier est prononcée dès le début de la pièce :

LE CHEVALIER. Ma charge, sous cet habit-ci, est d'attaquer le cœur de la Comtesse ; je puis passer, comme tu vois, pour un assez joli cavalier, et j'ai déjà vu les yeux de la Comtesse s'arrêter plus d'une fois sur moi [...] (I, sc. 5)¹²⁷

Le Chevalier se charge du jeu de la séduction en vue « d'attaquer le cœur de la Comtesse ». Le fait que l'héroïne prenne l'habit de chevalier et joue le rôle de suivante rappelle la scène de la toilette du *Banqueroutier*, pièce reprise en 1718, dans laquelle Colombine se déguise en cavalier pour séduire sa maîtresse.

En s'inscrivant en partie dans cette tradition, Marivaux compose un dialogue plus sophistiqué :

¹²⁴ Il s'agit de Frontin, Trivelin et Arlequin. Mais dans la pièce, Frontin, valet du Chevalier, connaît déjà sa véritable identité.

¹²⁵ X. de Courville, *op.cit.*, p. 266.

¹²⁶ « *La Fausse Suivante*, et non *Le Faux Chevalier* : le déguisement de la condition importe plus que le déguisement du sexe ; voilà qui doit nous dissuader de chercher dans cette comédie des allusions à des amours contre nature. » (Henri Coulet et Michel Gilot, « Notice », dans Marivaux, *Théâtre complet*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 939.)

¹²⁷ M, p. 486-487.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

LA COMTESSE, *riant*. [...] je ne savais pas que j'étais si dangereuse.
LE CHEVALIER. Oh ! que si ; je ne vous dis rien là dont tous les jours votre miroir ne vous accuse d'être capable ; il doit vous avoir dit que vous aviez des yeux qui violeraient l'hospitalité avec moi, si vous m'ameniez ici.
LA COMTESSE. Mon miroir ne me flatte pas, Chevalier.
LE CHEVALIER. Parbleu ! je l'en défie ; il ne vous prêterait jamais rien. La nature y a mis bon ordre, et c'est elle qui vous a flattée. (I, sc.10)¹²⁸

Dès le premier entretien intime, le Chevalier essaie d'éveiller l'amour de la Comtesse en stimulant son narcissisme par la métaphore du miroir.

À partir du deuxième acte, il commence un véritable jeu de séduction. Le Chevalier suggère à la Comtesse de le retenir en faisant semblant de rentrer à Paris.

LE CHEVALIER. Je vous aime, et ne présume rien en ma faveur.
LA COMTESSE. Je n'entends pas que vous présumiez rien non plus.
LE CHEVALIER. Il est donc inutile de me retenir, Madame.
LA COMTESSE. Inutile ! Comme il prend tout ! mais il faut bien observer ce qu'on vous dit.
LE CHEVALIER. Mais aussi, que ne vous expliquez-vous franchement ? Je pars, vous me retenez ; je crois que c'est pour quelque chose qui en vaudra la peine, point du tout ; c'est pour me dire : Je n'entends pas que vous présumiez rien non plus. N'est-ce pas là quelque chose de bien tentant ? Et moi, Madame, je n'entends point vivre comme cela ; je ne saurais, je vous aime trop.
LA COMTESSE. *Vous avez là un amour bien mutin, il est bien pressé.*
(II, sc. 8)¹²⁹

Le Chevalier lui demande une réponse subite à son amour :

LE CHEVALIER. Morbleu !
LA COMTESSE. Qu'avez-vous ?
LE CHEVALIER. C'est que vous avez des longueurs qui me désespèrent.
LA COMTESSE. Mais *vous êtes bien impatient*, Chevalier ! Personne n'est comme vous.
LE CHEVALIER. Ma foi ! Madame, on est ce que l'on peut quand on vous aime.
LA COMTESSE. Attendez ; je veux vous reconnaître mieux.
LE CHEVALIER. Je suis vif, et je vous adore, me voilà tout entier [...] (II, sc. 8)¹³⁰

Le Chevalier adopte une attitude pressée pour se faire aimer par la Comtesse, comme si cet empressement pouvait compenser le manque de masculinité de son corps. Dans *Le Triomphe de l'amour*, Phocion fait d'abord le portrait de Léontine dont il se

¹²⁸ M, p. 494.

¹²⁹ M, p. 513-514. Nous soulignons.

¹³⁰ M, p. 516.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

prétend amoureux :

PHOCION. Il y a quelques jours que, traversant ces lieux en voyageur, je vis près d'ici une dame qui se promenait, et qui ne me vit point ; [...] c'est, je crois, la seule physionomie du monde où l'on voit les grâces les plus tendres s'allier, sans y rien perdre, à l'air le plus imposant, le plus modeste, et peut-être le plus austère. On ne saurait s'empêcher de l'aimer, [...] elle est dans cet âge vraiment aimable, qui met les grâces dans toutes leurs forces, où l'on jouit de tout ce que l'on est, dans cet âge où l'âme, moins dissipée, ajoute à la beauté des traits un rayon de la finesse qu'elle a acquise. (I, sc. 6)¹³¹

Ce portrait peut être comparé à la métaphore du miroir que le Chevalier utilise dans *La Fausse Suivante* pour flatter la beauté de sa victime. En effet, il ne désigne pas une femme en particulier, c'est le narcissisme de Léontine qui lui fait prendre ce portrait pour le sien. Comme le Chevalier qui adopte une attitude pressée pour séduire la Comtesse, Phocion essaie de conquérir le cœur de Léontine avec des discours passionnels : « Je vous ai consacré ma vie » (I, sc. 6)¹³², « [...] je mourrai de douleur si vous ne m'êtes pas favorable. » (I, sc. 6)¹³³, « [...] je partirais ! Eh ! Léontine, demandez-moi ma vie, déchirez mon cœur » (II, sc. 5)¹³⁴, « [...] je ne saurais plus vivre sans vous » (II, sc. 5)¹³⁵

Dans ces deux pièces, les héroïnes voient leur entreprise de séduction couronnée de succès. La Comtesse et Léontine, objets de la séduction, tombent toutes les deux amoureuses de la femme travestie. Les héroïnes de Marivaux dévoilent leur véritable identité au dénouement de la pièce et finissent le jeu d'amour de manière arbitraire. Ainsi, le Chevalier donne à la Comtesse un dernier coup, non pour la séduire mais pour finir son jeu :

LE CHEVALIER. Ma métamorphose n'est pas du goût de vos tendres sentiments, ma chère Comtesse. Je vous aurais mené assez loin, si j'avais pu vous tenir compagnie ; voilà bien de l'amour de perdu ; mais, en revanche, voilà une bonne somme de sauvée ; je vous conteraï le joli petit tour qu'on voulait vous jouer.

LA COMTESSE. Je n'en connais point de plus triste que celui que vous me jouez vous-même.

LE CHEVALIER. Consolerez-vous : vous perdez d'aimables espérances, je ne vous les avais données que pour votre bien. Regardez le chagrin qui vous arrive comme une petite punition de votre inconstance ; vous avez quitté Léo moins par raison que par

¹³¹ M, p. 999.

¹³² M, p. 1101.

¹³³ M, p. 1102.

¹³⁴ M, p. 1016.

¹³⁵ M, p. 1017.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

légèreté, et cela mérite un peu de correction. (III, sc. 9)¹³⁶

Le Chevalier prétend que l'« inconstance » de la Comtesse doit être punie. Mais est-ce que le Chevalier peut avoir le droit de « punir » quelqu'un d'autre que Lelio qui est « le fourbe » ?

Dans *Le Triomphe de l'amour*, la dernière pointe que Phocion lance au philosophe et à sa sœur, tous les deux captifs de l'amour, est fatale :

PHOCION. Vous, Hermocrate, et vous, Léontine, qui d'abord refusiez tous deux de me garder, vous sentez le motif de mes feintes : je voulais rendre le trône à Agis, et je voulais être à lui. Sous mon nom j'aurais peut-être révolté son cœur, et je me suis déguisée pour le surprendre ; ce qui n'aurait encore abouti à rien, si je ne vous avais pas abusés vous-mêmes. Au reste, vous n'êtes point à plaindre, Hermocrate ; je laisse votre cœur entre les mains de votre raison. Pour vous, Léontine, mon sexe doit avoir déjà dissipé tous les sentiments que vous avait inspirés mon artifice.

(III, sc. dernière)¹³⁷

L'auteur ne donne même pas à Hermocrate et à Léontine la possibilité de se sortir dignement de cet imbroglio. La cruauté de ce dénouement est évidente en comparaison avec la fin de *L'Amour précepteur*. Dans cette pièce, Flaminia, après avoir montré sa véritable identité, s'excuse auprès de Silvia et lui propose son amitié :

FLAMINIA. Ah ! quelle joie est la mienne... charmante Silvia, je vous excuse de vous avoir laissé dans l'erreur ; je ne pouvois pas vous détromper, mais au lieu de l'amour que vous attendiez de moi, je vous offre l'amitié la plus tendre...

SILVIA. Me voilà bien partagée, avec votre amitié ! Ah je suis au désespoir : voilà qui est fait, je ne m'attacherai de ma vie à ces Damerets¹³⁸ de figure équivoque.

(III, sc.12)¹³⁹

Dans *La Fausse Suivante* et *Le Triomphe de l'amour*, les femmes séduites par la femme travestie sont de véritables « triste(s) » victimes, comme le dernier mot de la Comtesse : « LA COMTESSE. Je n'en connais point de plus triste que celui que vous me jouez vous-même. ». Mais en même temps, ce qui rend les pièces comiques, c'est également l'amour porté à la femme travestie, l'amour porté à un faux sexe, qui n'est qu'un reflet de leur espoir et leur désir. Leur amour est d'autant plus ridicule qu'il est sincère. Marivaux dépeint ainsi de manière comique le désir de la femme.

Les scènes équivoques que Marivaux ose montrer, malgré les exigences de la

¹³⁶ M, p. 539-540.

¹³⁷ M, p. 1044-1045.

¹³⁸ *Dameret* : « Celuy qui s'attache à faire la cour aux Dames & avec trop d'affectation. » (Académie, 1694)

¹³⁹ NTI, t. V, p. 113.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

bienséance de l'époque et les critiques qu'il allait rencontrer surtout à l'égard du *Triomphe de l'amour*¹⁴⁰, sont plus modérées que celles de l'Ancien Théâtre-Italien du point de vue de la liberté du langage et du jeu. La discrétion de Marivaux se retrouve par exemple dans *La Fausse Suivante*. Dans le faux témoignage qu'il fait à Lelio, Trivelin décrit le Chevalier en train de « voler quelques baisers » à la Comtesse :

LELIO. Cela est bon ; mais rapporte-moi quelque chose que je puisse expliquer, moi, qui ne suis pas si savant que toi.

TRIVELIN. En voici qui ne demande nulle condition. Le Chevalier continuait, lui [=la Comtesse] *volait quelques baisers*, dont on se fâchait, et qu'on n'esquivaient pas. [...]

LELIO. Oui-da ; c'est quelque chose que *des baisers*.

TRIVELIN. [...] Ah ! la belle main ! S'écria-t-il ensuite ; souffrez que je l'admire. Il n'est pas nécessaire. De grâce. Je ne veux point... Ce nonobstant, la main est prise, admirée, caressée [...] nouvelles pirateries sur la main qu'on tient ; l'autre vient à son secours [...] Alors la Comtesse de s'embarrasser, le Chevalier de la regarder tendrement [...]

(II, sc. 3)¹⁴¹

Cependant, contrairement à ce témoignage, le Chevalier n'ose pas accomplir l'acte que Trivelin a désigné :

LE CHEVALIER. Oui, Comtesse, je vous aime ; et de tous les hommes qui peuvent aimer, il n'y en a pas un dont l'amour soit si pur, si raisonnable, je vous en fais serment sur cette belle main, qui veut bien se livrer à mes caresses ; regardez-moi, Madame ; tournez vos beaux yeux sur moi, ne me volez point le doux embarras que j'y fais naître. Ha quels regards ! Qu'ils sont charmants ! Qui est-ce qui aurait jamais dit qu'ils tomberaient sur moi ?

(II, sc. 8)¹⁴²

Dans *Le Triomphe de l'amour*, c'est Hermocrate qui baise le portrait de Phocion (II, sc.14), mais ce dernier ne donne pas de baiser au portrait de Léontine bien qu'il tente de la séduire (II, sc. 7). Le baiser entre les mêmes sexes est, même s'il est indirect, soigneusement évité dans les pièces. Pour comprendre cette exclusion du contact physique de la scène à cette époque, il est utile de nous référer à l'exemple qu'Henri Lagrave présente concernant la réception d'une expression équivoque dans *La Femme juge et partie* de Montfleury (1669), rééditée en 1739. Dans cette pièce se trouve justement un personnage féminin qui se travestit en homme et dont un autre personnage féminin tombe amoureux :

¹⁴⁰ « Ce sujet est héroïque, mais il est traité en *roman bourgeois*, et d'une méthode licencieuse : qu'est-ce que c'est que cette effronterie d'une reine qui vient déclarer son amour à tout ce qui entoure son amant, dans la seule vue de parvenir jusqu'à lui ? Le moyen est trop fort pour l'objet, et cette disproportion ôte tout l'intérêt d'une pièce [...] » (D'Argenson, *op.cit.*, p. 718) ; « Une princesse fait parade de beaux sentiments, se comporte comme une aventurière et viole toutes les règles de la vraisemblance et celles de la bienséance dans *le Triomphe de l'amour*. » (*L'Observateur littéraire*, 1759, cité dans « Notice » dans M, p. 982)

¹⁴¹ M, p. 504-505. Nous soulignons.

¹⁴² M, p. 515.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Quant à la *Femme juge et partie*, le même témoin [= le marquis d'Argenson] déclare qu'on y trouve « trop d'obscénités pour ce temps-ci ». A titre d'exemple, voyons ce qu'un spectateur du XVIII^e siècle pouvait trouver indécent dans cette pièce. Le déguisement de Julie en homme ne saurait lui déplaire. Le marquis d'Argenson lui-même reconnaît à plusieurs reprises que de tels travestissements sont toujours bien reçus, surtout si l'actrice est bien faite ; et l'on sait qu'ils ne sont pas rares dans les pièces du XVIII^e siècle, surtout au Théâtre Italien. Mais les situations exploitées par Montfleury sont parfois scabreuses, et certaines répliques insistent lourdement sur l'équivoque. Constance, qui a pris de l'amour pour le faux jeune homme, s'étonne de ses hésitations, et dit, entre autres sous-entendus :

« Ainsi, jusqu'à présent, je puis dire de vous

Que pour vous faire aimer, il vous manque une chose »

On mesure le chemin parcouru, dans la voie de « l'honnêteté », en comparant à la liberté de Montfleury, la discrétion dont Marivaux fait preuve dans le *Triomphe de l'amour*. [...] Les gestes ne sont pas moins scabreux que le langage ; un détail de mise en scène, relevé d'ailleurs dans *le Procès de la femme juge*, nous indique que Frédéric donnait un baiser à Constance « en lui prenant le téton ».

Ces situations ou ces mimiques ont pu choquer au XVIII^e siècle. Le baiser, sur scène, n'est plus admis, du moins à la Comédie-Française¹⁴³.

En prenant en considération le climat social des autres pièces du Nouveau Théâtre-Italien et des pièces de la Foire, la valeur des pièces de Marivaux nous paraît davantage marquante. Dans une société où la bienséance s'impose de plus en plus et où se manifeste l'antipathie pour l'homosexualité féminine, Marivaux essaie d'explorer une nouvelle figure de la séductrice travestie. Ainsi, l'originalité des pièces de Marivaux se trouve dans le fait qu'il a dégagé le travestissement des femmes en homme de la convention théâtrale et dans le fait qu'il a créé de telles pièces à une époque plus intolérante à l'égard des scènes équivoques qu'au temps de l'Ancien Théâtre-Italien.

¹⁴³ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 627-628.

5. Exploitation métathéâtrale du travestissement

1) *Tirésias* (Piron, 1722)

FRANCISQUE.
La Troupe, en arrivant ici,
N'aimoit qu'à rire ;
Espérant de remplir aussi
Sa tirelire.
Elle a fait des efforts & des vœux superflus ;
Cruelle destinée !
La Foire est pour nous cette année,
L'Antre de Trophonius.
(Divertissement final)¹⁴⁴

Ainsi, au final de *L'Antre de Trophonius* joué à la Foire Saint-Germain en 1722, Piron fait se plaindre Francisque, en le montrant sur scène sous son propre nom. Francisque venait de succéder à la direction de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent en 1721¹⁴⁵, l'année où la représentation des spectacles fut enfin permise aux forains après trois années d'interdiction¹⁴⁶. En effet, en 1722 ce nouveau directeur de l'Opéra-Comique n'avait vraiment pas de chance, car « Malheureusement pour Francisque, le privilège de l'opéra comique ne lui fut pas continué et, plus malheureusement encore, la Comédie-Française, faisant revivre des arrêts du Parlement presque tombés en désuétude, interdit une fois encore le dialogue aux comédiens forains et les réduisit aux marionnettes et aux danses de corde »¹⁴⁷. Il espérait « pouvoir obtenir quelque grâce en faveur de son spectacle »¹⁴⁸, mais il la « sollicitoit inutilement »¹⁴⁹. Francisque ouvrit son théâtre à la Foire Saint-Germain par un divertissement de sauteurs et de danseurs, mais le spectacle plut peu au public¹⁵⁰. D'où le mot qu'il prononça dans *L'Antre de Trophonius* : « Elle [sa troupe] a fait des efforts & des

¹⁴⁴ P, t. III, p. 127.

¹⁴⁵ MFP, t. I, p. 232.

¹⁴⁶ À la fin de la Foire Saint-Laurent de 1718 dont le succès est prodigieux, les spectacles forains ont été supprimés.

¹⁴⁷ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. I, p. 339.

¹⁴⁸ MFP, t. II, p. 1.

¹⁴⁹ MFP, t. II, p. 1.

¹⁵⁰ « Au commencement de cette année, Francisque revint à Paris, esperant pouvoir obtenir quelque grace en faveur de son spectacle ; mais voyant qu'il la sollicitoit inutilement, & que le tems de la Foire approchoit, il rassembla ce qu'il put de Sauteurs & de Danseurs, & avec leur secours, il ouvrit le 3 Février par un Divertissement intitulée : OURSON ET VALENTIN, précédé des FOURBERIES D'ARLEQUIN. Comme cette Troupe ne pouvoit chanter ni parler qu'en monologue, le public goûta peu ces Pièces » (MFP, t. II, p. 1-2.)

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

vœux superflus ». Face à cette interdiction des pièces dialoguées, Lesage, Fuzelier et D'Orneval décident de faire jouer leurs pièces en marionnettes chez Delaplace¹⁵¹ bien qu'en 1720 ils aient fourni à Francisque une pièce en monologue (*L'Ombre de la foire*). C'est alors que Francisque, abandonné par ses auteurs, demanda le secours de Piron. Cet auteur composa sa première pièce en trois actes pour le théâtre de la Foire, *Arlequin-Deucalion*, entièrement en monologues, créée le 25 février 1722. La pièce eut un tel succès que Piron, encouragé, entreprit la deuxième pièce en un acte *L'Antre de Trophonius*, dialoguée cette fois-ci, au cours de cette même Foire, car déclare Piron, dans l'Avertissement de *L'Antre de Trophonius* :

Cette pièce fut représentée la dernière semaine de Carême, sur le Théâtre du Sieur Francisque, après Deucalion. Alors tous les Théâtres étant fermés, & le privilège des Comédiens n'ayant plus lieu, tous les Acteurs parloient¹⁵².

C'est ainsi que dès le début de sa carrière d'auteur de théâtre en 1722 Piron dut affronter la difficulté de la création constamment perturbée par le privilège ou la conspiration des Comédiens Français. De plus, à la Foire Saint-Laurent en 1722, la concurrence avec les Comédiens-Italiens, venus s'installer en été à la foire depuis 1721, avait dû peser certainement plus lourd sur Piron que sur Francisque, car ils venaient d'obtenir un succès éminent avec la pièce *Timon le Misanthrope* de Delisle de la Drevetière, créée le 2 janvier 1722. Piron décida donc d'écrire *Tirésias* pour l'entrepreneur de l'Opéra-Comique, un opéra-comique en trois actes avec un prologue. Malgré l'interdiction de parler et de chanter, Francisque hasarda la représentation de cette pièce, qui, appréciée apparemment par le public, causa néanmoins l'emprisonnement de la troupe¹⁵³.

Les pièces de Piron reflètent ces circonstances de création difficiles et Piron n'hésite pas à faire la satire des théâtres privilégiés et à parodier leurs pièces. En analysant

¹⁵¹ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire, op.cit.*, t. I, p. 339.

¹⁵² P, t. III, p. 65.

¹⁵³ Les Frères Parfaict mentionnent que *Tirésias* est une « pièce en trois actes & en prose, mêlée de vers & de vaudevilles, de M. Piron, non imprimée, représentée au jeu du Sieur Francisque, par les Marionnettes de grandeur naturelle, & ensuite par les Acteurs de cette Troupe » (DTP, t. II, p. 265). Cependant, Rigoley de Juvigny, éditeur des oeuvres de Piron de 1776, précise que la pièce a été jouée par les acteurs : « PIRON n'ignoroit pas que Francisque avoit un ordre très-précis de se taire ; en sorte, que lui livrant sa Pièce, il lui représenta toutes les difficultés qu'il auroit à essayer pour la jouer. En effet, Francisque fit toutes les démarches nécessaires, pour obtenir la permission de parler ; il ne l'obtint point. Il voulut acheter le droit de contravention ; mais on le mit à si haut prix, qu'il s'en passa, & mit despotiquement ses Acteurs en besogne ; c'est-à-dire, qu'il afficha, de sa pleine autorité, & joua *TIRESIAS*. Quelle fut la surprise du Commissaire, quand les Acteurs parurent, & qu'il les entendit parler ! Il fallut bien, par respect pour le Public, laisser jouer la Pièce, qui excita des éclats de rire universels et continus, tant des Loges que de l'Amphithéâtre & du Parquet ; mais la Pièce finie, & la toile baissée, Francisque, & toute sa troupe, allèrent coucher dans un cul de basse-fosse. » (« Avertissement de l'éditeur », dans P, t. IV, p. 440-441.)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Tirésias, nous observerons d'abord les procédés de critique des théâtres officiels, puis nous examinerons le fonctionnement du travestissement dans cette dégradation.

La scène de l'apparition de Cariclée et Naïs, l'héroïne et sa confidente, toutes les deux déguisées en cavalier, est surtout dotée d'un caractère métathéâtral. Piron caricature en premier lieu le jeu emphatique de l'actrice de la Comédie-Française qui joue la tragédie. Il l'entreprenait déjà dans *Arlequin-Deucalion* en faisant figurer Melpomène, déesse de la tragédie, qui mime le jeu de l'« actrice à la Romaine » :

Arlequin-Deucalion, Melpomène.

Melpomène entre à pas graves, & se promène comme quelqu'un qui rêve profondément. Elle est vêtue en Actrice à la Romaine ; tient le poignard d'une main, attribut de la Tragédie, et la Trompette de l'autre, attribut du Poème épique. Elle serpente majestueusement sur la scène, sans prendre garde à Deucalion, faisant des mines passionnées, poussant des ah ! des hélas ! des Dieux ! des qu'entens-je ! & gesticulant à grand tour de bras.

DEUCALION.

Elle me fait peur & pitié. Oh ! comme la voilà haut guindée ! Quels gestes ! De pied en cap elle est toute convulsion. Cette figure-là ne laisseroit pas que de me faire rire quelquefois, & de m'amuser. (I, sc. 3)¹⁵⁴

Dans *Tirésias* l'auteur donne plus de précisions ; à Naïs qui relève l'absurdité de chercher un amant disparu à l'aventure, Cariclée répond brusquement à la manière d'une tragédienne :

CARICLÉE.

Tes ennuyeux discours l'ont assez combattu.
Des discours ! en quel temps, en quels lieux t'y prends-tu ?
D'une douleur mortelle, et qui ne fait que naître,
Un tendre cœur ainsi, n'est pas d'abord le maître.
Tout rempli du malheur qui le vient d'accabler,
Il déteste la voix qui le veut consoler.
Ces lieux dont l'aspect sert à redoubler ma rage ;
Oui, l'aspect de ces lieux, plus que toi me soulage.
Laisse-moi m'y livrer à tout mon désespoir,
Et m'y peindre à loisir le forfait le plus noir...

NAÏS.

Ma foi, j'ai vu déclamer des Phèdres qui ne lui alloient pas à la cheville du pied.
(II, sc. 3)¹⁵⁵

La discordance du ton est ici évidente. L'intercalation burlesque des propos en vers dans la pièce en prose est hautement comique. Si Piron a déjà utilisé ce mélange de vers dans des propos en prose dans sa pièce monologuée *Arlequin-Deucalion*, ce procédé

¹⁵⁴ P, t. III, p. 14.

¹⁵⁵ P, t. VI, p. 530-531.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

est d'autant plus efficace dans cette pièce écrite en dialogue. Etant donné que *Phèdre* est une des plus grandes tragédies de la Comédie-Française, il est évident que « déclamer des Phèdres » est une allusion au jeu stylisé des comédiennes françaises. Piron lui-même annote cette phrase : « La *Haubert* venoit d'être sifflée dans son début »¹⁵⁶. Il s'agit certainement de Mlle Aubert qui « n'eut pas le temps de s'ennuyer à la Comédie Française, mais qui probablement ennuyait le public, débuta pour la première fois le 13 juin 1712 par le rôle de *Cléopâtre* dans *Rodogune* ; pour la seconde, le 31 décembre 1717, par celui de *Phèdre*. Elle fut reçue le 27 mai 1721, et congédiée le 19 mai 1722 »¹⁵⁷. Piron rappelle impitoyablement au public que la comédienne fut congédiée du Théâtre Français quatre mois auparavant, certainement à cause de la médiocrité de son talent.

Dans les pièces précédentes, Piron n'hésitait pas à glisser des vers parodiant des pièces des théâtres officiels. D'abord, dans *Arlequin-Deucalion*, les pièces ciblées étaient celles de la Comédie-Française, *Romulus* de Houdar de la Motte, créée au début de 1722, et *Rhadamiste et Zénobie* (1711) de Crébillon et aussi une pièce à grand succès de la Comédie-Italienne, *Timon le Misanthrope* de Delisle de la Drevetière, créée le 2 janvier 1722. Dans *L'Antre de Trophonius*, Piron parodie également de grands classiques, *Le Cid* de Corneille. Dans *Tirésias*, ce sont des pièces de Racine qu'il prend pour cible.

En contraste avec Cariclée qui manifeste sa colère avec un ton tragique, l'auteur fait de Naïs un spectateur interne de la pièce :

CARICLÉE.

Ah, qu'oses-tu me dire ! oui, je le veux chercher ;
Mais c'est pour le punir, et non pour le toucher ;
Pour assouvir sur lui la fureur qui me guide ;
Pour enfoncer ce fer dans le sein du perfide ;
En arracher son cœur, en repaître mes yeux ;
Et me baigner les mains dans son sang odieux !

NAÏS.

Oh ! oh ! voici de l'Hermione. (II, sc. 3)¹⁵⁸

La fureur de Cariclée est comparée à celle d'une héroïne d'une autre grande tragédie de Racine, Hermione d'*Andromaque*. L'auteur fait allusion directement à quelques phrases de la pièce de Racine. Les idées d'« enfoncer ce fer dans le sein du perfide », « non pour le toucher » et les mains trempées de sang sont déjà présentes dans une phrase d'Hermione :

HERMIONE.

¹⁵⁶ P, t. IV, p. 531, n. 1.

¹⁵⁷ Pierre David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, t. II, Paris, J. Chaumerot, 1810, p. 9.

¹⁵⁸ P, t. IV, p. 534.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Je percerai le Cœur, que je n'ai pu toucher.
Et mes sanglantes mains sur moi-même tournées [...] (*Andromaque*, IV, sc. 3)

Nous pouvons aussi observer la ressemblance de la phrase avec celle de *Mithridate* de Racine, qui fut reprise en juin 1722 : « MITHRIDATE. Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains. » (*Mithridate*, V, sc. 5). La discordance entre le ton tragique de Cariclée qui évoque les vers raciniens et la raillerie de Naïs produisent un effet hautement comique.

Et l'indignation de Cariclée continue :

CARICLÉE.
Mais que dis-je ? quel fruit des périls que j'affronte !
Le sang du scélérat lavera-t-il ma honte ?
Aura-t-il assuré le repos de mes jours ?
C'est trop les épargner ; abrégeons-en le cours :
Mourons !
(*Elle se veut tuer.*)
NAÏS.
DouceMENT, Madame ; c'est fort bien joué : mais il n'y a point à badiner ; ce n'est pas ici un poignard de théâtre ; cela vous entreroit tout brandi dans le ventre¹⁵⁹, et ...
CARICLÉE.
Non, laisse-moi, je veux....
NAÏS.
Au secours ! au meurtre ! à l'aide ! à moi !

Scène IV.
CARICLÉE, NAÏS, MOPSE.

CARICLÉE, *tandis que Mopse la désarme.*
Ta main cruelle en vain prétend me secourir,
La douleur que je sens me suffit pour mourir.
(*Elle tombe dans les bras de Naïs.*)
MOPSE.
Monsieur seroit-il percé en quelque endroit ?
NAÏS.
Je vous prie seulement de m'aider à le conduire dans cette maison. C'est un jeune homme au désespoir, qui n'a besoin que d'un peu d'eau de la Reine d'Hongrie¹⁶⁰, et de repos. (II, sc. 3 et 4)¹⁶¹

Il reprend non seulement les vers mais aussi la scène du suicide de l'héroïne dans

¹⁵⁹ *Tout brandis* : « Mot de paysans, qu'ils employent pour donner à connoître que quelque chose est large, vaste, grande & ouverte. MOL. *Fest. de Pier. Ils ont des manches où j'entrois tout brandis.* C'est-à-dire tout entier, sans y toucher, facilement, de plein saut. » (Le Roux)

¹⁶⁰ « L'eau de la reine de Hongrie : eau de fleurs qui porte le nom de la reine Isabelle de Hongrie qui l'employait pour conserver sa jeunesse et sa beauté. En France au dix-huitième siècle on l'employa généralement pour réanimer les femmes fatiguées ou défaillantes. » (Glossaire dans *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, choisies et éditées par Derek Connon et George Evans, Londres, Runnymede Books, 1999, p. 341.)

¹⁶¹ P, t. IV, p. 534-535.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

*Andromaque*¹⁶². L'intervention de Mopse (« Monsieur seroit-il percé en quelque endroit ? ») est éminemment comique et prend une dimension critique à l'égard de la convention du théâtre classique. Car, dans le genre tragique, la parole de Cariclée et le fait qu'elle tombe dans les bras de quelqu'un suffisent à représenter la mort de l'héroïne comme la scène du suicide d'Atalide dans *Bajazet* :

ATALIDE.

Roxane, venez tous, contre moi conjurés,
Tourmenter à la fois une amante éperdue,
(*Elle se tue.*)

Et prenez la vengeance enfin qui vous est due.

ZAIRE.

Ah ! Madame... Elle expire. O ciel ! en ce malheur
Que ne puis-je avec elle expirer de douleur ?

(V, sc.12)

Cependant, Mopse, rôle au registre comique dans *Tirésias*, se trouve hors de la convention théâtrale et n'interprète pas la situation comme la mort de Cariclée. Sa réaction réaliste incite le public à rire.

En outre, Piron accentue la caricature de la convention théâtrale. Alors que les héroïnes de Racine prennent un objet pour se suicider, comme un poignard ou une fiole de poison, seule la douleur permet à Cariclée de prétendre à la mort.

Mais plus encore que le burlesque du langage ou celui de la situation, ce qui rend cette scène hautement comique, c'est le burlesque visuel. Puisque la femme travestie en homme imite l'héroïne de grandes tragédies, alors l'habit masculin désacralise le suicide de l'héroïne. Le travestissement de Cariclée dans *Tirésias* fonctionne comme élément central de désacralisation de la tragédie française.

Dans *Tirésias*, Piron exploite encore le travestissement pour caricaturer la pièce d'un autre théâtre rival. Pour le mot d'étonnement de Tirésias métamorphosé en femme par Jupiter (« D'où vient ce changement ? [...] » (I, sc. 10)¹⁶³), Piron copie les propos d'Arlequin de *Timon le Misanthrope* de la Comédie-Italienne, comme le précise la note de la pièce imprimée :

Copié mot-à-mot de TIMON, quand Arlequin, d'âne, est tout-à-coup changé en homme. Le succès prodigieux que tout le monde avoit présent ce Monologue, et suppléoit à l'endroit où l'âne regrettoit sa tant belle queue¹⁶⁴.

¹⁶² « PYLADE Elle [=Hermione] a trouvé Pyrrhus, porté sur des Soldats, / Que son sang excitait à venger son trépas. / Sans doute, à cet objet sa rage s'est émue. / Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue, / Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber, / Lever les yeux au Ciel, se frapper, et tomber. » (V, sc. 5)

¹⁶³ P, t. IV, p. 512.

¹⁶⁴ P, t. IV, p. 512, n. 2.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Compte tenu que c'est la scène où Tirésias s'étonne du changement de son corps masculin en celui d'une femme, le choix des propos copiés par Piron est astucieux. À l'écoute du monologue de Tirésias, le spectateur pourrait imaginer ce qui lui manquait en évoquant la perte d'une « tant belle queue » d'Arlequin en âne.

Non seulement Piron élargit la fonction du travestissement en le liant avec la métathéâtralité, mais il dégage aussi le personnage de la convention du travestissement. Dans la tradition théâtrale, comme nous l'avons déjà relevé dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien telle que *Le Banqueroutier* (1687) ou *La Fille savante* (1690) de Fatouville, les femmes acquièrent les propriétés des hommes dès qu'elles revêtent l'habit masculin. Cependant, dans *Tirésias* l'héroïne travestie en cavalier trahit sa faiblesse dès son apparition :

CARICLÉE, NAÏS, *déguisées en hommes*.

CARICLÉE.

Oh ! viens donc ! Tu me laisses aller seule, comme si j'étais bien faite à ce personnage. Il s'en faut bien, et je t'avoue que tout ce que je rencontre me fait peur.

NAÏS.

L'habit ne fait pas le sexe, comme vous voyez, Madame ; cette timidité ne vous ouvre-t-elle pas les yeux ? (II, sc.3)¹⁶⁵

Il s'agit de la scène suivante, que nous avons déjà citée, où Cariclée veut se suicider par désespoir et fureur en raison de la disparition de son amant. À Mopse qui s'inquiète pour Cariclée qui s'est évanouie, Naïs répond :

NAÏS.

Je vous prie seulement de m'aider à le conduire dans cette maison. C'est un jeune homme au désespoir, qui n'a besoin que d'un peu d'eau de la Reine d'Hongrie, et de repos. (II, sc. 4)¹⁶⁶

Non seulement l'auteur minimise la douleur qui a poussé une héroïne à tenter de se suicider, mais, de plus il représente l'héroïne déguisée en homme sous la figure d'un jeune homme efféminé en l'associant à « l'eau de la Reine d'Hongrie », boisson particulièrement féminine dans son étymologie et dans son usage.

Contrairement à la convention du travestissement, Piron dépeint une travestie peureuse. Nous ne saurions trop souligner la valeur novatrice du propos de Naïs : « l'habit ne fait pas le sexe ». Il est doublement remarquable, non seulement dans l'histoire de la convention théâtrale du travestissement mais aussi dans le contexte historique et social qui entoure la pièce. Car de nombreux exemples tirés des études

¹⁶⁵ P, t. IV, p. 529.

¹⁶⁶ P, t. IV, p. 535.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

historiques sur le travestissement féminin témoignent que les apparences, notamment l'habit, occupent une place centrale pour la construction de l'identité en Europe sous l'Ancien Régime. Historienne et anthropologue, Nicole Pellegrin démontre la valeur fondamentale du costume dans la culture occidentale et sous l'Ancien Régime. Elle cite notamment l'exemple d'une femme qui participait à l'expédition de Bougainville en cachant son identité féminine en 1768. Jeanne Baré réussit à se faire passer pour un homme pendant le voyage, mais dès qu'elle arriva à Tahiti, les habitants s'aperçurent que c'était une femme. Nicole Pellegrin en déduit ainsi :

Les Tahitiens, moins inhibés par l'identité que créent en Occident les apparences costumées du genre, surent faire preuve de plus de perspicacité que les marins européens ; malgré les soupçons de quelques-uns et l'effrayante promiscuité des navires anciens, Jeanne Baré avait su berner ses compatriotes, et cela pour deux raisons au moins. Elle savait trimer comme un vrai valet, les seins étroitement bandés, mais surtout elle appartenait à une société, celle d'Ancien Régime, qui croyait en la coïncidence de l'être et du paraître et affirmait que "l'habit fait le moine", "la femme se reconnaît à sa cotte" et "le chapeau commande la coiffe"¹⁶⁷.

Et le dialogue entre Cariclée et Naïs continue :

NAÏS.

[...] Où diantre allons-nous ?¹⁶⁸ Là ! de bonne-foi !

CARICLÉE.

Le chercher.

NAÏS.

Où ?

CARICLÉE.

Par toute la terre.

NAÏS.

La terre est bien grande, Madame, et vous cherchez là une petite aiguille dans un terrible charriot de foin. Croyez-moi : vous êtes revenue saine et sauve de l'affaire ; laissez-le courir à son dam¹⁶⁹. Ne dirait-on pas que les hommes soient une marchandise si rare ; vous ne sauriez croire le tort que nous font les amoureuses de bonne foi, comme vous, pour peu qu'il y en ait. [...] C'étoit bien la peine de courir pour cela les rues la nuit, comme vous fîtes, au hasard de donner du nez contre le guet. La belle démarche pour une fille qui fait l'Héroïne ! (II, sc. 3)¹⁷⁰

Piron indique également le caractère irréaliste de la recherche de l'amant disparu. Or, le thème de la poursuite amoureuse est déjà puissamment utilisé au XVII^e siècle. Marie-France Hilgar souligne que la recherche d'un amant infidèle est l'une des

¹⁶⁷ N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », art.cit., p. 43.

¹⁶⁸ *Diantre* : « Pour Diable. Ce mot marque de l'admiration ou de l'étonnement. » (Le Roux)

¹⁶⁹ *Dam* : « pour dommage, perte & ruine. Ce mot n'est plus en usage que dans le stile bas & familier, cependant on le voit dans de bons Auteurs. » (Le Roux)

¹⁷⁰ P, t. IV, p. 529-530.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

premières motivations qui poussent l'héroïne à se déguiser en homme :

Il ressort de l'étude d'une centaine de pièces que la plupart du temps, quand une femme troque ses habits pour ceux d'un homme, c'est pour se mettre à la poursuite d'un amant infidèle. Depuis Hardy jusqu'aux auteurs de la fin du siècle, l'héroïne abandonnée n'est pas si désespérée qu'elle ne soit capable de prendre des décisions et de passer à l'action pour retrouver celui qui doit, pense-t-elle, la rendre heureuse¹⁷¹.

Nous confirmons donc que la motivation du déguisement de l'héroïne de Piron est inscrite dans la tradition théâtrale depuis le siècle précédent. Dès la première scène de son apparition, le public du XVIII^e siècle remarquera que Cariclée représente une traditionnelle héroïne travestie en quête de son amant disparu. Piron profite astucieusement de la figure de l'héroïne quelque peu usée pour en produire un dialogue comique entre Cariclée et Naïs. Avec des propos de Naïs Piron critique la conduite typiquement romanesque de Cariclée, et son amour pour un amant infidèle. Cette critique vise de même toute la convention dramatique qui représente en scène une héroïne travestie pour un motif aussi irréaliste. La raillerie de Piron est d'autant plus piquante quand nous nous rappelons qu'à cette même héroïne Piron fait imiter des héroïnes raciniennes dans la scène du suicide manqué (II, sc. 3 et 4). Ainsi, Piron exploite les figures des héroïnes comiques et tragiques dans *Tirésias*, qui fonctionne comme une satire de la convention dramatique.

¹⁷¹ Marie-France Hilgar, art.cit., p. 53-54.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

2) Mise en valeur des types italiens

Tableau des pièces avec un travestissement en type italien :

titre	auteur	théâtre	représentation	forme	personnage travesti
<i>Les Folies amoureuses</i>	Regnard	CF	15 janvier 1704	comédie 3 ac. vers, prologue et div.	Agathe en Scaramouche
<i>La Comédie des comédiens</i>	Dancourt	CF	5 août 1710	comédie 3 ac. prose, div.	Angélique en Docteur
<i>Arlequin fille malgré lui</i>	Biancolelli	Foire	22 juillet 1713	comédie 3 ac. vaudevilles	Colombine en Arlequin
<i>Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine</i>	Lesage	Foire	25 juillet 1715	opéra-comique 1 ac.	Colombine en Arlequin
<i>La Française italienne</i>	Legrand	CF	5 novembre 1725	comédie 1 ac. prose, prologue et div.	Nison en Arlequin
<i>Le Retour de la tragédie française</i>	Romagnesi	NTI	5 janvier 1726	comédie 1 ac. prose	la Cadette (sœur de la Comédie-Française) en Arlequin
<i>Isabelle-Arlequin</i>	Pannard, Ponteau et Fagan	Foire	3 mars 1731	opéra-comique 1 ac.	Isabelle en Arlequin
<i>Coraline esprit follet</i>	Veronese	NTI	21 mai 1744	canevas it. 3 ac.	Esprit follet (joué par Coraline) se déguise en Pantalon et Docteur

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

<i>Coraline Arlequin et Arlequin Coraline</i>	inconnu	NTI	26 octobre 1744	canevas it. 3 ac.	Coraline en Arlequin
<i>Arlequin au sérail</i>	Saint-Foix	NTI	29 mai 1747	comédie 1 ac. prose	Angélique en Arlequin
<i>L'Arcadie enchantée</i>	Veronese	NTI	13 juillet 1747	canevas it. 4 ac.	Esprit follet (joué par Coraline) se déguise en Scapin

Parmi les nombreuses figures de travestissement, il nous semble que le déguisement de type italien nécessite un traitement tout particulier. En premier lieu, ce sont les personnages, issus de la Commedia dell'arte, appartenant à la Comédie-Italienne, ce qui n'est pas le cas des autres personnages comme le chevalier, le soldat ou l'homme savant qui peuvent figurer sur n'importe quelle scène théâtrale, comme nous l'avons vu dans la chapitre II. Dès lors, quand un théâtre représente un personnage déguisé en type italien, cela entraîne automatiquement la valorisation ou la critique de la Comédie-Italienne. Il faut en conséquence observer attentivement la dimension métathéâtrale de la pièce, en prenant en compte l'intention de l'auteur et de la situation théâtrale à l'époque de sa représentation.

En second lieu, ce genre de travestissement interroge la compétence du jeu de la comédienne, alors que les autres formes de déguisement n'en exigent pas autant. Si pour se faire passer pour chevalier, soldat ou homme savant, il suffit en général d'utiliser un habit, des propos appropriés, et de quelques gestes à la manière du personnage qu'on souhaite imiter, se déguiser en personnage traditionnel de la Commedia dell'arte exige de l'actrice la maîtrise de techniques de scène spécifiques. En sus des connaissances approfondies sur ce personnage, des jeux hautement physiques (lazzi ou acrobatie) sont nécessaires à l'interprète. Comme à la Comédie-Italienne un acteur garde en principe son rôle toute sa vie, l'image du rôle peut être aisément superposé à celui de l'acteur. Le risque est alors que, lorsqu'un comédien d'un autre théâtre imite un rôle de la Comédie-Italienne, le public compare sa prestation à celle de l'acteur imité.

Sans doute pour ces raisons, le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien est exempt de travestissement de type de la Commedia dell'arte, et même dans celui du Nouveau Théâtre-Italien on ne trouve aucun personnage qui troque son habit pour un costume d'un

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

type italien avant 1744. Cette absence est importante, d'autant plus que c'est sur la scène française qu'on relève le premier exemple de déguisement de ce type.

Parmi les pièces dans le tableau ci-dessus, nous nous abstenons de traiter d'*Arlequin au sérail* de Saint-Foix dans ce chapitre, car il s'agit d'un simple échange d'habit entre Arlequin et Angélique, amante d'Octave qui est maître d'Arlequin, pour qu'Angélique puisse se sauver du sérail. L'accent est mis plus sur le rôle de bouffon d'Arlequin qui se fait passer pour une demoiselle plus que sur celui du travestissement d'Angélique en Arlequin. Il n'y a aucune indication donnée à Angélique en ce qui concerne le jeu d'Arlequin, nous pouvons la considérer à l'égal des autres figures de travestissement.

i. Précurseurs du travestissement en type italien – Regnard et Dancourt -

Les Italiens expulsés de Paris en 1697, Regnard, en 1704 et Dancourt, en 1710, osent faire figurer les types italiens sur la scène française. Les pièces furent composées pendant la période où le théâtre de la Foire prit son essor, en s'emparant des personnages types et du répertoire des Italiens. Le Théâtre-Français a dû trouver un moyen d'attirer le public qui allait chercher chez les Forains un spectacle aussi divertissant que celui des Italiens. Notamment, la pièce de Dancourt est composée au cours de la Foire Saint-Laurent¹⁷² ; c'était « dans un tems où les spectacles de la Foire avoient tellement pris le dessus, & avoient rendu le Thé. si désert, que les Comédiens Fran. se trouverent dans la nécessité de fermer le leur ; Dancourt crut ramener le Public par un Div. qui fit paroître un Arlequin, un Scaramouche & d'autres acteurs Italiens »¹⁷³, affirme Lérès. L'utilisation des *tipi fissi* est sans doute conçue tout d'abord pour introduire la gaieté italienne sur la scène française.

Profitant de l'absence des Comédiens Italiens à Paris auxquels Regnard avait fourni une dizaine de pièces, Regnard exploite un personnage de la Commedia dell'arte dont il a une notion solide. Dans *Les Folies amoureuses*, une belle Agathe décide de se faire passer pour folle en complicité avec la servante Lisette, pour se soustraire au mariage avec son vieux tuteur Albert et pour s'enfuir avec son amant Éraste. Le sujet

¹⁷² Selon l'édition de 1760, sa première représentation a eu lieu en septembre 1710 ; selon Parfaict, c'est le 5 août 1710 (DTP, t. II, p. 126.)

¹⁷³ Lérès, p. 116.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

rappelle *L'Amour médecin* de Molière. Mais alors que Molière fait déguiser en médecin l'amant de la jeune fille pour lui permettre de s'en approcher, Regnard travestit l'héroïne en plusieurs figures. Comme acte de sa folie feinte, elle apparaît devant son tuteur en habit de Scaramouche, en soldat et en vieille dame. Il est instructif de noter que le premier travestissement qu'elle s'opère est celui d'un type italien. Son apparition en habit de bouffon italien fait contraste avec la description menaçante de l'état d'Agathe rapporté par Lisette :

LISETTE

Ah ! monsieur, ce malheur n'est que trop véritable.
Quand, par votre ordre exprès, elle a vu travailler
Ce maudit serrurier, venu pour nous griller,
Qu'elle a vu ces barreaux et ces grilles paraître,
Dont ce noir forgeron condamnait sa fenêtre,
J'ai, dans le même instant, vu ses yeux s'égarer,
Et son esprit frappé soudain s'évaporer.
Elle tient des discours remplis d'extravagance ;
Elle court, elle grimpe, elle chante, elle danse.
Elle prend un habit, puis le change soudain
Avec ce qu'elle peut rencontrer sous sa main.
Tout à l'heure elle a mis, dans votre garde-robe,
Votre large calotte et votre grande robe ;
Puis prenant sa guitare, elle a, de sa façon,
Chanté différents airs en différent jargon.
Enfin, c'est cent fois pis que je ne puis vous dire :
On ne peut s'empêcher d'en pleurer et d'en rire.
[...]
J'ai voulu dans sa chambre un moment l'enfermer ;
C'était des hurlements qu'on ne peut exprimer :
De rage elle battait les murs avec sa tête.
J'ai dit qu'on ouvre tout, et qu'aucun ne l'arrête.
Mais je la vois venir. Hélas ! à tout moment
Elle change de forme et de déguisement.

SCÈNE VI

ALBERT, ÉRASTE, AGATHE
LISETTE, CRISPIN

AGATHE, *en habit de Scaramouche, avec une guitare, faisant le musicien.*

Toute la nuit entière,
Un vieux vilain matou
Me guette sur la gouttière.
Ah ! Qu'il est fou !

[...] (II, sc. 6)¹⁷⁴

Ici, Lisette informe de l'état inquiet de la jeune fille, mêlant la description

¹⁷⁴ *Les Folies amoureuses*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. de J. Truchet et A. Blanc, *op.cit.*, t. III, p. 854-855.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

comique (« Puis prenant sa guitare, elle a, de sa façon, / Chanté différents airs en différent jargon ») aux signes maladifs, mais des indices de sa folie rapportées ne suffisent pas à faire deviner au spectateur qu'elle prend l'habit du valet italien. L'apparition d'Agathe « *en habit de Scaramouche, avec une guitare* » suscitera un rire du public d'autant plus qu'il n'attendait pas à voir un personnage italien sur la scène française. Le choix de l'auteur est subtil, car l'habit de Scaramouche inhabituel sur la scène française provoque une discordance et impressionne le public par l'extravagance de la jeune fille tout en créant un effet hautement comique. L'auteur se retranche derrière sa folie pour s'autoriser ce déguisement sur le plateau de la Comédie-Française.

On pourrait aussi se demander pourquoi Regnard choisit Scaramouche parmi les types italiens. Outre l'effet visuel de son costume à la mode espagnole, tout noir, qui devait se différencier de la robe que la jeune Agathe portait, Scaramouche est un valet vantard, peureux, qui aime les femmes et la bonne chair, et son image bouffonne fait encore contraste avec la jeune amoureuse. Si son effet dramaturgique au sein de la pièce est certain, c'est aussi un personnage emblématique de la Commedia dell'arte. Antérieur au XVIII^e siècle il partage la faveur du public avec Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien, incarné par le fameux Dominique, ce qui témoigne de la grande popularité du personnage de Scaramouche.

À l'époque de Regnard, le public parisien doit encore garder le souvenir du célèbre Tiberio Fiorilli (1608-1694), Scaramouche de l'Ancien Théâtre-Italien. Son agilité et sa souplesse dans le jeu acrobatique étaient telles que « Tous ceux qui connaissent le nom de Scaramouche savent généralement qu'il était l'homme capable, à quatre-vingts ans, de se donner un soufflet avec son pied. »¹⁷⁵ Fiorilli jouant Scaramouche et Dominique interprétant Arlequin sont considérés comme « les deux plus grands mimes de la commedia dell'arte »¹⁷⁶. En 1725 encore, dans *L'Impromptu de la folie* de Legrand, un vieil admirateur de la comédie du siècle passé fait l'éloge de cet ancien Scaramouche (sc. 3)¹⁷⁷.

Après l'expulsion de Paris de l'Ancien Théâtre-Italien, le personnage de Scaramouche est repris au théâtre de la Foire, et sur la scène foraine apparaît encore un autre Scaramouche réputé : Charles Alard (16 ??-1711). Lui aussi excelle en acrobate, comme les frères Parfaict en témoignent à propos de la Foire Saint-Germain de 1697 :

Alard l'aîné étoit grand & bien-fait, & a passé pour le plus habile Sauter, & le plus

¹⁷⁵ Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 173.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁷ M-A. Legrand, *L'Impromptu de la folie*, voir *infra*, page 236.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

grand Pantomime de son tems. Il paroissoit toujours sous l'habit de Scaramouche, & il en exécutoit la danse supérieurement¹⁷⁸.

Ces deux acteurs, tous les deux grands mimes, ont donc formé une image solide de Scaramouche. Mais l'auteur des *Folies amoureuses* s'abstient de montrer des acrobaties ou des mimes, sauf quelques lazzi ou gestes comiques, tels que « *Agathe présente une main à Albert qu'elle secoue rudement, et laisse baiser l'autre à Éraste* » (II, sc. 6)¹⁷⁹, « *Elle tousse beaucoup, et crache au nez d'Albert* » (II, sc. 6)¹⁸⁰ et « *Elle donne un coup du papier dont elle bat la mesure sur la tête d'Albert, et frappe du pied sur le sien avec colère* » (II, sc. 6)¹⁸¹. Outre ces gestes bouffons, l'air qu'elle chante en italien¹⁸² offre à la pièce des agréments.

Le charme de cette pièce, qui rappelle la « liberté du spectacle italien »¹⁸³, repose principalement sur la compétence des interprètes, et en particulier sur l'actrice qui joue l'héroïne. Ainsi, le marquis d'Argenson constate :

Ce sujet est semblable à beaucoup d'autres pièces dont l'action consiste à duper un jaloux ; ces feintes-cy, sans vraysemblance, sentent le Théâtre-Italien, mais 'materiam superat opus' : légèreté, gentillesse, gayeté, bon goust, l'occasion de briller à une jeune actrice, voilà ce qui relève cette pièce, et qui la fait rejoüer fort souvent¹⁸⁴.

L'éditeur de la Pléiade suppose que le rôle d'Agathe était probablement interprété par Charlotte Desmares (1682-1753)¹⁸⁵, qui excellait aussi bien dans les rôles comiques que tragiques et qui « portait aussi bien la couronne et le sceptre d'une reine que le tablier d'une soubrette »¹⁸⁶. La capacité de s'adapter aux personnages des différents registres servait sans doute à exécuter de déguisements. Lemazurier ajoute de même :

Mlle Desmares avait une figure et une voix charmantes ; rien n'était au-dessus de l'intelligence, du feu, de la volubilité, de la gaîté, du naturel exquis qu'elle portait dans tous ses rôles comiques¹⁸⁷.

Un autre témoignage anecdotique sur cette pièce à succès qui se jouait tout au long du XVIII^e siècle illustre encore la compétence exigée pour interpréter l'héroïne de la

¹⁷⁸ MFP, t. I, p. 4.

¹⁷⁹ *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*, p. 856.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 857.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 858.

¹⁸² *Ibid.*, p. 859.

¹⁸³ G. Attinger, *op. cit.*, p. 258.

¹⁸⁴ D'Argenson, *op.cit.*, p. 287-288.

¹⁸⁵ A. Blanc, « Notice » dans *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*, p. 1347.

¹⁸⁶ P.-D. Lemazurier, *op.cit.*, t. II, p. 159.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 163.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

pièce. Illustre tragédienne, Adrienne Lecouvreur (1692-1730) voulait jouer le rôle d'Agathe lors de la reprise, mais elle ne savait pas jouer de la guitare alors que cela est nécessaire pour la scène où Agathe, déguisée en Scaramouche, exécute un air ;

Un nommé Chabrun, fameux Maître de la Guitarre, étoit dans le trou du Souffleur & accompagnoit l'air Italien pendant que Mlle le Couvreur touchoit à vuide. Malgré toutes ces précautions on ne put faire illusion au Public, & cela donna un petit ridicule à Mlle le Couvreur¹⁸⁸.

Six ans après la première des *Folies amoureuses*, c'est Dancourt qui se hasarde de nouveau à montrer les types italiens dans *La Comédie des comédiens* en 1710. La pièce s'articule autour de la préparation d'une comédie que Marton, amie de la jeune femme de M. Grichardin, entreprend de jouer chez lui en vue de faire consentir M. Grichardin au mariage de sa fille, Angélique, avec Léandre, comédien du Théâtre-Français. Pour plaire à « un des meilleurs appuis du Théâtre Italien » (I, sc. 5)¹⁸⁹ qu'est M. Grichardin, Marton propose de faire une comédie à la manière italienne en famille avec quelques acteurs de la Comédie-Française. Dancourt a la malignité d'incorporer une discussion sur les Comédiens-Français qui « veulent être seuls à divertir le public » et « prennent à tâche de l'ennuyer » (I, sc. 5)¹⁹⁰ Marton fait jouer le rôle du Docteur et de Mezzetin par Angélique et l'acteur La Thorillière qui se présente sous son propre nom. Le déguisement d'Angélique en Docteur n'est pas un véritable travestissement au sens de masquer une identité. Quand Marton présente Angélique en habit du type italien, son père la reconnaît bien, et loue même sa beauté dans son habit : « M. GRICHARDIN. Elle est fort jolie comme cela, oui, Marton. » (II, sc. 10)¹⁹¹ Angélique en Docteur répète sa scène avec Mezzetin et s'acquitte habilement du rôle du babillard impertinent. Elle étale ses connaissances en toutes les matières pendant une scène entière :

ANGÉLIQUE.

Sa son Dutor ? Que voulez-vous du Docteur ? de la Poésie ? Je suis frere uterin d'Apollon le pere des Muses, le compagnon de Virgile & d'Homere, l'intime ami d'Horace & d'Arioste.

MEZETIN.

My non vol ne alezzo, ne arosto.

M.GRICHARDIN.

Angélique se tire à merveille de son rôle, au moins.

ANGÉLIQUE.

Sa son Dutor ? En musique je suis un Orphée, dans la Peinture un Raphaël, dans la Sculpture un Bernin, dans l'Architecture un Michel-Ange, & dans la Mathématique

¹⁸⁸ Clément et La Porte, *op.cit.*, t. I, p. 387.

¹⁸⁹ Dancourt, *Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, nouvelle édition, revue & corrigée, Paris, Les Libraires associés, 1760, t. X, p. 150-151.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 178.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

un Archimede.

MEZETIN.

In gratiâ, Signor, Ganimede.

ANGÉLIQUE.

Pour l'invention, je suis Perille, pour l'instruction, un Aristipe, pour l'Histoire, un Tite-Live, pour la curiosité, je suis un Zenon, pour le secret, un Metellus, pour la science, un Hiperide, pour le travail, un Adrian, pour l'amitié, un Oreste, & pour la force, un autre Hercule. [...]¹⁹²

Ses propos doctes interminables rappellent ceux de Colombine travestie en homme savant dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien : *Colombine avocat pour et contre* (II, sc. 12), *Arlequin Homme à bonne fortune* (sc. de la tirade), *Esope* (V, sc. 3) ; Dancourt s'attache à la traditionnelle figure de la femme travestie en pédant chez les Italiens. Comme l'observe André Blanc, quoi qu'il semble « une parodie volontairement lourde de la comédie italienne »¹⁹³, il est certain qu'une telle tirade demande à la comédienne de la virtuosité verbale. Au niveau dramaturgique, la scène d'Angélique en Docteur permet à l'auteur d'introduire une fantaisie verbale, libre de la dramaturgie classique du Théâtre-Français. Nous remarquons quand même que le Docteur d'Angélique traduit bien sa logorrhée, mais le comique naît seulement de l'éloquence exagérée, sans être accompagné de lazzi ou de mime. En outre, c'est un Docteur pur pédant que Dancourt fait jouer à son héroïne et sa dimension de cocu ridicule n'est jamais mentionnée. Ainsi le travestissement d'Angélique se rapproche de celui d'érudit en Colombine dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien. Nous notons aussi que ce n'est nullement le Docteur du théâtre de la Foire ; d'ailleurs, les Forains ne donnent pas trop de caractérisation à ce type, comme le remarque Isabelle Martin :

Contrairement à la tradition italienne, le docteur de la Foire n'est ni un bavard impertinent ni un inflexible vieillard que seule la ruse peut faire céder. [...] Son comique plutôt verbal, si on lui retranche le sombre ridicule gestuel des vieillards à laquelle la Foire répugne par bienséance, convient assez mal à la rapidité de l'action, à la vivacité des dialogues et au caractère essentiellement visuel du spectacle forain. Sa relative immobilité contraste avec les cabrioles de ses partenaires¹⁹⁴.

Un autre déguisement en personnage de la Commedia dell'arte est celui du comédien La Thorillière en Mezzetin, alors que l'auteur souhaitait d'abord Arlequin. Ce qui attire notre attention, c'est que, malgré la demande de l'auteur, le comédien a refusé de jouer le rôle d'Arlequin et il s'est contenté de faire un Mezzetin. Lérès rapporte un refus catégorique du comédien La Thorillière à la proposition de remplir le rôle

¹⁹² *Ibid.*, p. 181.

¹⁹³ A. Blanc, *F. C. Dancourt (1661-1725) : la comédie française à l'heure du soleil couchant*, Gunter Narr Verlag (Tübingen) ; Editions Jean-Michel Place (Paris), 1984, p. 115.

¹⁹⁴ I. Martin, *op.cit.*, p. 275.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

d'Arlequin :

On proposa à La Thorillière de jouer le rôle d'Arlequin ; mais soit, dit-on, que l'ombre de Dominique son beau-père l'intimidât, soit qu'il ne voulût pas se défaire d'un jeu où il s'étoit fait beaucoup de réputation pour en prendre un autre, où il ne croyoit pas pouvoir réussir, il résista à la prière, même des Puissances, & offrit seulement de jouer le rôle de Mezetin¹⁹⁵.

En effet, Pierre Le Noir de la Thorillière (1656-1731) avait épousé Catherine Biancolelli, fille de Dominique. Le fameux Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien est mort en 1688, mais en 1710 encore, la renommée que Dominique a laissée retient le comédien français de jouer Arlequin, même pendant une courte scène. Dancourt lui-même incorpore cet épisode au sein de la pièce. Quoique le rôle ne paraisse pas difficile à interpréter, avec le masque et son costume caractéristique, comme le dit une Marton face à la réticence de La Thorillière :

MARTON. Ces Messieurs ont tort ; c'est le rôle le plus facile qu'il y ait, le masque joue de lui-même ; il n'y a jamais eu de mauvais Arlequin¹⁹⁶

Il refuse de devenir une des mauvaises copies d'Arlequin :

M. DE LA THORILLIÈRE. Il n'y en a jamais eu qu'un bon ; & l'on en a vu tant de méchantes copies, que je ne hasarderai pas d'en augmenter le nombre¹⁹⁷

Ses propos constituent la preuve qu'il considère le rôle d'Arlequin comme le plus difficile à interpréter au niveau technique parmi les types italiens.

Il nous paraît significatif que Scaramouche et le Docteur sont les types qui ne portent pas de masque. Le Docteur dans la comédie italienne peut apparaître masqué, mais dans ce cas, c'est un demi-masque qui ne lui couvre que le front et le nez¹⁹⁸, et sur la scène foraine il ne porte jamais de masque¹⁹⁹. Nous ne savons pas si Dancourt fait porter le masque à Angélique, mais en tout cas, ni en Scaramouche ni en Docteur le déguisement attribué aux héroïnes n'offrait pas un recouvrement complet du visage. Le choix des types non masqués n'est sans doute pas anodin ; dans chacune des deux pièces le déguisement ne dissimule pas l'identité de l'héroïne. Leurs pères, et le spectateur de même, remarquent tout de suite que ce sont les jeunes filles qui s'habillent en type italien. En conséquence, l'assimilation au personnage italien n'est pas nécessaire. Le but de l'auteur

¹⁹⁵ L'éris, p. 116-117.

¹⁹⁶ Dancourt, *op.cit.*, p. 177.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Pierre-Louis Duchartre, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Éditions d'art et d'industrie, 1955, p. 188.

¹⁹⁹ I. Martin, *op.cit.*, p. 275.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

n'est pas de reproduire le jeu du comédien italien sur la scène française, mais c'est, au niveau dramaturgique, d'introduire une fantaisie à l'italienne ; au niveau de jeu scénique, de permettre à la comédienne, détachée du jeu statique des Comédiens-Français, de jouer un moment d'une manière spontanée, avec une énergie débridée.

ii. Le travestissement en Arlequin

Le 5 novembre 1725, Legrand fit jouer *La Française italienne* à la Comédie-Française. La pièce, jouée avec un grand succès, provoqua une vive réaction de tous les théâtres parisiens. L'objet de critique principal est l'usurpation des types italiens, et surtout un Arlequin joué par une actrice de la Comédie-Française. Les Italiens considérèrent cet acte comme « la plus noire trahison »²⁰⁰ et les Forains raillèrent l'audace de la comédienne qui imitait le jeu d'Arlequin. Pourquoi le travestissement de la comédienne en Arlequin sur la scène française, pourtant fort apprécié par le public, a-t-il causé un scandale chez ses confrères ? Si l'usurpation des types italiens n'est pas sans précédent, comme nous l'avons constaté avec *Les Folies amoureuses* de Regnard et *La Comédie des comédiens* de Dancourt, c'est celle d'Arlequin qui sert de cible à la critique frénétique. Or les Forains, avant que les Comédiens-Français hasardent cet empiètement, mettent en scène les comédiennes qui se travestissent en Arlequin (*Arlequin fille malgré lui* et *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine*) sans attiser la réprobation des autres théâtres. L'analyse des pièces traitant du travestissement en Arlequin par une femme permettra de voir comment les auteurs exploitent ce personnage, tout en étant conscients de son importance dans la comédie italienne. Avant de constater la portée critique du travestissement en Arlequin, nous mesurerons d'abord l'ampleur référentielle de ce type emblématique de la comédie italienne. Emblème de la comédie italienne, Arlequin incarne, nous semble-t-il, les valeurs suivantes :

- Valeur dramaturgique et popularité : Arlequin est un rôle fondamental de la *Commedia dell'arte*. Issu du milieu pauvre, ce type d'origine bergamasque se charge souvent de l'emploi de serviteur. Naïf, balourd, ignorant et simple, tels sont les adjectifs qui lui sont fréquemment attribués. Son caractère se définit ainsi : « Il est gourmand, poltron, fidèle, actif et par crainte ou par intérêt, il entreprend toutes sortes de fourberies

²⁰⁰ Prologue de *L'Italienne française*, sc. 2 dans Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, op.cit., p. 82.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

et d'impostures. C'est un caméléon qui prend toutes les couleurs. »²⁰¹ À la suite de l'installation des Italiens à Paris, c'est surtout en France que le personnage d'Arlequin a évolué. Son caractère protéiforme et sa flexibilité dans l'action incitent les dramaturges à lui accorder une grande variété de rôles, du simple serviteur à un véritable protagoniste de la pièce, et les acteurs à en faire une véritable vedette de la scène. Arlequin devient un personnage indispensable de la scène italienne et en conséquence un héros bouffon du peuple.

C'est pour sa grande popularité que les Forains exploitèrent ce héros comique dans leurs spectacles, profitant de l'absence des Italiens à Paris. Les années 1700-1720 voient la vogue de ce type bouffon aux théâtres forains ; le nom d'Arlequin figure dans le titre de plusieurs pièces ; il était la vedette de la scène foraine²⁰². Ainsi, en 1716, les Italiens, de retour en France, font figurer de leur côté Arlequin dans le titre de plus de la moitié des 62 pièces produites cette année-là²⁰³. L'année de la réouverture de leur théâtre à Paris, ils ont besoin de remplir la salle et ont, logiquement, recours au succès populaire déjà attesté d'Arlequin. La vogue d'Arlequin continue encore après 1720 ; au Théâtre-Italien, son nom apparaît dans plusieurs créations, par exemple : *Arlequin poli par l'amour* (Marivaux, 1720), *Arlequin sauvage* (Delisle de La Drevetière, 1721), *Arlequin camarade du diable* (Saint-Jorry, 1721) et il en est de même au théâtre de la Foire : *Arlequin gentilhomme par hasard* (Biancolelli, 1708), *Arlequin, sultane favorite* (Le Tellier, 1715), *Arlequin roi des ogres* (D'Orneval, Lesage et Fuzelier, 1720), *Arlequin Deucalion* (Piron, 1722). Le succès populaire ne signifie pas seulement la renommée artistique, mais au delà, il apporte du profit à la troupe. La présence d'Arlequin avait aussi une portée économique.

- Valeur idéologique : personnage fondamental de la comédie italienne, Arlequin représente également un esprit subversif. Plus d'un dramaturge emploie son caractère bouffon pour dégrader l'autorité attribuée à la Comédie-Française et l'Opéra. C'est encore dans le titre qu'apparaît une intention nette des dramaturges. Dans le titre de plusieurs parodies des opéras ou des tragédies, ils le font figurer à côté d'un personnage mythologique ; pour ne citer que des parodies, les Italiens représentèrent *Arlequin Jason* (Fatouville, 1684), *Arlequin Phaéton* (Palaprat, 1692), *Arlequin Romulus* (Dominique, 1722), *Arlequin Persée* (Fuzelier, 1722) et les Forains, *Arlequin Atys* (Dominique, 1710), *Arlequin Thétis* (Lesage, 1713), *Arlequin Héraclius* (Fuzelier, 1715),

²⁰¹ *Calendrier historique des Théâtres de l'Opera et des comédies française et italienne et des foires* (Paris, Cailleau, 1751) cité par P.-L. Duchartre, *op.cit.*, p. 127.

²⁰² Sur ce fait, voir Françoise Rubellin, *Marivaux dramaturge, La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 43.

²⁰³ *Ibid.*

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Arlequin Endymion (Lesage, Fuzelier, d'Orneval, 1721) et bien d'autres pièces avec le nom d'Arlequin²⁰⁴. Les parodistes signalent le décalage de ton entre ce type bouffon et un héros sérieux en les juxtaposant dans le titre. Il n'est pas rare non plus qu'on l'utilise pour la réécriture bouffonne des grandes comédies, telle que *Arlequin misanthrope* (Louis Biancolelli?, 1696), *Arlequin, homme à bonne fortune* (Regnard, 1690), *Amphitryon ou les deux Arlequins* (Raguenet, 1713). De cette manière les dramaturges visent à l'effet de rabaissement des personnages sérieux, faisant jouer à Arlequin le rôle héroïque dans leurs parodies²⁰⁵.

Quand il se travestit en femme, le changement de sexe amplifie le comique, comme dans *Arlequin Thétis* (Arlequin travesti en déesse) ou *La Parodie de Télémaque* (Fuzelier et Lesage, 1715 ; Arlequin en Princesse). Ainsi Françoise Rubellin résume : « Les parodistes, exploitant la dérision et l'irrespect propres au personnage, lui donnaient un rôle important. »²⁰⁶ Le travestissement d'Arlequin en femme se trouve de même dans les pièces non parodiques du Théâtre-Italien ou du théâtre de la Foire et cela permet de caricaturer toutes sortes de personnages²⁰⁷. Arlequin est donc à la fois une machine de ridiculisation et son emblème.

- Valeur scénique : « [...] la première chose surtout que le peuple demande, c'est de savoir si l'arelquin est agile, s'il saute, s'il danse, s'il fait des culbutes. »²⁰⁸ ; la citation du *Calendrier historique des Théâtres* (1751) nous fait ainsi constater ce que le spectateur attend d'Arlequin au XVIII^e siècle. Il n'est pas seulement un rôle et une marque de caricature, mais aussi il représente la technique acrobatique par excellence. À Arlequin sont attribués plusieurs lazzi caractéristiques qu'un comédien s'approprie après des exercices ardu. Étant le plus grand mime des types de la commedia dell'arte, il incarne l'art corporel et la technique de jeu de la tradition italienne. Pour acquérir la virtuosité technique qu'exige ce personnage, il faut de longues années d'entraînement et c'est, par conséquent, souvent le plus grand mime de la troupe et de l'époque qui l'interprète.

À l'Ancien Théâtre-Italien, d'abord Dominique et ensuite Evariste Gherardi (1662-1700) firent de ce personnage la coqueluche du spectateur parisien. Au théâtre de la Foire, Pierre-François Biancolelli, fils de Dominique, et Francisque se firent connaître

²⁰⁴ L'utilisation du personnage d'Arlequin dans le titre des parodies, voir F. Rubellin, « Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain* (1695-1735), éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 100-101.

²⁰⁵ Pour le rabaissement des personnages des opéras ou des tragédies par le travestissement des personnages comiques, voir le même article de F. Rubellin, *ibid.*, p. 104-105.

²⁰⁶ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge*, *op.cit.*, p. 43.

²⁰⁷ Par exemple, Arlequin se déguise, dans le répertoire des Italiens, en fille de chambre (*Arlequin Empereur dans la Lune*, 1684), en comtesse (*La Cause des Femmes*, 1687), en veuve (*La Fille savante*, 1690), en vieille coquette (*Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, 1696).

²⁰⁸ *Calendrier historique des Théâtres*, cité par P.-L. Duchartre, *op.cit.*, p. 127.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

comme interprètes virtuoses de cet emploi. L'habileté technique de Francisque est à un tel point que Piron le décrit dans une didascalie de *L'Endriague* (1723) : « Francisque étoit un excellent sauteur, qui, d'un saut périlleux, s'élançoit dans la gueule du Monstre. » (II, sc. 5)²⁰⁹ La grâce de Thomassin (Thomaso-Antonio Vicentini, *dit*, 1682-1739) du Nouveau Théâtre-Italien charmera le public parisien. Emile Campardon souligne sa qualité artistique :

La carrière dramatique de Thomassin fut extrêmement brillante. Souple, gai, naïf, original, il savait, par ses excellentes bouffonneries, dérider toute la salle, puis, par des nuances insensibles, passer avec une habileté merveilleuse de la plaisanterie au pathétique²¹⁰.

Jouer Arlequin, même en travesti, suppose alors la comparaison avec les autres interprètes du personnage.

Deux Arlequins sur la scène foraine

La première femme qui se hasarde à jouer Arlequin apparaît sur la scène foraine. Il s'agit d'*Arlequin fille malgré lui* de Biancolelli (1713) et peu après, Lesage fournit *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (1715) présentant une Colombine qui se déguise en Arlequin. Nous analyserons l'ampleur référentielle d'Arlequin plus tard, et nous examinerons d'abord la difficulté technique qui se pose lorsqu'une comédienne joue ce personnage.

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, à cause de la fréquence des scènes où Colombine et Arlequin jouent en duo, une Colombine qui se déguise en Arlequin est très rare. Rappelons que dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, nous n'avons retenu aucun personnage féminin qui se travestisse en Arlequin. Alors que le costume et le masque caractéristiques d'Arlequin laissent souvent penser que se déguiser en ce personnage typique de la Commedia dell'arte ne pose pas beaucoup de difficultés, le changement de l'aspect extérieur ne suffit pas pour jouer ce rôle. Il faut d'abord savoir imiter ses lazzi qu'un acteur ne maîtrise qu'après de longues années d'entraînement. En plus, le jeu avec le masque, qui n'est pas dans la tradition des interprètes féminines, exige une attention particulière pour les actrices. Ce sont les barrières techniques qui éloignent

²⁰⁹ P, t. III, p. 163.

²¹⁰ E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, op.cit., t. II, p. 154.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

les comédiennes du jeu d'Arlequin et il n'est donc pas étonnant que l'auteur consacre spécialement une scène d'exposition du jeu théâtral à une comédienne capable de jouer Arlequin, comme dans *Arlequin fille malgré lui* :

ARLEQUIN

AIR : *Ne craignez rien, l'hymen est votre asile*
Vous qui parlez avec tant de franchise,
Vous plaisez-vous sous ce nouvel habit ?
Pour le porter, il faut, quoique l'on dise,
Joindre au talent un agréable esprit.

[AIR : *Idem*]

Pour posséder mon habit et mon rôle,
Il faut en tout scavoir me copier.

COLOMBINE

Je le ferai, crois-moi sur ma parole,
Je sais assez de tours pour m'en tirer.

SCENE II

Ils font ici une scène toute pantomime et qui ne se peut écrire, consistant toute dans l'action, et dans le jeu. Arlequin fait des cascades, que Colombine imite : il court, il marche sur les genoux, Colombine en fait de même, et ils vont tout autour des loges après tous ces lazzi.

ARLEQUIN, embrasse Colombine

AIR : *Turelure*

Surpris de ce que je vois
Je doute de l'imposture,
Vous avez tout à la fois,

Turelure,

Mes talents et ma figure,

Robin turelure.

(III, sc.1 et 2)²¹¹

Colombine est métamorphosée en Arlequin par une bague que l'enchanteur a donnée à Léandre, amant de Colombine, pour lui faciliter l'approche de son amante qui est sous la surveillance du Docteur. Arlequin, pour sa part, prend l'apparence de Colombine, en portant une autre bague de l'enchanteur. Cependant, dans les scènes ci-dessus, Colombine n'a plus besoin de se mettre en habit d'Arlequin au plan dramaturgique. La rencontre des amoureux est déjà réalisée lors de la scène qui précède (II, sc. 7). C'est donc uniquement pour montrer l'habileté de la gestuelle de l'actrice que Biancolelli a conçu ces scènes. Cependant, L'utilité dramaturgique de ces scènes de lazzi était déjà discutable même pour le public de son époque. Ainsi, le *Dictionnaire des*

²¹¹ Biancolelli, *Arlequin fille malgré lui* dans *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005, p. 76-77.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

théâtres de Paris critique la prolixité du jeu scénique qui domine la pièce :

Voilà en deux mots le sujet de la pièce, que l'Auteur a jugé à propos de mettre en trois actes, en l'allongeant par des scènes qui ne sont plaisantes que par le jeu des Acteurs, & l'indulgence que le public avoit alors pour ce genre de spectacle. [...] Le dénouement fait voir que cette intrigue étoit peu nécessaire, & n'est faite que pour divertir [...] ²¹².

Si les lazzi ne contribuent pas au développement de l'intrigue, ces scènes exigent néanmoins de la comédienne une virtuosité particulière du jeu mimique qui permet à Biancolelli d'insister sur la dimension scénique de la pièce.

Cette mise en valeur du jeu mimique n'est pas sans relation avec la personne de l'auteur. Pierre-François Biancolelli, dit Dominique le fils, est un des fils du célèbre Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien et il est aussi un acteur brillant (« Jamais aucun acteur forain n'a joui d'une plus grande réputation que lui. » ²¹³) en même temps qu'un auteur de théâtre. Avant de créer un nouveau Pierrot « à visage découvert » ²¹⁴ à la Foire Saint-Laurent en 1714 et d'être engagé par le Nouveau Théâtre-Italien en 1717 pour le même rôle, il a fait ses débuts dans le rôle d'Arlequin et a interprété ce personnage également à la Foire. Grâce à son milieu familial et à sa formation théâtrale, il devait connaître parfaitement le jeu d'Arlequin et savait également le transposer en écriture, comme François Moureau l'indique :

[...] Pierre-François Biancolelli, issu d'une grande famille d'acteurs, beau-frère du comédien-français La Thorillière, peut-être collaborateur des dernières pièces du *Recueil* de Gherardi, de toute manière écrivain formé dans les bons collèges parisiens et sur les meilleures scènes de théâtre ²¹⁵.

L'auteur lui-même interprète le titre rôle dans *Arlequin fille malgré lui* et il a donné, dans cette œuvre, une grande importance au jeu d'Arlequin. Nous observons en filigrane la confiance de l'auteur en son jeu dans les paroles d'Arlequin : « pour posséder mon habit, et mon rôle, / il faut en tout scavoir me copier », « Vous avez tout à la fois / Turelure / mes talents et ma figure ».

Dans ces scènes, le public voit deux Arlequins sur le même plateau, l'un, Arlequin de Dominique, l'autre, Arlequin joué par une comédienne. L'apparition de deux mêmes personnages est inhabituelle et fort surprenante pour le public, ce qui mène Soazig Le Floch et Marie Berjon à noter qu'« Il faut imaginer l'effet de surprise que doivent

²¹² DTP, t. I, p. 242-243.

²¹³ *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, Paris, Babault, t. II, p. 43.

²¹⁴ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. II, p. 349.

²¹⁵ F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, op.cit., p. 108.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

produire deux Arlequins sur une même scène. »²¹⁶, toutefois cette scène ne se résume pas au simple effet de la présence de deux personnages identiques. La surprise du public doit s'accroître par le jeu des deux Arlequins. Dans cette scène, la comédienne doit non seulement représenter la figure d'Arlequin, mais aussi suivre tous les gestes effectués par un acteur d'une haute compétence et inciter le public à avoir l'admiration pour son jeu comme Arlequin loue sa performance. Le succès de cette pièce dépend pour une bonne part de la compétence de l'actrice qui joue Colombine. Le nom de la comédienne ne nous est pas connu, mais nous pouvons aisément supposer que Dominique attribut le rôle de Colombine à une actrice douée en acrobatie.

Dans *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* de même, Lesage, deux ans après la pièce de Biancolelli, prépare une scène pour mettre en valeur l'habileté gestuelle de la comédienne :

ISABELLE, COLOMBINE *en habit d'Arlequin*

COLOMBINE, *saluë Isabelle, après lui avoir fait plusieurs gestes Arlequiniques, & lui dit, en achevant l'Air qu'Isabelle a commencé : [...]*

COLOMBINE, *se démasquant.*
Lanturlu, lanturlu, lanturelu.

ISABELLE.
AIR 23. (*Qu'on apporte bouteille.*)
Ah ! Que vois-je paroître !
Juste Ciel ! te voilà !

COLOMBINE.
Si vos yeux m'ont pû méconnoître ;
J'augure fort bien de cela.

Colombine remet son masque, & recommençant à faire des geste Arlequiniques, elle dit :

AIR 3. (*Bannissons d'ici l'humeur noire.*)
Considérez bien mon allûre,
Ces airs de tête, avec ces bras ;
Nous avons toute la figure
D'un homme parfait, n'est-ce pas ?

ISABELLE.
AIR 6. (*Menuet de M. de Granval.*)
On n'y voit point de différence ;

²¹⁶ Biancolelli, *Arlequin fille malgré lui* dans *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, op.cit., p. 77, n. 58.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Tout le monde va s'y tromper. (sc.7)²¹⁷

Dans cette pièce *Colombine*, suivante d'Isabelle, se déguise en Arlequin qui est valet de Léandre pour « éclairer » l'amant de sa maîtresse qu'est Léandre. Son apparition en habit d'Arlequin étonne la maîtresse. Ce ne sont pas seulement l'habit et le masque, mais aussi ses mouvements gestuels que l'auteur souligne (« Considérez bien mon allure, / Ces airs de tête, avec ces bras ») qui l'empêchent de faire la différence entre l'original et la copie. Il va sans dire que le jeu de la comédienne doit être à la hauteur pour que le spectateur puisse partager la même impression que l'interlocuteur. En effet, c'est pour une comédienne que Lesage a conçu cette pièce. Les frères Parfaict nous renseignent sur le nom de la créatrice du rôle : « la Dlle Maillard joua d'original le principal rôle que l'Auteur avoit composé pour elle »²¹⁸.

Après avoir joué en province, mademoiselle Maillard avait été engagée par un théâtre de la Foire en 1711. Elle est surtout réputée dans le rôle de *Colombine*, comme les frères Parfaict en témoignent : « La Dlle Maillard, qui avoit pris depuis plusieurs années avec succès, le caractère des *Colombines* brillantes, s'attira d'autant plus d'applaudissemens, qu'avant elle aucune Actrice n'avoit si bien rempli ce rôle »²¹⁹. Le rôle de *Colombine* fut repris par Mademoiselle Delisle à partir de 1716 et elle aussi y remporta un succès brillant. Après ses tournées en province, elle revint à Paris en 1721 et y reprit son ancien rôle dans *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* au spectacle de Francisque²²⁰. Sa compétence en tant que chanteuse devait contribuer aussi à l'enrichissement de la dimension scénique de la pièce qui est un opéra comique. Les contemporains en témoignent : « Cette Actrice eut dès-lors une telle réputation, que j'ai vu plusieurs personnes assurer que les autres Spectacles de Paris pourroient à peine fournir une semblable Actrice »²²¹. La pièce eut ainsi deux des meilleures actrices de l'époque pour le rôle de *Colombine*.

Dans le travestissement d'*Arlequin fille malgré lui* et *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine*, nous observons une importante mise en valeur de la dimension scénique du jeu du travestissement et c'est ce qui constitue une des caractéristiques du travestissement au théâtre de la Foire. Ainsi, ces deux pièces témoignent d'une grande valorisation du travestissement qui repose sur l'écriture corporelle.

²¹⁷ FLD, t. II, p. 60-61.

²¹⁸ DTP, t. I, p. 114.

²¹⁹ DTP, t. III, p. 292.

²²⁰ E. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op.cit., t. I, p. 239.

²²¹ MFP, t. I, p. 190.

Canevas italien en 1744 : *Coraline Arlequin et Arlequin Coraline*

Trente ans après *Arlequin fille malgré lui* (1713) et *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine* (1715), la Comédie-Italienne se permet enfin de représenter sur scène le double travestissement de Colombine et Arlequin, avec la pièce *Coraline Arlequin et Arlequin Coraline*. Ce canevas italien est joué le 26 octobre 1744, année de l'arrivée de la famille Veronese à Paris. Ce canevas fait partie de la série de *Coraline* qui fut à la mode avec les débuts sur la scène parisienne de la toute jeune comédienne Anne-Marie Veronese, dite Coraline, dont nous avons parlé plus haut²²².

Les frères Parfaict exposent le sujet de *Coraline Arlequin et Arlequin Coraline* :

Pantalon est Tuteur de Flaminia & de Coraline. Il loge Flaminia dans une maison qu'il lui loue, & garde Coraline chez lui, dans le dessein d'en faire fa femme, afin de n'être pas obligé de lui rendre compte de la succession considérable de sa mere. Pour cet effet il déclare son intention. Coraline lui demande du temps pour se résoudre ; mais au fond, c'est pour trouver quelque stratagème pour épouser Mario, qu'elle aime, & dont elle est aimée²²³.

Mario, pour avoir un entretien avec Coraline, consulte Tiburcio, homme savant.

Tiburcio ayant appris ce qu'ils souhaitent, leur donne une chaîne d'or, qui au cou d'Arlequin le métamorphosera en Coraline, & un bouquet²²⁴ pour Coraline, qui en le posant sur son sein, lui fera prendre la figure d'Arlequin²²⁴.

On voit dans cette pièce l'influence manifeste des deux pièces foraines. Premièrement, la parenté du titre : il annonce le même programme que *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine*, dont l'action principale porte sur l'échange d'identité entre un personnage féminin et Arlequin. Deuxièmement, le recours au pouvoir magique pour la métamorphose de Coraline en Arlequin et Arlequin en Coraline est identique à celui d'*Arlequin fille malgré lui*. Seules deux bagues magiques sont transposées ici en une chaîne d'or et un bouquet. L'argument de la pièce que les frères Parfaict reproduisent nous permet d'imaginer le jeu que l'auteur attend de l'interprète.

D'abord on insiste sur l'adresse à reproduire les lazzi traditionnels d'Arlequin :

²²² Voir *supra*, page 43.

²²³ DTP, t. II, p. 173.

²²⁴ *Ibid.*, p. 175.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Coraline en Arlequin, par la vertu du bouquet, se présente à Scaramouche, qui la prend pour Arlequin, la querelle & même veut la frapper ; elle se jette par terre, & après quelques lazzi, appelle du secours (Acte II)²²⁵.

De même l'agilité de gestes dans la scène de bastonnade :

Pantalon, qui les a observés, court à Arlequin, qu'il prend pour Coraline, l'embrasse & l'emmène chez lui. Il revient ensuite, chasse de chez lui Coraline, qu'il croit Arlequin, & lui dit des injures : Coraline aussi-tôt le maltraite, lui donne des coups de bâton, & l'oblige à se sauver dans sa maison (Acte II)²²⁶.

Comme Dominique et Legrand le font dans *Arlequin fille malgré lui* et dans *La Française italienne*, l'auteur reprend le jeu de la batte, lazzi typique d'Arlequin. La souplesse du corps et de l'esprit est aussi exigée de la comédienne quand Coraline aborde deux personnes à la fois :

Coraline en Arlequin s'approche d'eux, caresse Arlequin, & fait des impertinences à Pantalon, qui impatienté, prend Arlequin dans ses bras, & l'emporte chez lui (Acte II)²²⁷.

Dans l'indication « des impertinences à Pantalon », il peut y avoir tout ce qui est du jeu bouffon, tel que de donner des soufflets ou de tirer la barbe de Pantalon, comme Legrand le précise à Nison déguisée en Arlequin dans *La Française italienne*.

La flexibilité de jeu est requise également lors de l'enchaînement de la métamorphose. Comme pour faire savourer au public la pertinence de la comédienne, l'auteur introduit constamment la métamorphose de Coraline en Arlequin et le retour à sa figure d'origine :

Coraline ôte son bouquet, & rit avec Mario de l'erreur du vieillard. Celui-ci revient à la fenêtre, & comptant sûrement voir Coraline, comme un furieux vient la joindre. Elle remet son bouquet, il est plus surpris que jamais de ne trouver qu'Arlequin [...] (Acte III)²²⁸

Et tout comme dans *Arlequin fille malgré lui*, l'auteur introduit une scène à deux Arlequins :

[...] dans le temps qu'il cherche par-tout Coraline, Arlequin, sous sa véritable figure, se met à côté de lui. A la vue des deux Arlequins, Pantalon effrayé s'enfuir. Les deux

²²⁵ *Ibid.*, p. 176.

²²⁶ *Ibid.*, p. 176.

²²⁷ *Ibid.*, p. 177.

²²⁸ *Ibid.*, p. 178.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Arlequins font fuir de même Scaramouche, épouvanté de les voir. Scapin arrive, & leur demande qui des deux est Coraline : elle se découvre (Acte III)²²⁹.

Dans cette scène de deux Arlequins, il est très possible que l'auteur, mettant déjà en valeur des jeux très physiques de Coraline en Arlequin, conçoive « une scène toute pantomime », équivalente d'une scène dans *Arlequin fille malgré lui* : « *Arlequin fait des cascades, que Colombine imite : il court, il marche sur les genoux, Colombine en fait de même, et ils vont tout autour des loges après tous ces lazzi.* » (III, sc. 2)²³⁰ Comme Arlequin est joué par un acteur brillant dans *Arlequin fille malgré lui*, l'interprète de ce rôle dans cette pièce est aussi renommé. C'est sans doute Carlo Antonio Bertinazzi, dit Carlin (1710-1783) qui a débuté à la Comédie-Italienne en 1741. Natif de Turin, il excelle dans le rôle d'Arlequin déjà en Italie, et quand il fait ses débuts à Paris dans *Arlequin muet par crainte* le 10 avril 1741, il devient le seul acteur qui puisse remplacer Thomassin mort en 1739 :

De tous ceux qui débutèrent après la mort de THOMASSIN, dans le rôle d'Arlequin, il fut le seul qu'on crut capable de remplacer cet excellent Comique, & de le faire oublier un jour du Public. Il a parfaitement rempli cette attente²³¹.

Pour jouer un Arlequin à côté de cet Arlequin déjà reconnu, la comédienne aussi doit être douée en acrobatie et jeu mimique. Anne-Marie Veronese est effectivement capable de remplir l'attente du public. Mlle Veronese, dite Coraline, s'est fait tout de suite remarquer par son don de métamorphose. Lors de ses débuts, dans *Coraline esprit follet* (Veronese, le 21 mai 1744), elle joue le rôle de l'Esprit follet — déjà un travestissement au niveau d'interprète — et tout en incarnant ce personnage surnaturel, elle exécute 22 déguisements, « tour à tour nourrice, chevalier romain, Pantalon, Docteur, bohémienne, garçon d'hôtellerie, etc. »²³² Par exemple, Coraline, en Esprit follet, « prenant lui-même celle [=figure] de Pantalon & du Docteur dans deux scènes, brouille ces deux vieillards l'un avec l'autre » (Acte II)²³³. Mais de toute manière, quantité de déguisements prouvent son étonnante capacité à interpréter toute une gamme de personnages. Et le succès est incontestable : *Coraline esprit follet* compte 40 représentations entre 1744 et 1752²³⁴.

²²⁹ *Ibid.*, p. 178.

²³⁰ Biancolelli, *Arlequin fille malgré lui* dans *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, *op.cit.*, p. 77.

²³¹ Lérès, p. 528.

²³² G. Attinger, *op.cit.*, p. 352.

²³³ Carlo Antonio Veronese, *Théâtre*, édition établie et présentée par Giovanna Sparacello, « Les savoirs des acteurs italiens », collection numérique, IRPMF, 2006, p. 18.

²³⁴ Clarence D. Brenner, *The Théâtre Italien, its Repertory, 1716-1793*, With a Historical Introduction, vol. 63, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Veronese reprend la même tactique pour attirer le spectateur, avec la pièce *L'Arcadie enchantée* en 1747. Il fait de nouveau travestir Coraline en esprit follet, qui exécute 7 déguisements (en femme turque, suivante, Scapin, concierge provençale, homme suisse, grand-prêtre, bergère). Cette fois-ci, non seulement il fait apparaître Coraline déguisée en Scapin à côté du vrai Scapin, mais il fait se battre les deux Scapins :

Coraline en Scapin, reçoit l'ordre de Lidio d'avertir Pantalon de lui donner satisfaction de l'insulte qu'il lui a fait. Lidio sort, Scapin est effrayé de voir un autre lui-même : l'Esprit & Scapin se prennent de paroles, & en viennent aux mains. Scapin a le dessous, & la mortification de voir le vainqueur se retirer en se moquant de lui. (Acte II)²³⁵

La finesse de son jeu dans l'interprétation des personnages est prouvée également dans *Le Docteur amoureux* (inconnu, le 22 juin 1746) où « Coraline y joua en fille et en garçon, jumeau et jumelle »²³⁶. Elle était capable aussi d'interpréter Arlequine, sans masque, dans une autre pièce jouée trois ans plus tard :

CORALINE ARLEQUINE, Canevas Italien en un acte, premiere représentation du Dimanche 3 Septembre 1747. [...] Mlle *Coraline* en *Arlequine*, mais sans masque, y jouoit à merveille un role de balourde. Du reste on voit bien qu'il s'agit ici d'une farce. *Les bastonades* en faisoient presque tout le comique²³⁷.

De ces canevas, nous pouvons dégager trois caractéristiques concernant le travestissement de Coraline. Premièrement, son rapprochement avec les pièces foraines. Le travestissement de Coraline est réalisé par la métamorphose. Le recours au pouvoir magique (*Coraline Arlequin*) ou l'attribution d'un personnage surnaturel à la comédienne (*Coraline esprit follet* et *L'Arcadie enchantée*) permettent d'introduire un sujet fantaisiste, et ainsi des travestissements de tous les genres, même irréalistes, sans être justifiés par la cohérence de l'action. Ainsi l'observe Gustave Attinger : « Mais le type de ce canevas, qui rappelle les scénarios de la Foire, par ses décors sensationnels et ses sujets extravagants, est le canevas de Véronèse. »²³⁸

Deuxièmement, la mise en valeur de l'actrice. Le titre des pièces portant le nom de l'actrice qui joue le rôle central montre éloquentement l'intention de la troupe et l'attente du public. En effet, *Coraline Arlequin* et *Coraline esprit follet* ne sont qu'une partie d'abondants canevas portant le nom de Coraline. Cela nous paraît d'autant plus significatif quant nous comparons Coraline avec les deux vedettes italiennes qui la précèdent ; d'après le site CESAR, Flaminia apparaît une fois dans le titre de la pièce

²³⁵ Veronese, *Théâtre, op.cit.*, p. 60.

²³⁶ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien*, éd. J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 140.

²³⁷ DTP, t. VII, p. 458.

²³⁸ G. Attinger, *op.cit.*, p. 350.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

(*Flaminia veuve fidèle et soldat par vengeance*), et Silvia deux fois (*Arlequin et Scapin rivaux pour Silvia* et *Le Mariage d'Arlequin avec Silvia ou Thétis et Pélée déguisés*), tandis que le nom de Coraline se trouve dans le titre de 18 pièces. D'Origny nous fournit un témoignage qui prouve l'attente du public : au moment de la première des *Folies de Coraline* (Veronese, le 8 janvier 1746),

Tout Paris a voulu voir (cette pièce) uniquement pour y admirer de nouveau les talents de Mlle Coraline²³⁹.

Ainsi Gustave Attinger constate :

La compromission dans laquelle vit la troupe italienne, depuis son retour en France, favorise l'émancipation de l'acteur, au détriment du type²⁴⁰.

Troisièmement, la valorisation des performances d'interprète. L'action du canevas met en valeur au maximum l'habileté des jeux. Les métamorphoses incessantes et de multiples changements du costume de Coraline servent à cet objectif. Le travestissement devient alors un spectacle en soi. Nous pouvons aussi nous référer à la critique que Gustave Attinger exerce sur *Les Folies de Coraline* comparant avec *Les Folies amoureuses* de Regnard :

[...] nous avons souligné plus haut la monotonie du procédé chez Regnard. Ici, il est exploité sans vergogne, et, toute prétention littéraire abolie, l'on ne songe qu'à multiplier les performances de l'actrice principale²⁴¹.

Si le sujet de *Coraline Arlequin* est presque identique à celui d'*Arlequin fille malgré lui*, le « carnaval des masques »²⁴² de la pièce foraine est quand même appuyé par la subtilité des vaudevilles qui fait travailler sans cesse l'imagination du public par les mots. Les vaudevilles soulignent l'équivoque des travestissements²⁴³. Pourtant, la mascarade défilée dans les canevas *Coraline Arlequin*, *Coraline esprit follet* et *L'Arcadie enchantée* paraît, en effet, dépourvue de « prétention littéraire ». Ces canevas sont conçus « pour satisfaire l'œil de plus en plus et l'esprit de moins en moins »²⁴⁴. Dans ces canevas, le déguisement en type paraît n'être qu'un des outils qui valorisent la performance de la

²³⁹ Antoine d'Origny, *Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. 212.

²⁴⁰ G. Attinger, *op.cit.*, p. 353.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 351.

²⁴² Soazig Le Floch et Marie Berjon, « Notice » dans *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, *op.cit.*, p. 45.

²⁴³ Voir *infra*, page 186.

²⁴⁴ G. Attinger, *op.cit.*, p. 351.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

comédienne principale. Nous pouvons aussi nous interroger sur l'utilité du déguisement en type au sein de la comédie italienne. Si le déguisement en Scaramouche ou en Docteur permet d'introduire un jeu spontané et un dynamisme scénique sur la scène française, le déguisement en type par la comédienne italienne surprend moins les yeux accoutumés à regarder les personnages italiens sur la scène italienne. Si le déguisement en Arlequin dans les deux pièces foraines est un sujet nouveau et mis en valeur par le jeu des vaudevilles, celui du canevas italien en 1744 paraît moins original et alors monotone. Mais si le public vient au théâtre « uniquement pour y admirer de nouveau les talents de Mlle Coraline », peu important l'originalité ou la monotonie du canevas. Finalement, le type s'efface devant l'actrice ; quand Coraline joue une Arlequine sans masque, ce n'est plus un type que le spectateur voit sur scène, mais la comédienne. Le déguisement n'y trouve plus sa fonction d'illusion théâtrale.

L'impact de *La Française italienne*

Quand Legrand décide de faire travestir une comédienne en Arlequin sur la scène française, il désacralise les valeurs de ce personnage que nous avons constatées plus haut – celles dramaturgique, idéologique et scénique –, en usurpant le personnage emblématique au Théâtre-Italien. Ce pillage théâtral fut exécuté par la troupe officielle, qui était jusqu'alors elle-même objet de parodie et d'usurpation. La Comédie-Française était maintes fois caricaturée sur la scène des Italiens ou des Forains qui ridiculisaient ses personnages en les faisant incarner par les types bouffons de la *commedia dell'arte*, notamment Arlequin, qui devint l'emblème de ridiculisation des héros ou des personnages importants de la scène française ; ils aimaient également railler le jeu emphatique des acteurs français. Mais la scène officielle, et donc *noble*, ne s'abaissait pas à commettre elle-même de tels actes. Legrand ose faire au théâtre officiel cette dégradation. L'usurpation d'Arlequin signifie aussi celle de l'esprit subversif des Italiens. Les Italiens sont surtout offensés qu'une comédienne française ose interpréter un Arlequin. Rappelons que même les comédiennes italiennes ne se permettent pas de le faire : il faut attendre l'année 1744 pour voir une Coraline déguisée en Arlequin sur la scène italienne. Le plus choquant encore est que Charlotte Legrand réussit à imiter d'une façon remarquable le jeu d'Arlequin, rôle qui demande au comédien une grande virtuosité technique. Les Italiens assistent à une sorte de désacralisation de leur tradition théâtrale et voient Arlequin caricaturé de trois manières : imité par une interprète française qui ne fait pas partie de la tradition du jeu italien, représenté sur la scène officielle et accueilli favorablement par le public.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Dans *La Française italienne*, dès l'apparition de Nison déguisée en Arlequin, Legrand annonce clairement son intention soulignant dans la didascalie l'objet d'imitation :

Nison en Arlequin, contrefaisant l'Arlequin de la Comédie Italienne. (sc. 15)

L'auteur cible ici d'une façon manifeste Thomassin, fameux Arlequin à la Comédie Italienne. En s'appuyant sur le jeu traditionnel d'Arlequin, il fait reproduire à Nison plusieurs traits typiques.

Legrand n'hésite pas à indiquer des lazzi d'Arlequin tout en précisant que c'est l'imitation de ce type du théâtre rival :

NISON en Arlequin, après plusieurs lazzi à l'Italienne. (sc. 15)

NISON faisant semblant de sangloter, comme Arlequin.

Arrêtez-vous, Mademoiselle, vous m'attendrissez trop : je vous accorde ma potrefaction, & je vous ... servirai... de toute ma puissance. (sc. 17)

Le sanglot est un lazzi caractéristique d'Arlequin, comme Gustave Attinger l'explique :

Cela vise à une sorte de mugissement qui, répété de temps en temps au milieu des sanglots, fait toujours rire, puisqu'on dirait qu'il a le cœur bien serré, et tout d'un coup on l'entend hurler de toutes ses forces...²⁴⁵

Attribut essentiel du personnage d'Arlequin, le masque est mentionné plusieurs fois dans la pièce, et Legrand en fait un élément de jeu important :

NISON levant son masque d'Arlequin. (sc. 17)

NISON remet son masque. (sc. 17)

NISON se démasquant. (sc. 22)

Ces indications scéniques impliquent que la comédienne est aussi douée pour le jeu avec un masque, tout comme le vrai Arlequin. Symboliquement, au masque, « seconde peau » d'Arlequin²⁴⁶ est accordée une fonction qui privilégie le porteur de cet objet plus que le vrai Arlequin :

NISON en Arlequin à Pantalon.

[...] Allons, allons, passons au divertissement, & puisque j'ai pris le masque

²⁴⁵ Témoignage du prince de Ligne, cité par G. Attinger, *op.cit.*, p. 380.

²⁴⁶ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge*, *op.cit.*, p. 47.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

d'Arlequin, je tiendrai ici sa place jusqu'à ce qu'il vienne. (sc. 22)

L'utilisation de la batte, autre accessoire important d'Arlequin constitue un autre lazzi typique. L'auteur mentionne aussi ce fameux jeu de la batte :

NISON *en Arlequin prend sa batte, & en donne sur le visage de Pantalon* (sc. 15)

NISON *en Arlequin, frappant Scapin.*

Ze n'entends point toutes ces raisons-là, vous êtes un fourbe, et un ladro, qui méritez cent coups de bâton. (sc. 18)

Nison *frappe Pantalon, le Notaire & Scapin tour à tour*

PANTALON.

Ché vo dire questo ? tou ne mi reconnoissé piou ?

NISON *les frappant toujours.*

Je n'y reconnois personne, & j'exécute les ordres de Monsieur Pantalon. (sc. 19)

NISON *en Arlequin, reconduisant Scapin à coups de batte.*

Va via baron, ladro, & maledetto becco cornuto. (sc. 19)

Ces scènes de bastonnade illustrent bien le goût comique à l'italienne, comme Françoise Rubellin l'affirme : « les scènes de bastonnade sont un moyen de gros comique, renforcé, pour le public du Théâtre-Italien, par le fait que ce soient les deux anciens zanni, souvent rivaux par la convention, qui se disputent »²⁴⁷.

Les soufflets de Nison en Arlequin font évoquer l'agilité du personnage :

NISON *en Arlequin, lui [=Scapin] donnant un soufflet.* (sc. 18)

De même, la souplesse du corps est exigée comme l'était celle de Thomassin quand le faux Arlequin prend la barbe à Pantalon :

NISON, *en Arlequin, lui prenant la barbe.* (sc. 15)

Il faut aussi imaginer le lazzi et l'élasticité qui accompagnent l'indication « *füiant* » :

PANTALON *allant sur Nison.*

Ah ! sono tradito ! ah ! perfida Agathina ! ah ! Baron di Arlequino !

NISON *en Arlequin, füiant.*

Aiuto. (sc. 22)

L'auteur nous fait entrevoir encore l'adresse de la comédienne dans une indication scénique remplie de jeu bouffon :

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Pendant que l'on signe, Nison en Arlequin dérobe le manteau, la perruque & le chapeau du Notaire, & les met sur elle, le Notaire court après, & Nison aïant fait plusieurs lazis fait tomber le Notaire & Pantalon l'un sur l'autre. (sc. 20)

À ces jeux physiques, Legrand ajoute le comique verbal, notamment la scène d'apparition de Nison en Arlequin :

AGATHINE. Je ne connois point cela, mon ami : vous voulez peut-être dire Pantalon ?

NISON, *en Arlequin*.

Oüi, Mademoiselle, Pintaillon.

PANTALON.

Ne no no, Pantalon.

NISON, *en Arlequin*.

Ah, Pentalon !

PANTALON.

Si Pantalon di Bizognozi

NISON, *en Arlequin*.

Hen ? Pentalon dé Bibliognosi.

PANTALON.

Eh no. Pantalon di Bizognozi.

NISON, *en Arlequin*.

De Bizognozi.

PANTALON.

Basta cousi mi sono Pantalon di Bizognozi. (sc. 15)

Aussi le jeu de déformation des mots est repris dans une autre scène :

NISON *en Arlequin*.

Je vous en prie, au moins, car vous qui entendez le François, vous sçavez que c'est un cri pro cro.

LE NOTAIRE.

Qui pro quo, qui pro quo, voulez-vous dire.

NISON *en Arlequin*.

Oüi, un cli plo clo, cela se trouve chez les Apoticaire²⁴⁸, les pro pri cro.

LE NOTAIRE

Eh ! que diable cet homme-là me feroit enrager : qui pro quo. (sc. 19)

Ces jeux verbaux font preuve d'un grand sens du comique de la comédienne.

²⁴⁸ À l'origine un quiproquo est en effet une erreur de médicament chez un apothicaire (Voir *infra*, page 276, n. 91).

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Cependant, on pourrait constater que l'imitation du jeu d'Arlequin se borne ici aux traits extérieurs – costumiers, physiques ou langagiers – et la figure d'Arlequin que Nison incarne manque des traits de caractère propres à Arlequin, comme balourdise, naïveté ou simplicité. Le personnage de Nison, meneur de jeu de l'intrigue amoureuse, ressemble d'avantage à celui de Colombine, traditionnelle intrigante de la comédie italienne. Dans ce sens Legrand calque encore une fois le personnage de Colombine sur Nison, et le travestissement de Nison en Arlequin se rapproche de celui de Colombine en Arlequin.

Isabelle Arlequin à l'Opéra-Comique

Le succès d'une comédienne française déguisée en Arlequin conduit les auteurs forains à créer sur leurs tréteaux une pièce qui met au premier plan le travestissement de l'héroïne en Arlequin : *Isabelle Arlequin* (1731). Les auteurs d'*Isabelle Arlequin* — Pannard, Ponteau et Fagan —, composent la pièce en y intégrant des scènes en canevas, comme une pièce à la *Commedia dell'arte*. Par exemple, avec les didascalies telles que « ISABELLE est quelque tems irrésolue ; enfin elle conçoit une idée folle, dont elle espère un heureux succès. » (sc. 3)²⁴⁹ dans lesquelles les auteurs ne précisent pas la nature des gestes, ils laissent imaginer les gestes à la comédienne.

La simplicité de l'action, que pourtant les comédiens sont chargés d'animer, évoque de même la pièce italienne. C'est donc en comptant sur sa capacité d'interpréter une telle pièce que les auteurs ont imaginé faire jouer à Charlotte Legrand le titre-rôle.

Dans la pièce l'héroïne Isabelle décide de se déguiser en son propre valet (Arlequin), pour s'approcher de son amant Éraste qu'elle rebute par sa froideur et qu'elle aime encore.

Pour faire incarner Arlequin à l'héroïne de la pièce, les auteurs choisissent un Arlequin plus traditionnel que l'Arlequin de Nison dans *La Française italienne*. Ainsi, à la première scène d'apparition d'Isabelle déguisée en Arlequin, ils proposent un jeu d'Arlequin plus proche du canevas traditionnel :

ISABELLE, en Arlequin,
OLIVETTE.
(Arlequin se fait connoître pour Isabelle, & prélude son rôle.)

²⁴⁹ Barthélemy-Christophe Fagan, *Théâtre de Fagan, et autres œuvres*, Paris, N.B. Duchesne, 1760, t. IV. p. 333.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

OLIVETTE.
Ciel ! que vois-je ?

ARLEQUIN.
Hoï mé ! voici, je crois, la Femme de Chambre du Château : je ne pouvois la trouver plus à propos.

OLIVETTE.
Il n'en faut point douter, c'est mon perfide. (sc. 8)²⁵⁰

Isabelle en Arlequin « prélude son rôle », l'indication scénique ne précise pas la nature de lazzi, mais elle demande à la comédienne d'imaginer elle-même les gestes qui conviennent à l'apparition d'Arlequin, comme c'est le cas dans les canevas traditionnels. Son apparition s'accroît par « Hoï mé ! » (it. *ohimè*), interjection de surprise ou de regret, exclamation fréquemment attribuée à Arlequin, comme on trouve l'exemple dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour* (Lesage, 1712), *L'Ombre de la Foire* (Lesage et d'Orneval, 1720) ou dans d'autres pièces.

Par ailleurs, non par l'indication scénique, mais par le discours du personnage, l'auteur évoque la maîtrise du jeu d'Arlequin de la comédienne. Ainsi, Isabelle en Arlequin se vante d'être supérieure à Pierrot qui le prend pour rival d'amour : « ARLEQUIN. [...] A-t-il ce petit geste, / Ce son de voix tendre & touchant ; / Certain petit air en marchant, / Et tout le reste ? » (sc. 9)²⁵¹

Dans *Isabelle Arlequin* aussi, le jeu de batte crée un gros comique lorsque Arlequin bat Pierrot : « ARLEQUIN, à coups de batte. Tenez, Monsieur le donneur d'avis. » (sc. 9)²⁵², tandis que dans une autre scène ce jeu permet de manifester un esprit grivois et scabreux. Ainsi, quand Arlequin provoque Olivette à prendre sa batte pour se faire punir par elle :

ARLEQUIN.
Je te demande pardon, mon petit cœur ;
& si ce n'est pas assez,

AIR : Sans (sic.) dessus dessous.
Voici des armes, venge-toi,
Je le mérite : punis-moi ;
Exerce à ton gré ta colere,
Sans dessus dessous, sans devant derriere :
Frappe, fais-moi sentir tes coups,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 338.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 343. Cette auto-varolisation du déguisement en Arlequin rappelle le propos de Colombine déguisée en Arlequin dans *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* : « Colombine remet son masque, & recommençant à faire des geste Arlequiniques, elle dit : AIR 3. (Banissons d'ici l'humeur noire.) Considérez bien mon allûre, / Ces airs de tête, avec ces bras ; / Nous avons toute la figure / D'un homme parfait, n'est-ce pas ? » (Sc.7, dans FLD, t. II, p. 61.)

²⁵² Fagan, *op.cit.*, p. 345.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Sans devant derriere, sans dessus dessous.
(sc. 8)²⁵³

Les propos « Frappe, fais-moi sentir tes coups, / Sans devant derriere, sans dessus dessous » sont censés donner lieu à des gestes grivois.

Par ailleurs, à Olivette qui n'ose pas le battre, Arlequin lui-même se donne les coups de batte :

ARLEQUIN.
Eh ! bien ! je vais me punir & te venger.
AIR : *Aye ! aye ! Jeannette.*
Vous en aurez, Arlequin,
Petit coureur de grisette :
Tenez, monsieur le faquin,
Voilà comme l'on vous traite,
Aye ! aye ! aye !
Aye ! aye ! Olivette, &c.
Tu ne viens pas mettre le holà ! tu me laisserois assommer, à ce que je vois ?
(sc. 8)²⁵⁴

Il faut imaginer la multiplicité du jeu d'Arlequin qui fait à la fois le tortionnaire et la victime, et la souplesse du corps qui le rend possible.

Pour les traits de caractère d'Arlequin, les auteurs de la pièce ont la finesse de superposer la nature d'Arlequin au portrait de sa maîtresse rapporté par Arlequin lui-même :

ÉRASTE.
Mais, tu peux me dire de quel œil elle a vû mon départ.

ARLEQUIN.
Diable ! il ne lui fit pas de plaisir.

AIR : *Je ne suis pas si Diable.*
Cette Amante troublée
Toute la nuit dormit :
Toujours très-accablée,
Le lendemain, se mit
A table, en compagnie,
But, mangea d'appétit ;
Et pour la Comédie
Elle partit. (sc. 11)²⁵⁵

La prédilection pour le sommeil, la nourriture et la boisson sont les caractéristiques typiques d'Arlequin ainsi que Françoise Rubellin le définit :

²⁵³ *Ibid.*, p. 339.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 340.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 351.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Il s'agit d'abord de son goût pour les plaisirs du corps : la bonne chère, la boisson, le sommeil, l'amour. En cela, Arlequin est encore un peu animal, proche de la nature : « je bois à merveille, je mange de même, je dors comme une marmotte, voilà ma santé » dit Arlequin à Lelio dans *La Surprise de l'amour*²⁵⁶.

Par rapport à *La Française italienne*, la simplicité de l'intrigue sert surtout à mettre en avant le jeu d'Isabelle travestie en Arlequin ; le travestissement de Charlotte concentre l'intérêt de la représentation, comme l'atteste le marquis d'Argenson :

Isabelle Arlequin est joliment jouée et finit très agréablement ce spectacle. La dlle Le Grand, chassée de la Comédie Française pour la médiocrité de son talent, brille extrêmement à ce spectacle-cy ; elle a attrapé le Sr Thomassin, Arlequin de la Comédie Italienne, on croit le voire figure pour figure²⁵⁷.

En comparaison de *La Française italienne* à la Comédie-Française, l'attente du public n'est pas facile à satisfaire pour la comédienne. Le public vient au théâtre en connaissant la réputation de son jeu en Arlequin.

Ainsi, on peut considérer qu' *Isabelle Arlequin* est une pièce composée pour montrer le travestissement de l'actrice en Arlequin. Dans ce sens la pièce marque un point d'arrivée de l'évolution du travestissement en type italien.

²⁵⁶ F. Rubellin, *Marivaux Dramaturge*, op.cit., p. 56.

²⁵⁷ D'Argenson, op.cit., p. 548.

6. Le travestissement comme marque de folie

Il existe un travestissement qui ne conduit pas à dissimuler son identité. Dans certaines pièces le travestissement ne fonctionne plus comme dissimulation de sexe, mais il est introduit pour témoigner de la folie du personnage. En conséquence, le travestissement est utilisé aussi comme marque apparente de folie. La portée de la folie marquée par l'emprunt de l'habit masculin varie selon les pièces, allant d'une courte scène jusqu'à former un sujet entier. Nous l'examinerons dans les quatre pièces suivantes : *Le Phénix*, *Pasquin et Marforio médecins des mœurs*, *Les Folies amoureuses*, *La Folle raisonnable*.

Dans *Le Phénix* de Delosme de Montchenay, contre la séduction du faux bacha que Colombine incarne afin d'éprouver son cœur, la Princesse contrefait la folle en s'habillant en homme. Son travestissement est un présage de la folie du personnage noble, supposé loin de la bouffonnerie. Ainsi, la Princesse, déguisée en auteur, s'adresse à Arlequin :

LA PRINCESSE *vers Arlequin*. Non, mademoiselle, je n'oublie pas....

ARLEQUIN. Elle me prend pour une fille.

LA PRINCESSE. Et je vous oublie encore moins, car c'est à vous à qui je destine le rôle de Venus.

ARLEQUIN. Je ferois mieux celui de Mars.

LA PRINCESSE. Comment, mademoiselle : il ne faut point hoher la tête : qui dit Venus, dit la déesse de la beauté.... [...] allez, *d'un ton fâché*, pecores²⁵⁸ indociles, j'abandonne votre troupe à son mauvais sens, & à tous les manœuvres du Parnasse, & je donnerois ma pièce à des comediens turcs, plutôt qu'à vous autres. *Elle s'en va*.

COLOMBINE. Il faut la garder à vue. Sa folie ne seroit peut-être pas toujours si tranquille. (II, scène de la folie)²⁵⁹

Dans cette scène intitulée justement « la scène de la folie », le déguisement de la Princesse ne sert jamais à masquer son identité ; sa prétendue déraison est soulignée par le port de l'habit masculin.

Non seulement son apparence vestimentaire représente l'autre sexe, mais aussi l'auteur la fait volontairement se méprendre sur le sexe d'Arlequin, en lui donnant du « Mademoiselle ». Cette méprise entraîne même le trouble verbal. Ainsi, l'auteur opère la confusion des sexes à des niveaux différents.

Un autre exemple du travestissement se liant à la folie est le déguisement de

²⁵⁸ *Pécore* : « Terme injurieux, qui signifie, Une personne stupide. » (Académie, 1694)

²⁵⁹ TI, t. III, p. 363.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

Léonor dans *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* de Dufresny et Brugière de Barante. Léonor est la nièce du Docteur, ennuyé déjà par la conduite singulière de ses filles. Par peur que sa réputation soit entachée par l'arrivée de Pasquin et Marforio qu'« ils disent tout ce qu'ils savent » (I, sc. 5)²⁶⁰, Léonor essaie de se faire passer pour une folle. Les auteurs n'attribuent aucune valeur de masque au travestissement, car déjà avant l'entrée de Léonor, Pierrot, le valet du Docteur, lui annonce qu'elle vient d'arriver habillée en médecin :

PIERROT. Monsieur, réjouissez-vous ; vous n'aviez qu'une fille folle, à present vous avez deux filles & une nièce qui ont perdu l'esprit. Cela fera bien la symetrie avec vous. [...] elle cherche par tout un certain Pasquin, qui a découvert ses fredaines²⁶¹. [...] quand elle est dans le poignardement, elle prend votre robe rouge de medecin pour le faire mourir plus vîte [...] (III, sc. 2)²⁶²

Et Léonor se montre deux scènes plus loin :

LÉONOR *en medecin, avec une robe rouge*. LE DOCTEUR, PASQUIN, PIERROT.

LÉONOR. Quò fugiam ? Medicus sum, non fœmina²⁶³.

PIERROT. Monsieur, voila le rondeau, guérissez-la. Le Docteur & Pierrot s'en vont. [...]

LÉONOR. Mais, mettez-vous à ma place, mesdames les épilogueuses. Si vous vous trouviez assiegées d'un regiment de jolis hommes... Ah ! les voici qui m'environnent. Quò fugiam ? Où fuirai-je ? Celui-ci s'évanouit à mes pieds, medicus sum. Je ne suis pas de marbre, sum fœmina.

PASQUIN. Ah, vous êtes femme !

LÉONOR. Non fœmina, non fœmina. Non, monsieur Pasquin, ce n'est pas moi, c'est ma voisine, je ne suis point traitable, medicus sum. Et une marque de mon habileté en medecine, c'est que je guéris de la folie.

PASQUIN. Guérissez-vous donc.

LÉONOR. Mais vous qui parlez, répondez-moi. Qu'est-ce que la folie ? De quelle couleur est la folie ?

PASQUIN. La folie ? La folie est habillée de rouge. (III, sc. 4)²⁶⁴

Le fait qu'elle emprunte l'habit au Docteur amplifie l'image caricaturale du médecin. Cependant, le travestissement de Léonor se borne à une scène et reste accessoire.

Si ces deux pièces du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, *Le Phénix* et *Pasquin et Marforio*, présentent les femmes déguisées en homme pour simuler la folie

²⁶⁰ TI, t. VI, p. 483.

²⁶¹ *Fredaine* : « Trait de libertinage, folie de jeunesse. » (Académie, 1762)

²⁶² TI, t. VI, p. 510-511.

²⁶³ « Où fuirai-je ? Je suis médecin, pas femme. »

²⁶⁴ TI, t. VI, p. 513-515.

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

parmi d'autres incidents, *Les Folies amoureuses* et *La Folle raisonnable*, cette folie devient le thème central, comme leur titre en témoigne. Dans *Les Folies amoureuses*, Agathe feint la folie pour se soustraire au mariage avec son vieux tuteur, Albert. Agathe alterne successivement les déguisements en Scaramouche, en vieille femme, et en soldat. Ici même, le déguisement d'Agathe ne fonctionne plus comme une dissimulation d'identité, mais il représente la perte de raison. Ainsi, en voyant Agathe habillée en Scaramouche, son tuteur est convaincu qu'elle est devenue folle :

AGATHE, *en habit de Scaramouche, avec une guitare, faisant le musicien.*

[...]

ALBERT. Ah ! ma chère Lisette, elle a perdu l'esprit.

LISETTE. Qui le sait mieux que moi ? Ne vous l'ai-je pas dit ?

Agathe chante un petit prélude.

CRISPIN. Ce qui m'en plaît, monsieur, sa folie est gaillarde.

ALBERT. Elle a les yeux troublés, et la mine hagarde. (II, sc. 6)²⁶⁵

À la suite des jeux gaillards en habit de Scaramouche, Agathe apparaît déguisée en vieille femme et prétend avoir quatre-vingt-dix-huit ans (III, sc. 3). Ses propos extravagants désolent son tuteur : « ALBERT. Hélas ! peut-on plus loin pousser l'égarement ? »²⁶⁶. La désolation d'Albert est encore plus prononcée quand il voit sa pupille habillée en soldat :

AGATHE, *en justaucorps, et bonnet de dragon.*

Morbleu, vive la guerre !

Je ne puis plus rester inutile sur terre.

Mon équipage est prêt.

(À Éraste.)

Ah ! Marquis, en ce lieu

Je te trouve à propos, et viens te dire adieu.

J'ai trouvé de l'argent pour faire ma campagne ;

Et cette nuit enfin je pars pour l'Allemagne.

ALBERT

Ciel ! Quel égarement !

AGATHE

Parbleu ! Les officiers

sont malheureux d'avoir affaire aux usuriers :

pour tirer de leurs mains cent mauvaises pistoles,

il faut plus s'intriguer, et plus jouer de rôles !

Celui qui m'a prêté son argent, je le tien

pour le plus grand coquin, le plus juif, le plus chien

que l'on puisse trouver en affaires pareilles :

je voudrais que quelqu'un m'apportât ses oreilles.

²⁶⁵ Regnard, *Les Folies amoureuses* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. III, *op.cit.*, p. 855-856.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 867.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Enfin me voilà prêt d'aller servir le roi ;
Il ne tiendra qu'à toi de partir avec moi.
[...]

Que tout ressente ici l'horreur et le carnage.
La baïonnette au bout du fusil. Ferme ; bon :
Frappez. Serrez vos rangs ; percez cet escadron.
Les coquins n'oseroient soutenir notre vue.
Ah ! Maraudeurs, vous fuyez ! Non, point de quartier ; tue.

Elle tombe comme évanouie dans un fauteuil.

CRISPIN
En peu de temps, voilà bien du sang répandu.

ALBERT
Sans espoir de retour elle a l'esprit perdu. (III, sc. 8)²⁶⁷

Son exaltation entraîne un torrent de vocabulaire belliqueux et le délire feint lui permet de jouer une scène de guerre.

La Folle raisonnable de Dominique traite du thème d'une Agnès feignant la folle pour échapper au mariage forcé, d'une manière très proche des *Folies amoureuses* de Regnard. La proximité de la pièce de Dominique avec la pièce de Regnard est plusieurs fois signalée par les critiques contemporains ou du siècle suivant²⁶⁸ ; *La Folle raisonnable* est même considérée comme « une mauvaise copie des *Folies amoureuses* »²⁶⁹.

Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* résume l'intrigue de la pièce :

Madame Argante, tentée par les richesses de M. de Bassemine, lui accorde Silvia sa fille, qu'elle avoit promise à Léandre. Silvia, pour se soustraire à la loi que sa mère lui impose, feint d'entrer dans un accès de folie. Elle dit qu'Apollon l'attend à souper au Parnasse ; ensuite elle s'habille en homme, & en Chevalier Gascon elle vient faire un appel à M. de Bassemine. De ce travestissement elle passe à celui de Pèlerine, & vient faire ses adieux. M. de Bassemine la croyant absolument folle retire sa parole & s'en va. Léandre se présente, & demande Silvia en mariage, on la lui accorde & la pièce finit par un divertissement de Pèlerins & de Pèlerines²⁷⁰.

Examinons la scène dont il s'agit. Silvia, déguisée en cavalier gascon, apparaît

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 873-875.

²⁶⁸ Déjà en 1733, Maupoint dit : « C'est le même sujet des *Folies amoureuses* » (Maupoint, p. 144.) Lérès reprend la même remarque en 1763 : « C'est le même sujet à peu près des *Folies amoureuses* » (Lérès, p. 208.) Dans l'avertissement des *Folies amoureuses* éditées au XIX^e siècle on signalait ainsi : « Dominique, fils du fameux Arlequin de l'ancienne troupe, a trouvé ce sujet théâtral, et l'a mis sur la scène italienne le 19 janvier 1723 [sic.], sous le titre de *la Folle raisonnable*. Sa pièce a beaucoup de conformité avec *Les Folies amoureuses*. » (« Avertissement » dans *Œuvres de J. F. Regnard suivies des œuvres choisies de N. Destouches*, Paris, Auguste Desrez, 1837, p. 272.)

²⁶⁹ DTP, t. II, p. 607.

²⁷⁰ *Ibid.*

III. *L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux*

devant sa mère et son vieux prétendant. Tout comme les trois pièces que nous avons examinées, son déguisement agit comme présage de la folie au lieu de dissimuler son identité. Mme Argante reconnaît d'emblée sa fille dès la première apparition :

Scene 6.^e

Silvia *en cavalier* Les precedents

Silvia

Serviteur

Vous n'avés pas, je crois, l'honneur de me connoître
Je n'en suis point surpris cela pourroit bien estre
Car des gens de mon rang fameux par des exploits
Sont rarement connus par de petits bourgeois

Argante

C'est ma fille, a quoy bon prendre un tel equipage

Bassemine

Cela vous fait bien voir qu'elle n'est pas trop sage

Silvia

Mon nom est d'harbidras²⁷¹, pesenas²⁷² mon païs
C'est vous en dire assés

Arlequin

Ah c'est un cadedis²⁷³ (sc. 6)²⁷⁴

Au lieu de la tirade délirante d'Agathe, le trouble verbal est exprimé par l'utilisation d'expressions gasconnes. Silvia amplifie encore sa déraison simulée :

Silvia

C'est une bagatelle

Je viens pour y tuer un homme seulement
Pour l'exécution il ne faut qu'un moment

Bassemine

Cela passe le jeu je ne scay plus qu'en dire

Arlequin

Monsieur si c'etoit vous ce seroit de quoi rire

Silvia

Quand je suis en fureux je ne fais nul quartier

Arlequin

Qui voulés vous tüer

²⁷¹ Hardibras.

²⁷² Pézenas, une commune située dans la région de Languedoc-Roussillon.

²⁷³ Cadédis : « Jurement Gascon, dit qutant que morbleu. » (Le Roux)

²⁷⁴ Dominique, *La Folle raisonnable*, ms. Bnf, fr. 9331, N^o 1006, f^o 306.

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

Silvia

Mais vous tout le premier
La chose a dire vray m'est fort indifferente

Argante

Je n'en puis revenir ah quelle extravagante (sc. 6)²⁷⁵

Elle pousse sa folie feinte jusqu'à ce qu'« *Elle tire ses pistolets* »²⁷⁶. Sa mère est persuadée que Silvia a perdu l'esprit.

Argante

Non, m.^r c'en est fait, je perds toute esperance
Ma fille un peu trop loin pousse l'extravagance
Je vois de plus en plus son esprit derangé
La folie est reelle et je n'en ai mal jugé (sc. 7)²⁷⁷

Le traitement en guerrier brutal de l'héroïne par les auteurs des *Folies amoureuses* et de *La Folle raisonnable* n'est pas sans raison ; le caractère belliqueux de ce travestissement crée un contraste fort avec l'image de la jeune fille douce et obéissante. Du point de vue de l'effet scénique, parmi plusieurs déguisements que les héroïnes des deux pièces utilisent (Scaramouche, vieille femme, pèlerine), celui de soldat permet d'introduire le mieux une brutalité sauvage qui est en même temps une force théâtrale.

L'idée de représenter la folie par le travestissement, en particulier en guerrier, trouve probablement son origine dans une pièce italienne : *La Folie d'Isabelle*, créée à Florence en 1589. L'auteur est Isabella Andreini (1562-1604), dramaturge et illustre actrice italienne qui est connue comme créatrice du type d'Isabelle de la commedia dell'arte. Ainsi Valentina Denzel mentionne cette pièce dans le compte rendu de ses recherches :

C'est le cas de *La pazzia d'Isabella* (« La folie d'Isabelle »), comédie de la dramaturge et actrice Isabella Andreini, jouée lors des noces de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine, le 13 mai 1589 à Florence, et de la comédie homonyme de Flaminio Scala, publiée en 1611. Andreini et Scala mettent en scène un personnage, Isabelle, qui symbolise l'androgynie. La première héroïne dépasse son statut de femme par une fureur divine qui est en même temps une force créatrice : elle sort de la maison, s'exprime en plusieurs langues, bannit le dogme du silence féminin. La seconde défend son amour à la force de l'épée²⁷⁸.

²⁷⁵ *Ibid.*, f° 307.

²⁷⁶ *Ibid.*, f° 308.

²⁷⁷ *Ibid.*, f° 309.

²⁷⁸ Valentina Denzel, Compte rendu dans *Diplômées*, Revue de l'AFFDU, sept. 2007 (<http://www.siefar.org/theses-articles/bourse-2007.html>)

III. L'exploitation du travestissement : diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux

L'image androgyne que l'héroïne incarne, la fureur divine, le trouble verbal, les conduites qui dépassent la norme féminine de *La Folie d'Isabelle* sont aussi présents dans *Les Folies amoureuses* et *La Folle raisonnable*. La pièce de Regnard destinée au plateau du Théâtre-Français, est plutôt digne du répertoire italien, comme Gustave Attinger le remarque à propos de l'héroïne : « cette délurée, qui feint si parfaitement la folie, multiple les travestis, joue avec autant d'aisance la vieille femme, l'espagnolette et le capitaine de dragons, n'est-ce pas plutôt Colombine qu'Agnès ? »²⁷⁹ La pièce de Regnard et celle de Dominique sont en quelque sorte une version bouffonne de *La Folie d'Isabelle*. Comme Valentina Denzel affirme que la fureur de l'héroïne est « en même temps une force créatrice », la folie feinte permet à la comédienne d'inventer des jeux divers, ainsi que Silvia Fabrizio-Costa explique :

Pour imaginer la grande scène de la *Folie d'Isabella* (1589), un crescendo verbal et gestuel aboutissant à une tempête de violence purificatrice, nous n'avons que le peu de descriptions admiratives de quelques témoins de l'époque qui, dans leur enthousiasme, laissent entrevoir la force scénique, presque hypnotique, de cette actrice complète qui fut aussi danseuse et musicienne hors pair²⁸⁰.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que dans *Les Folies amoureuses* et *La Folle raisonnable*, la folie que l'héroïne feint en habit de guerrier aboutisse à « une tempête de violence » et crée certainement une dynamique démesurée sur la scène. Si le travestissement en type italien permet à la comédienne de montrer le talent d'imiter un personnage précis, le travestissement comme marque de folie sert à déployer de la frénésie qui dépasse même un cadre d'un personnage, feindre d'être hors de soi et donc jouer ce qui est incontrôlable. Dans ce sens, le travestissement comme marque de folie exige de la comédienne une virtuosité technique encore plus grande que les autres formes de travestissement.

²⁷⁹ G. Attinger, *op.cit.*, p. 262.

²⁸⁰ Silvia Fabrizio-Costa, « Isabella Andreini du stéréotype au mythe : de comédienne de l'Arte à Académicienne, ou le rachat par l'écriture amoureuse », *Italies* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 13 mars 2009. URL : <http://italies.revues.org/899>

IV.

Réception du travestissement

« Souvent, croyant vous déguiser, /
Vous vous montrez ce que vous estes. »
(Boindin, *Le Bal d'Auteuil*, III, sc. 10)

1. Impuissance du costume

Dans les pièces du XVII^e siècle, emprunter l'habit de l'autre sexe conduit au changement de l'identité du personnage. En plus de l'effet de dissimulation de l'identité, le travestissement en homme, comme nous l'avons déjà confirmé¹, dès qu'il met son costume d'homme, permet au personnage féminin, d'acquérir les attributs masculins (la force, la bravoure, la science, la galanterie), et les propriétés supposées de l'homme. Dans cette mesure, la convention théâtrale est parfaitement maintenue ; même dans une occasion où il est peu probable qu'un simple changement d'apparence suffise pour masquer l'identité du personnage, la reconnaissance du personnage sous déguisement n'est pas considérée comme possible dans l'esthétique théâtrale au XVII^e siècle. *La Femme juge et partie* (Montfleury, 1669) en est un exemple. Julie, travestie en homme, affirme sans hésitation à sa confidente que son mari ne la reconnaîtrait jamais dans son habit masculin :

OCTAVE.

[...]

Votre époux vous a vue ; et ce qui m'en étonne,
Est qu'il ne vous ait point reconnue.

JULIE.

E h ! c o m m e n t
Me reconnaîtroit-il sous ce déguisement !
Depuis plus de trois ans il croit que je suis morte
Et mon teint a depuis bruni de telle sorte,
Du hâle et du chagrin que mon sort me causoit,
Qu'il faudrait s'étonner s'il me reconnaissoit.
(I, sc. 3)²

Dans *L'Amante amant* (Campistron, 1684), de même, Angélique assure à sa servante que son déguisement ne manquera pas de dissimuler son identité aux yeux de son amant :

LISE.

Tout cela est le mieux du monde. Mais, Madame, Licidas vous reconnoîtra d'abord, & votre déguisement sera inutile.

ANGÉLIQUE.

¹ Voir *supra*, page 56.

² *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils*, t. II, Paris, la Compagnie des librairies, 1739, p. 18.

IV. Réception du travestissement

Hélas ! depuis trois ans qu'il ne m'a vue & qu'il ne pense plus à moi, mon visage est assez changé. Je paroîtrai devant lui sans crainte d'être reconnuë. L'habit que je porte & une perruque d'une couleur différente de celle de mes cheveux, feront l'effet que j'en attends. (II, sc. 1)³

Dans *Les Mœurs du temps* (Saint-Yon, 1685) également, Lisette déguisée en commissaire assure à sa maîtresse qu'une moustache ajoutée au changement d'habit accomplit la dissimulation de l'identité :

MARIANE

Lisette, en Commissaire, mais vous n'y songez pas. Mon Pere ne manquera pas de la reconnoître.

LISETTE

Ne vous mettez pas en peine, une moustache déguise bien un visage qui n'a pas coûtume d'en porter. Voyez.

DORANTE

Oh, pour cela, tu n'es pas connoissable.

LISETTE

Comment, je ne me connois pas moi-même. Et si la barbe change la phisionomie, la robe ne change pas mal aussi les inclinations. Depuis que j'ai celle-ci sur le corps, il me semble que je suis devenuë fourbe, & mal faisante. (V, sc. 2)⁴

L'effet de métamorphose que le simple changement de l'habit exerce sur les femmes travesties au théâtre peut apparaître conforme à celui conféré aux héroïnes des romans, constaté par Isabelle Billaud en se référant aux études historiques de Sylvie Steinberg :

Comme l'a montré Sylvie Steinberg dans son ouvrage sur le travestissement de la Renaissance à la Révolution, les femmes travesties sous l'Ancien Régime ne multiplient pas les artifices et les contraintes pour usurper l'esthétique corporelle de l'autre sexe. Contrairement aux hommes qui s'infligent parfois de cruelles mutilations en se râpant le visage pour s'arracher les poils de la barbe ou en dormant les bras attachés avoir de plus belles mains, les femmes se contentent souvent d'ajuster le vêtement de l'autre sexe afin de cacher leurs formes. De la même façon, dans la plupart des textes de fiction au tournant des Lumières, l'héroïne travestie revêt simplement le costume qui lui confère ainsi l'apparence uniforme du soldat, en même temps qu'une protection sociale de choix⁵.

Cependant, il nous paraît significatif que pour travestir les héroïnes, Campistron

³ Jean-Galbert de Campistron, *Œuvres de Monsieur de Campistron, de l'Académie française*, t. III, Paris, la Compagnie des Libraires, 1750, p. 251 (rééd. Farnborough, Gregg International, 1972).

⁴ Saint-Yon, *Les Mœurs du tems*, La Haye, chez Jacob van Ellinckhusen, 1696, p. 125.

⁵ Isabelle Billaud, « Le masque a déjà pris la place de la figure. La représentation de l'héroïne travestie dans la littérature romanesque à l'aube des Lumières », dans *Représentations du corps sous l'Ancien Régime : discours et pratiques*, textes rassemblées et éditées par Isabelle Billaud et Marie-Catherine Laperrière, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 188.

et Saint-Yon ajoutent au changement d'habit une perruque ou une moustache ; en effet, ces deux marques physiques ne se retrouvent pas forcément pour le travestissement dans les pièces écrites avant 1680, comme Georges Forestier le remarque :

De ce double constat de carence (cheveux et barbes), on décidera qu'il répugnait aux auteurs de recouvrir entièrement l'apparence initiale de leurs personnages déguisés, y compris, ce qui ne va pas de soi, pour les travestissements [...] Pour le XVII^e siècle, le phénomène semble imputable à une nécessité purement littéraire. Il procède en effet de la conception même du déguisement dans la période qui nous occupe, de l'univers thématique qui le sous-tend. [...] Jouer sur le changement de sexe permet d'assurer la permanence du féminin sous le masculin [...] ; c'est permettre en même temps de lui conserver un charme féminin qui le rend irrésistible auprès des autres jeunes filles. Ce qui interdit un recouvrement complet de l'apparence initiale. Par là, perruques, barbes, tout ce qui pouvait tendre à ce recouvrement complet devait être exclu des marques physiques du déguisement, [...]⁶.

Si le « recouvrement complet de l'apparence initiale » est exclu dans les pièces antérieures à 1680 afin d'« assurer la permanence du féminin sous le masculin », le fait que le port de la perruque ne diminue jamais le charme de l'héroïne dans *L'Amante amant* nous permet de considérer la nécessité de ces deux marques physiques, barbe et cheveux, comme signes d'exigence croissante de la vraisemblance du travestissement après 1680. Les Italiens, eux aussi, utilisent la moustache pour travestir la comédienne, comme nous le voyons dans l'indication scénique de leur canevas, *L'Amante difficile*, joué en 1716 : « Elle [=Flaminia en habit de cavalier] ôte sa moustache, & se découvrant à Léléo [...] (V, sc. 5) »⁷. Fait intéressant, quand ce même canevas est réécrit en pièce par La Motte en 1731, l'auteur attribue encore un autre signe de plus — la voix — au personnage travesti. Dans la version en 1731, le rôle de travesti, transformé en chevalier gascon, est attribué à Silvia. Quand Violette révèle à sa maîtresse la nécessité de déguiser la voix dans la scène où elle se déguise en chevalier gascon, Silvia lui assure ainsi :

SILVIA.
[...] Me trouves-tu bien déguisée, Violette ?

VIOLETTE.
On ne peut pas mieux. J'ai peine à vous reconnoître moi-même : Je ne sçais comment vous vous êtes rembruni le teint. Cette perruque, cette moustache vous déguisent tout à fait. Il n'y a que la voix.

SILVIA.
Laisse-moi faire. Un peu d'accent va la changer tout autant qu'il faudra. (V, sc. 3)⁸

⁶ G. Forestier, *op.cit.*, p. 231.

⁷ NTI, t. I, p. 69.

⁸ *L'Amante difficile*, dans *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte*, Paris, Prault aîné, 1754, t. V, p. 334.

Mais ce qui nous semble encore plus important est que le mot de Lisette dans *Les Mœurs du temps* (« la robe ne change pas mal aussi les inclinations. Depuis que j'ai celle-ci sur le corps, il me semble que je suis devenuë fourbe, & mal faisante. ») atteste que l'habit masculin influence son moral et lui fournit un nouveau caractère.

L'Amante amant nous montre un autre exemple de l'effet de l'acquisition des propriétés masculines par le changement d'habit. Dans les propos tenus par l'héroïne Angélique et sa suivante Lise lors de leur apparition en hommes, le costume est considéré comme un atout qui fournit une adresse qu'elles ne s'imaginaient pas avoir :

LISE.

Enfin, Madame, nous voilà équipées. Bon Dieu ! quelle entreprise ! Je n'ai de ma vie été si embarrassée. Je ne marche dans la rue qu'avec honte ; & il me semble que tout le monde se moque de moi.

ANGÉLIQUE.

Tu me parois pourtant assez délibérée ; & ta physionomie répond assez au personnage que tu vas jouer.

LISE.

Je ne sçais. Mais depuis que j'ai endossé ce harnois, il me semble que j'ai mille fois plus d'adresse que je n'avois. Je crois que je m'acquitterois assez bien des devoirs d'un Laquais favori d'une Dame galante, [...]. (II, sc. 1)⁹

Cependant, au XVIII^e siècle, nous observons l'apparition d'une distorsion entre l'habit et l'être : l'habit d'homme ne promet plus toujours au personnage féminin toutes ces qualités masculines. Il est significatif de comparer le propos d'une héroïne de la pièce de Saint-Jorry, *Le Philosophe trompé par la nature*, représentée à la Comédie-Italienne en 1719, avec celui de *L'Amante amant* de Campistron que nous avons déjà vu plus haut. Dans *Le Philosophe trompé par la nature*, Silvia se déguise en homme « l'épée au côté, le chapeau sur l'oreille » (III, sc. 12)¹⁰ pour fuir avec son amant. Contrairement à Lise dans *L'Amante amant* qui se métamorphose en habit d'homme, Silvia n'est pas plus courageuse en homme qu'en habit de femme :

LE COMTE.

[...] J'entens du bruit, gagnons vite le bois.

SILVIA.

Non, allons tout droit chez cette bonne femme, j'aurois peur dans le bois, car je n'ai pas plus de courage avec une épée qu'avec un éventail. (III, sc. 13)¹¹

Plus encore, Piron dégage clairement le personnage de la convention du

⁹ Campistron, *op.cit.*, t. III, p. 249-250.

¹⁰ *Le Philosophe trompé par la nature* dans Saint-Jorry, *Œuvres mêlées de M. le Chevalier de Saint-Jorry*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1735, t. II, p. 202.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

travestissement. Dans *Tirésias*, qu'il a donnée à la troupe de Francisque au théâtre de la Foire en 1722, il décrit l'héroïne qui, travestie en cavalier, trahit sa faiblesse dès son apparition :

CARICLÉE, NAÏS, *déguisées en hommes*.

CARICLÉE.

Oh ! viens donc ! Tu me laisses aller seule, comme si j'étais bien faite à ce personnage. Il s'en faut bien, et je t'avoue que tout ce que je rencontre me fait peur.

NAÏS.

L'habit ne fait pas le sexe, comme vous voyez, Madame ; cette timidité ne vous ouvre-t-elle pas les yeux ? (II, sc. 3)¹²

Contrairement à la convention du travestissement, Piron dépeint une travestie peureuse. Nous ne saurions trop souligner la valeur novatrice du propos de Naïs : « l'habit ne fait pas le sexe ». Il est doublement remarquable, non seulement dans l'histoire de la convention théâtrale du travestissement mais aussi dans le contexte historique et social qui entoure la pièce. En effet, de nombreux exemples tirés des études historiques sur le travestissement féminin témoignent du fait que les apparences, notamment l'habit, occupent une place centrale pour la construction de l'identité en Europe sous l'Ancien Régime¹³.

De la même manière que le travestissement perd graduellement la fonction de métamorphose dans les pièces au XVIII^e siècle, nous trouverons la même observation dans les critiques de théâtre à l'époque :

L'intrigue de cette pièce est conduite avec esprit et jugement ; il n'y a de défauts que celui de vraisemblance de prendre si longtemps une fille pour un garçon, à la comtesse de l'aimer sérieusement, et à Léléo de la craindre [...] ¹⁴.

Le marquis d'Argenson critique ainsi l'invraisemblance du travestissement de l'héroïne de *La Fausse Suivante* (1724). De même, pour le travestissement dans *L'Amant amant*, il critique encore plus durement :

Campistron n'a fait que cette pièce comique, et je crois qu'elle n'a jamais été jouée à la Comédie. Ces travestissements de femmes en homme, sans que les acteurs intéressés les reconnoissent aucunement, sont des illusions forcées qu'il faudroit éviter dans la bonne comédie ; ils plaisent au spectateur luxurieux quand l'actrice est

¹² P, t. IV, p. 529. Nous soulignons.

¹³ Nicole Pellegrin démontre la valeur fondamentale du costume dans la culture occidentale et sous l'Ancien Régime au point de vue des études historiques. Voir son article : N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », art.cit., p. 21-53.

¹⁴ D'Argenson, *op.cit.*, t. II, p. 677.

jolie¹⁵.

Aussi, avec une pièce de Monfleury (*La Dame Médecin*, 1678), le même critique désapprouve le travestissement en soulignant que c'est un procédé usé au XVIII^e siècle :

Cette pièce fut d'abord représentée par la troupe de *Guénégaud*. Le sujet en parois *espagnol*. Comment se prester à de telles illusions comiques et romanesques ? Une jolie femme dont un homme est si épris qu'il la suit partout et qu'il renonce à toute autre alliance ; cette dame qu'il voit chez elle et qui lui promet de l'épouser, dès qu'elle a une robe sur le corps pour se travestir en *médecin*, il la méconnoît et il se met en grande fureur, provoque le médecin, dit qu'il a une sœur tandis que les voisins disent qu'il n'en a pas... On aimoit beaucoup les travestissements autrefois sur le théâtre, on ne les aime plus aujourd'hui¹⁶.

Nous pouvons alors constater que la convention théâtrale du costume concernant le travestissement ne fonctionne plus de la même manière au XVIII^e siècle où l'exigence de la vraisemblance s'accroît plus qu'au siècle précédent.

Curieusement, le propos de Naïs trouverait un lointain écho dans une pièce de la toute fin du XVIII^e siècle. La pièce en question est celle de Desfontaines (1733-1825), *La Fille soldat*, représentée sur le Théâtre du Vaudeville en 1794. Dans cette pièce, l'héroïne prend l'habit d'homme pour se faire enrôler comme soldat. Une fermière, Jacqueline, devenue amoureuse de cette fille soldat sans savoir son véritable sexe, dit :

JACQUELINE.

Ma chér'mer' m'a toujours dit qu'l'habit n'fait pas l'homme¹⁷.

Elle croit que ce n'est pas grâce au costume de soldat que l'héroïne peut agir comme homme, et qu'elle doit être un vrai garçon. Ce qui attire notre attention davantage est que ce personnage affirme que « Ma chér'mer' m'a toujours dit [...] ». Nous pouvons supposer que l'idée de *l'habit ne fait pas le sexe*, « l'habit ne fait pas l'homme » a été transmise d'une génération à l'autre au cours du XVIII^e siècle et devient une sorte de lieu commun à la fin du siècle.

Si l'habit ne garantit plus toujours la métamorphose du personnage, la convention de travestissement ne fonctionne plus de la même manière. Dans *Les Trois Gascons* (1701), le travestissement de Julie est dévoilé immédiatement par son amant infidèle, alors que traditionnellement, le travestissement pour la poursuite amoureuse ne peut pas être pénétré par l'amant de l'héroïne (cf. *La Femme juge et partie*, *L'Amante amant*) :

¹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 123.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 255.

¹⁷ François-Georges Fouques Deshayes, dit Desfontaines, *La Fille soldat*, Paris, Libraire au Théâtre de Vaudeville, 1794, p. 44.

IV. Réception du travestissement

Mr DE SPADAGNAC

Il faut que jé sois lé plus désastré des mortels ! je n'ai pô trouver personne... mais que vois-je ? Julie !

JULIE à M. de Spadagnac.

Ah, té voila, perfide ! il faut que jé t'étrangle ! (sc. dernière)¹⁸

Un autre exemple plus significatif, c'est que Marivaux, dans *Le Triomphe de l'amour*, représenté par la Comédie-Italienne en 1732, prépare le dévoilement du travestissement de l'héroïne dès le premier acte. La Princesse se déguise en homme et prend le nom Phocion pour s'introduire dans la maison du philosophe Hermocrate, où demeure un jeune homme dont elle est amoureuse. Cependant, son travestissement est dévoilé dès qu'elle rencontre le Philosophe :

HERMOCRATE.

Cet habit-là n'est pas le vôtre, avouez-le, Madame, je vous ai vue ailleurs.

PHOCION, *affectant d'être surprise*.

Vous dites vrai, Seigneur. (I, sc. 8)¹⁹

Or, dans la convention du travestissement ou du déguisement, l'habit dissimule normalement l'identité du personnage. Si les autres personnages découvrent l'identité du personnage en question, c'est lui-même qui se dévoile. Mais dans cette scène, contrairement à la scène précédente où Phocion en homme séduit Léontine, l'habit masculin sous lequel l'héroïne cache son identité n'a pas l'effet attendu aux yeux du philosophe. Ici encore, l'habit ne fait pas l'homme. Marivaux, subtilement, n'oublie pas d'y ajouter une indication scénique « *affectant d'être surprise* ». L'héroïne prévoit déjà que son costume ne sera pas toujours un atout puissant.

¹⁸ Boindin, *op.cit.*, p. 46.

¹⁹ M, p. 1003.

2. Charme de l'interprète – le travestissement comme procédé de fascination

Au tournant du XVIII^e siècle, l'habit perd successivement le pouvoir de la métamorphose. Mais, au niveau de la représentation, le travestissement reste un procédé de fascination sur la scène. Dans *Mélusine* (1719), Fuzelier fait avouer à Mélusine une fascination dont l'origine n'est autre que le travestissement du marquis en fille quand elle découvre son véritable sexe :

Ce n'est point la une fille ! quoi seray je toujours la dupe des habits ? mais quel transport nouveau m'agite ! Que ce cavalier est aimable sous ce déguisement.
(III, sc. 5)²⁰

Ici, le travestissement ne fonctionne plus comme dissimulation de l'identité sexuelle, mais il crée l'enchantement transgressif du code vestimentaire sexuel. L'exemple de la fascination par l'homme travesti en femme reste rare, mais nous trouvons surtout des témoignages sur l'attrait de la femme travestie en homme. Dans *La Folle Enchère* (1690) par exemple, Eraste atteste le charme de son amante déguisée en homme :

MERLIN.
Il faut savoir auparavant, au juste, dans quelle situation est le cœur de Madame votre mere pour le petit Comte supposé ?
ERASTE.
Elle l'aime à la fureur, je t'en réponds ; Angélique est charmante dans ce déguisement. (sc 2)²¹

La consécration du charme de la femme travestie à la fin du XVII^e siècle nous paraît encore plus significative quand nous la comparons à la honte avouée par le personnage même dans une pièce de Corneille en 1631 :

Le public devait prendre à ces travestissements un vif plaisir, car ils sont extrêmement fréquents. [...] Ces déguisements plaisent précisément parce qu'ils choquent les bienséances. Deux textes de Corneille montrent qu'ils sont considérés comme inconvenants : dans *Clitandre*, l'intrépide Dorise, habillée en homme, commence à

²⁰ Fuzelier, *Mélusine*, ms. Bnf, fr. 9332, f^o. 324.

²¹ *La Folle Enchère* dans Dancourt, *Les Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, op.cit., t. II, p. 78.

IV. Réception du travestissement

raconter ses aventures au prince Floridan ; mais, lui dit-elle,
La honte de paraître en un tel équipage
Coupe ici ma parole et l'étouffe au passage ;
Souffrez que je reprenne en un coin de ce bois
Avec mes vêtements l'usage de la voix,
Pour vous conter le reste en habit plus sortable²².

Loin de paraître « inconvenant(es) » ou éprouver « la honte » en un équipage qui n'est pas « sortable », nos héroïnes affichent leur charme transgressif en habit de sexe différent. Ainsi, dans *L'Amante amant* Lise assure à sa maîtresse, qui redoute son charme non sans feinte modestie, le pouvoir de son habit masculin qui attirera les désirs des autres femmes :

LISE.
Quoi ! vous croyez que l'habit que vous portez vous en sauvera.
ANGÉLIQUE.
Assurément, que je le crois. Et qui s'aviseroit de m'en conter, habillée comme je suis ?
LISE.
Tout le monde.
ANGÉLIQUE.
Comment, tout le monde ?
LISE.
Oui. Tout le monde. Vous verrez combien de conquêtes vous ferez.
ANGÉLIQUE.
Avec cet habit ?
LISE.
Avec cet habit. Ma foi, toutes les Dames en tiendront. Ce déguisement vous est avantageux ; & vous n'aurez pas plutôt parû avec cet équipage, que vous aurez trente déclarations à essuyer, ou de vive voix ou par écrit. On vous assiegea de tous les côtés, & je gagerois que moi, qui ne suis pas si belle que vous, je trouverai aussi quelque bonne fortune²³. (II, sc. 1)²⁴

Nous trouvons également des témoignages sur le charme de la femme travestie dans les critiques de l'époque. Le marquis d'Argenson reconnaît plusieurs fois le charme de l'actrice en habit d'homme, comme il le dit à propos de *Zaïde* :

La préface apprend que cette pièce eût assez de succès ; on la rejoüeroit sans doute si l'on trouvoit quelque actrice qui eût bon air en habit d'homme à la Romaine. Il y a de beaux vers. Deux ou trois grands vices de vraisemblance ; on voyt que l'auteur est plus versé dans les romans que dans l'histoire²⁵.

La critique du marquis d'Argenson, à propos des *Trois Gascons*, témoigne de

²² Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1976, p. 400.

²³ *Bonne fortune* : aventure amoureuse.

²⁴ Campistron, *op.cit.*, t. III, p. 256-258.

²⁵ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 352.

l'attrait d'une actrice sous l'habit d'homme ainsi :

Le déguisement d'une jolie actrice en homme plaît toujours au public ; mais si cela est beau, cela n'est plus nouveau présentement. Tout ceci fait une assez jolie intrigue de farce ou de comédie italienne. Paraître sous le nom de son rival pour en déguster ou en ragoûter, cela devrait être abandonné aux Italiens ; mais nos auteurs en prennent où ils peuvent. Ces pièces-là se jouent bien et plus vivement que de bonnes pièces de caractère²⁶.

Quoique le marquis considère la pièce de Boindin comme indigne de la Comédie-Française en 1701, elle dut attirer des spectateurs. Aux alentours de 1700, la Comédie-Française souffre de la désaffection du public. Elle prend donc pour mesure de jouer moins de tragédies et davantage de petites comédies pour plaire au public²⁷. D'autant plus que depuis 1697, la fermeture du Théâtre-Italien, provoque l'essor des théâtres de la Foire qui deviennent un dangereux concurrent.

Dans la critique que nous avons citée plus haut, le marquis affirme que « ils [= les travestissements de femmes en homme] plaisent au spectateur luxurieux quand l'actrice est jolie »²⁸. Qu'est-ce qui fait plaisir au spectateur dans le travestissement masculin d'une actrice ? Déjà dans *L'Amante amant*, nous avons pu observer le plaisir sensuel de transgression de ceux qui regardent la femme travestie :

LISE

[...] Mais, Madame, vous me charmez sous cet habit ; & si je n'étois aussi fortement persuadée que je la suis que vous êtes femme, franchement je succomberois à la tentation. Ah ! la jolie taille ! Quelle démarche ! Voyons. Promenez-vous un peu.

ANGÉLIQUE

Que tu es folle !

LISE

Par ma foi, vous êtes adorable ; & je gagerois qu'à l'heure qu'il est, vous faites de terribles effets sur l'esprit de ceux qui vous regardent. (II, sc. 1)²⁹

En particulier, le regard se pose sur une partie du corps :

LISE

Mais votre jambe est-elle bien taillée ? Oui, j'en suis bien contente. C'est-là le principal. On n'est jamais bien fait si l'on manque par là. La jambe, morbleu ! la jambe. (II, sc. 1)³⁰

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁷ « Afin de lutter contre la désaffection du public et la concurrence de la Foire, les Comédiens-Français trouvèrent deux expédients : diminuer le nombre relatif de représentations de tragédies et jouer fréquemment les petites pièces en un acte sorties de la plume d'acteurs tels Legrand et surtout, Dancourt. Le moment était donc favorable pour les compositions de Boindin. » (J. Dunkley, « introduction » dans N. Boindin, *Quatre Comédies*, *op.cit.*, p. XXIX.)

²⁸ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 123.

²⁹ Campistron, *op.cit.*, p. 250.

³⁰ *Ibid.*, p. 253-254.

Cette attention sur la jambe est un exemple qui explique ce que le public peut attendre du travestissement d'une femme. En effet, Georges Forestier souligne la fonction ornementale du travestissement et cite le mot d'un spécialiste du théâtre espagnol : « déplorable mais compréhensible enthousiasme d'une audience principalement masculine à la vue d'une femme "con las piernas al viento" [les jambes à l'air] »³¹ Il affirme également que « Le travestissement féminin en ermite est moins spectaculaire que le travestissement en cavalier, car la robe d'ermite ne permet pas de montrer au public "la piernas al viento" ; tout au plus, celui-ci peut-il voir une femme à barbe. Au reste ce type de travestissement est extrêmement rare. »³² Le propos de Lise souligne la sensualité de la jambe de l'héroïne, normalement cachée sous la jupe, mais dévoilée avec le costume masculin. Ainsi, le travestissement se hausse à la dimension esthétique et sensuelle.

La réussite du rôle de travesti est alors intimement liée à la comédienne même. De là, les rôles de ce genre deviennent une occasion propice pour les actrices de montrer leur capacité artistique, comme en témoigne la critique du marquis d'Argenson à propos des *Folies amoureuses* : « l'occasion de briller à une jeune actrice, voilà ce qui relève cette pièce, et qui la fait rejaillir fort souvent. »³³ Et pour une comédie de l'Ancien Théâtre-Italien, *Colombine avocat pour et contre* : « C'est une des plus jolies pièces de ce théâtre, et qu'on ayt receû plus souvent et plus volontiers. Dès que l'actrice qui fait *Colombine* est bonne, on s'y plaist encore aujourd'huy. »³⁴ Dans cette pièce, *Colombine* effectue plusieurs déguisements (en espagnolette, femme de chambre, gasconne, moresque, avocat) La pièce met effectivement en avant l'habileté de métamorphose de *Colombine*.

La critique sur *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* laisse imaginer que le public apprécie tout autant ou encore plus la prestation de l'actrice qui joue le rôle de travesti en privilégiant le *jeu de théâtre* que l'intrigue de la pièce :

Sujet fort simple, plus digne d'une *farce* que d'une *comédie* ; on n'en a voulu que le jeu des *valets*, et en tirer l'occasion de faire paroître un bon *Arlequin* et une jolie *Colombine*, déguisez chacun sous les habits d'un sexe différent du leur. Ainsy c'est une pièce purement de *jeu de théâtre*, et qui ne peut s'attirer beaucoup d'admirateurs à la lecture ; ainsy sont presque toutes les pièces *italiennes*, et souvent nos pièces *françoises*, quand on se livre au goust des *comédiens*, qui veulent de l'argent, et du

³¹ G. Forestier, *op.cit.*, p. 342.

³² *Ibid.*, p. 342, n. 39.

³³ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 288.

³⁴ *Ibid.*, t. II, p. 622.

IV. Réception du travestissement

parterre, qui veut rire³⁵.

Un autre témoignage qui illustre le charme transgressif de la comédienne en habit d'homme apparaît dans une critique de la pièce de Marivaux, *La Réunion des Amours*, jouée au Nouveau Théâtre-Italien en 1731. D'Argenson atteste le charme de la demoiselle Dangeville qui joue Cupidon : « [...] La petite *Dangeville* en culotte a bien fait valoir cette pièce, qui n'a cependant pas réussi autant qu'elle le devrait »³⁶.

Pour réfléchir sur la relation entre la construction du personnage travesti et sa réception par le public, le Nouveau Théâtre-Italien fournit plusieurs exemples du plus grand intérêt.

À la réouverture en 1716, la nouvelle troupe reprend la tradition du travestissement chère à ses prédécesseurs. Nous voyons sur la scène la première année de son ouverture au moins quatre pièces à travestissement : *La Fille crue garçon* (le 30 mai), *Flaminia veuve fidèle et soldat* (le 5 octobre), *L'Amante difficile ou l'Amant constant* (le 17 octobre) et *L'Amant caché et la Dame voilée* (le 3 novembre). Et non seulement le Nouveau Théâtre-Italien crée de nouvelles pièces, mais il reprend aussi plusieurs fois les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien dont le personnage féminin est travesti. Ola Forsans commente la production des pièces à travestissement au Nouveau Théâtre-Italien :

Nombreux sont les exemples de travestissements (de femmes en hommes et inversement), dans les pièces du premier répertoire du Nouveau Théâtre Italien, la plupart concernant les personnages d'Amoureux, et non plus le seul Arlequin. Jeu de théâtre trouble, qui a pour effet de susciter des situations dramatiques ambiguës, le travestissement fait indiscutablement partie des motifs qui confèrent au premier répertoire du Nouveau Théâtre Italien sa singularité. Les acteurs qui semblent s'être particulièrement illustrés dans ce genre de rôles sont les seconds Amoureux, Mario, et surtout Silvia³⁷.

³⁵ *Ibid.*, t. II, p. 541. Marie-Anne Botot, dite Mlle Dangeville (1714-1796) se compte parmi les meilleures comédiennes au XVIII^e siècle. Lemazurier loue de son jeu dans différents emplois dont un est celui de travesti : « Pendant trente-trois ans qu'elle passa au théâtre, elle joua d'une manière inimitable, non-seulement les soubrettes et les servantes, mais encore plusieurs grandes coquettes, et des rôles travestis dans lesquels sa tournure charmante produisait l'illusion la plus agréable. » (Pierre David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours...* Paris, J. Chaumerot, 1810, p. 130) Il cite également une pièce, intitulée *Les Mécontents* (La Bruère, 1734), qui traite de la métamorphose d'une fille en garçon, interprétée par Mlle Dangeville : « Puisque nous parlons de cette pièce qui serait dans un profond oubli sans cette anecdote, nous pouvons dire que Mlle Dangeville y représentait une jeune fille qui, mécontente de son sexe, pria Jupiter de la métamorphoser en garçon. Ses vœux étaient exaucés ; l'aimable actrice paraissait en homme, et ce nouveau costume ne lui faisait perdre aucun de ses agréments. » (*Ibid.*, p. 138-139) Mais faute de témoignages supplémentaires et à cause de la difficulté de trouver la pièce, nous n'avons pas pu incorporer la pièce dans notre corpus.

³⁶ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 234.

³⁷ O. Forsans, *op.cit.*, p. 99.

IV. Réception du travestissement

Or, notre étude permet de constater que la première amoureuse, Flaminia, était aussi connue pour le rôle de travesti.

Les Comédiens italiens ont bien raison de jouer les pièces à travestissement si souvent, car en concurrence avec la Comédie-Française et surtout les théâtres forains en pleine croissance, il leur faut avoir recours au charme de leurs actrices, Flaminia et Silvia.

Les deux actrices en rivalité ont joué un rôle essentiel dans la création des pièces à travestissement. Parmi les 39 pièces nouvellement créées par le Nouveau Théâtre-Italien qui comportent un travestissement d'une femme, nous avons identifié l'interprète du rôle de travesti pour 30 pièces. Sur ces pièces, Flaminia remplit ce genre de rôle dans 9 pièces, Silvia, dans 15 pièces. Nous ajoutons à la liste de ces pièces une reprise de la pièce de l'Ancien Théâtre-Italien dans laquelle Flaminia a interprété le rôle de travesti (la reprise du *Banqueroutier* en 1718). Voici le tableau des pièces dans lesquelles le rôle de travesti est attribué à Flaminia ou Silvia. (La distribution à Flaminia est signalée dans les cases à demi-grisées) :

Tableau : Pièces à travestissement jouées par Flaminia et Silvia

		date	pièce	distribution
1	1716	le 5 octobre	<i>Flaminia veuve fidèle et soldat</i>	Flaminia en soldat
2		le 17 octobre	<i>L'Amante difficile</i> (canevas)	Flaminia en cavalier
3		le 3 novembre	<i>L'Amant caché et la Dame voilée</i>	Silvia en homme
4	1717	le 4 novembre	<i>Les Jumeaux</i>	Flaminia en homme
5	1718	le 24 mars	Reprise du <i>Banqueroutier</i>	Colombine (Flaminia) en cavalier ³⁸
6		le 31 août	<i>Arlequin valet de deux maîtres</i>	Flaminia en homme
7	1719	le 5 novembre	<i>Le Philosophe trompé par la nature</i>	Silvia en homme
8		le 31 décembre	<i>Mélusine</i>	Silvia en cavalier
9	1724	le 8 juillet	<i>La Fausse Suivante</i>	Héroïne (Silvia) en chevalier
10	1725	le 19 janvier	<i>La Folle raisonnable</i>	Silvia en chevalier gascon

³⁸ « Un mois après, ce fut le *Banqueroutier*, autre pièce de Fatouville, [...]. C'était Flaminia qui jouait Colombine ; [...]. » (X. de Courville, *op.cit.*, p. 107.)

IV. Réception du travestissement

11		le 6 février	<i>Le Faucon et les oyes de Bocace</i>	Flaminia en berger
12		le 15 décembre	<i>L'Italienne française</i>	Colombine (Flaminia) en Crispin
13	1726	le 26 mars	<i>La Veuve à la mode</i>	Eliante (Silvia) en cavalier ³⁹
14		le 25 juillet	<i>L'Amour précepteur</i>	Flaminia en cavalier et en docteur
15		le 11 décembre	<i>La Femme jalouse</i>	Silvia en homme
16	1727	le 7 mars	<i>Le Contraste de l'Himen & de l'Amour</i>	Julie (Silvia) en cavalier ⁴⁰
17	1729	le 14 juillet	<i>Don Micco e Lesbina</i>	Lesbina (Silvia) en soldat ⁴¹
18	1731	le 23 août	<i>L'Amante difficile</i> (pièce, prose)	Silvia en cavalier gascon
19		(représentation non identifiée)	<i>L'Amante difficile</i> (pièce, vers)	Silvia en cavalier
20	1732	le 12 mars	<i>Le Triomphe de l'amour</i>	la Princesse (Silvia) en homme
21	1744	le 16 mai	<i>Coraline jardinière</i>	Flaminia en Arménien ⁴²
22	1746	le 8 janvier	<i>Les Folies de Coraline</i>	Flaminia en cavalier ⁴³
23	1747	le 8 janvier	<i>L'Heureux esclave</i>	Silvia et Coraline en cavaliers
24	1751	le 22 septembre	<i>Les Vingt-six infortunes d'Arlequin</i>	Silvia en cavalier
25	1752	le 14 août	<i>Arlequin génie</i>	Silvia en homme

³⁹ « ELIANTE, jeune veuve, Amante de Damon. *La Demoiselle Silvia*. » (*Mercure de France*, avril 1726, p. 784 cité dans DTP, t. VI, p. 158.)

⁴⁰ La distribution de la pièce est publiée dans *Mercure de France*, avril 1727, p. 763.

⁴¹ L'écrit de Thomas-Simon Gueullette nous permet d'attribuer le rôle de Lesbina à Silvia : « 14 Juillet. — LES PAYSANS DE QUALITE. LES DEBUTS. LE JOUEUR ET DOM MICO. Avec un prologue de Romagnesi et de Dominique. Cette dernière pièce était une parodie du Joueur que les bouffons italiens avaient donné avec le *Dom Mico*, sur le théâtre de l'Opéra, entre un acteur italien et sa femme. [...] La musique de cette petite pièce était extrêmement singulière, et elle fut exécutée dans la plus grande perfection par le sieur Ristorini et la signora Ungarelli ainsi que par l'orchestre. Ils donnèrent encore au public *Dom Mico et Lesbina*, etc... Les comédiens italiens imaginèrent de donner une parodie de ces deux pièces. M^{lle} Silvia et Théveneau les rendirent avec tout le succès imaginable, [...] M^{lle} Silvia et Théveneau exécutèrent ces deux parodies dans la plus grande perfection. » (T-S. Gueullette, *op.cit.*, p. 113-114.)

⁴² DTP, t. II, p. 183.

⁴³ *Ibid.*, t. II, p. 598.

À cette liste s'ajoutent quelques possibles interprétations de Flaminia ou de Silvia. Nous pouvons formuler l'hypothèse que la Colombine déguisée en homme dans *Colombine avocat pour et contre*⁴⁴, pièce de l'Ancien Théâtre-Italien, reprise en 1718 et en 1732, dans *Colombine mari par complaisance* (canevas, 1719) et dans *Le Jaloux* (Beauchamps, 1723) a été jouée par Flaminia ; d'autant plus qu'elle a incarné Colombine dans *La Surprise de l'amour* (Marivaux, 1722) et *L'Italienne française* (Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier, 1725).

Quant à Silvia, nous pouvons imaginer qu'elle a joué la Cadette travestie en Arlequin du *Retour de la Tragédie Française*, qui s'oppose à la Comédie-Française, sa sœur, si le rôle de la Comédie-Française est joué par Flaminia comme le dit Xavier de Courville⁴⁵. Cette distribution nous paraît d'autant plus probable que Silvia et Flaminia ont déjà incarné le personnage de la Comédie-Italienne et de la Comédie-Française dans *Le Départ des Comédiens Italiens* (Legrand et Dominique, 1723)⁴⁶. Nous n'avons pas mis dans la liste de rôles masculins interprétés par les deux actrices. Pourtant, il y a un jeune Lindori de *L'Education perdue*⁴⁷ (canevas italien, le 23 octobre 1717) qui est joué par Flaminia, et un jeune Cavalier nommé Silvio du *Père Partial*⁴⁸ (canevas italien, le 29 mai 1718), Pierrot d'*Agnès de Chaillot*⁴⁹ (P.-F. Biancolelli et Legrand, le 24 juillet 1723) ainsi que le Garnement des *Sauvages*⁵⁰ (Riccoboni fils et Romagnesi, le 5 mars 1736) qui sont attribués à Silvia. Martine de Rougemont suggère d'autres « Silvio » joués par Silvia⁵¹.

Le nombre de pièces dans lesquelles Flaminia apparaît en habit d'homme est moindre que pour celui de Silvia ; il faudrait aussi tenir compte du succès de chaque pièce. Après la réussite de *La Fausse Suivante* qui a eu treize représentations en ville et une devant la cour au cours de l'année 1724, a été créée la pièce *Le Faucon* dans laquelle Flaminia a joué l'héroïne travestie en berger. Cette dernière pièce était aussi appréciée du public que *La Fausse Suivante* à l'année de sa création, avec le même

⁴⁴ D'Origny mentionne la reprise de la pièce en 1718 : « Le desir de plaire aux Dames, & de les voir orner un Spectacle qu'elles ne fréquentoient pas, déterminâ les Comédiens à remettre sur la Scene des Pieces Françoises de l'ancien Théâtre Italien. Ils donnerent, le 20 Février, *Colombine Avocat pour & contre* par *Fatouville*. Mesdemoiselles *Flaminia & Silvia* y firent admirer les graces de leur débit. » (D'Origny, *op. cit.*, t. I, p. 47-48.)

⁴⁵ X. de Courville, *op.cit.*, p. 251.

⁴⁶ DTP, t. II, p. 276-279.

⁴⁷ « Ce rôle [= le rôle du fils de Lelio] est joué par Flaminia, déguisé en homme, sous le nom de Lindori. » (DTP, t. II, p. 366)

⁴⁸ DTP, t. IV, p. 102.

⁴⁹ D. Trott, *op.cit.*, p. 204.

⁵⁰ DTP, t. V, p. 71.

⁵¹ Martine de Rougemont, « Silvia : l'actrice et ses personnages », dans *Marivaux e il teatro italiano*, Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1992, p. 68.

nombre de représentation (treize en ville et une à la cour). Elle fut également reprise régulièrement et compta quarante-huit représentations jusqu'à la création du *Triomphe de l'amour*, en mars 1732. Au total, elle connut cent trente-sept représentations jusqu'à la retraite définitive de Flaminia, en 1752⁵². Henri Lagrave recense le nombre des spectateurs jusqu'en 1750 ; selon lui, accueillit un total de trente-trois mille spectateurs, ce qui la place au septième rang de la Comédie-Italienne pour le nombre des spectateurs⁵³.

Nous pouvons imaginer que Marivaux a composé *Le Triomphe de l'amour* pour mettre en valeur Silvia, son actrice favorite, qui était en concurrence avec Flaminia (après que *Le Triomphe de l'amour* a été retiré de la scène en juillet 1732, *Le Faucon* eut sept reprises au cours de l'année). Les deux actrices en rivalité ont dû donc exercer une grande influence sur la création et la décision de représentation des pièces à travestissement.

Quant à la réception de leur jeu, à l'ouverture du Nouveau Théâtre-Italien, c'est Flaminia qui était d'abord reconnue dans les rôles de travesti. Nous le constatons dans la présentation des Frères Parfait :

Madame Riccoboni est de la Troupe que Monseigneur le Duc d'Orléans appella à Paris, & qui débuta sur le Théâtre du Palais Royal le 18 Mai 1716 les roles de première amoureuse, de Soubrette & de travestissemens en homme, ont été remplis par cette Actrice avec l'approbation de tous les Spectateurs....⁵⁴

Thomas-Simon Gueullette, également, mentionne le fait que Flaminia tenait le rôle de travesti : « Elle jouait aussi les rôles de soubrette et de travestissements »⁵⁵. Il atteste l'excellence du jeu de Flaminia dans *Les Jumeaux* en 1717 : « Cette pièce est d'un auteur italien appelé Sforza d'Odi. Flaminia y faisait à merveille le jumeau et la jumelle. Elle est excellente. »⁵⁶ Antoine d'Origny, dans *Les Annales du théâtre italien*, rappelle que « la première représentation des *Jumeaux* remua l'ame des Spectateurs »⁵⁷ et Xavier de Courville attribue à l'interprétation de Flaminia l'émotion suscitée chez le public. Il souligne que les spectateurs sont émus « par ses travestissements et ses emprisonnements, ses passions désespérées et ses sacrifices rédempteurs »⁵⁸.

D'Argenson loue « sa vivacité et son esprit » quand Flaminia a joué le

⁵² Clarence D. Brenner, *The Théâtre Italien, its Repertory, 1716-1793, With a Historical Introduction*, vol. 63, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

⁵³ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 603.

⁵⁴ DTP, t. I, p. 370-371.

⁵⁵ T-S. Gueullette, *op.cit.*, p. 63, n°2.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ D'Origny, *op.cit.*, t. I, p. 46

⁵⁸ X. de Courville, *op.cit.*, p. 75

IV. Réception du travestissement

personnage travesti dans *L'Amour précepteur* en 1726, en valorisant mieux ses saillies que sa beauté physique :

Cette pièce a fort réussi dans le tems et depuis. Le tableau en est joli : une belle personne qui devient le *précepteur* de son *amant*, de l'aveu de toute sa famille, est une image délicieuse pour les plaisirs et pour la sagesse. [...] *Flaminia*, qui faisoit ce personnage, n'est pas jolie, mais sa vivacité et son esprit valloient beaucoup mieux que sa figure ne valloit moins⁵⁹.

Cependant c'est Silvia qui remporte un succès plus vif dans le rôle de travesti que Flaminia. Ses contemporains ne tarissaient pas d'éloge au sujet de son interprétation. Nicolas Boindin, auteur des *Trois Gascons* et du *Bal d'Auteuil* dont les héroïnes apparaissent déguisées en homme, et qui n'est donc pas insensible au charme transgressif du travestissement d'une femme, chante ses louanges à l'interprétation de Silvia en habit d'homme dans *L'Amant caché et la Dame voilée* :

Silvia déguisée en jeune homme y plaît infiniment [...] Elle a des grâces dans ce déguisement qu'il n'est pas permis à toutes les femmes d'avoir⁶⁰.

Boindin, dans sa quatrième lettre sur la nouvelle comédie italienne, signale encore l'attrait de Silvia jouant le rôle de cavalier dans *Le Père partial* en 1718 :

Il seroit à souhaiter que les Italiens fussent dans la nécessité de faire paroître celle ci sous cet habit, les spectateurs y trouveroient leur compte. Je ne puis me lasser de dire qu'elle est charmante dans ce déguisement⁶¹.

Saint-Jorry inscrit l'admiration envers elle au sein même de sa pièce *Le Philosophe trompé par nature* en mettant ce propos dans la bouche d'Arlequin :

ARLEQUIN

[...] Ma foi, Mademoiselle Silvia est une fois plus belle avec des culottes qu'avec un panier ; elle est jolie, jolie comme un petit amour. Ah que cela est drôle ! (III, sc. 12)⁶²

Un fait attire notre attention : quand les Italiens ont joué *La Femme jalouse* en juin 1716, canevas de Riccoboni, que Jolly réécrira en comédie en vers dix ans plus tard, Silvia ne se déguise pas en homme ; dans le canevas il est signalé seulement qu'« elle

⁵⁹ D'Argenson, *op.cit.*, t. II, p. 649.

⁶⁰ N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Prault, 1719, troisième lettre, p. 46, cité dans « Notice » dans M, p. 464, n. 1.

⁶¹ DTP, t. IV, p. 102. Les auteurs du *Dictionnaire des théâtres de Paris* attribuent ce commentaire à Charni. Mais nous suivons l'affirmation d'Antoine-Alexandre Barbier : « L'auteur [=Boindin] a publié précédemment plusieurs lettres sur la Comédie Italienne. C'est à tort que plusieurs auteurs attribuent ces lettres à un M. De Charny. » (*Dictionnaires des ouvrages anonymes*, Paris, Paul Daffis, 1874, t. II, p. 1275.)

⁶² Saint-Jorry, *op.cit.*, p. 202.

vient sous deux habits differens »⁶³ chez Lelio pour chercher des nouvelles de son amant Mario, tandis qu'en 1726, Jolly lui fait porter l'habit d'homme pour venir en cachette retrouver Mario. *La Femme jalouse* est la première comédie composée par Lelio père vers 1704, avant son arrivée en France⁶⁴. Le rôle de la fille enlevée par son amant n'est donc pas conçu initialement pour Silvia qui ne débute au théâtre qu'en 1716. En plus, en juin 1716 le succès de Silvia dans l'habit d'homme n'est pas encore certain. L'idée de vêtir Silvia en homme vient certainement à Jolly par suite du succès du travestissement de la comédienne, succès qu'il a pu constater dès la représentation en novembre 1716 de *L'Amant caché* et qui n'a pas cessé de croître depuis. (*L'Arcadie enthantée* –Coraline)

Fait encore plus remarquable, le rôle de l'amante travestie en cavalier de *L'Amante difficile ou l'Amant constant* est initialement attribué à Flaminia dans sa version en canevas jouée en 1716. La pièce ne paraît pas plaire au public, car elle ne connaît qu'une représentation. Mais quand la pièce est réécrite en 1731, le rôle est confié à Silvia ; la pièce est alors jouée neuf fois à l'année de sa création⁶⁵. Nous pouvons supposer que cela est dû au jeu de l'interprète. Ainsi que le *Mercure de France* de septembre 1731 en témoigne :

La Demoiselle Silvia joue dans la perfection le role de l'Amante difficile ; elle a rendu les différens déguisemens dans le vrai caractere, & sur-tout le personnage de Gascon, avec toutes les graces & la vivacité qui lui sont propres⁶⁶.

D'une certaine manière, les pièces à travestissement avaient pour fonction de mettre en valeur chacune des deux actrices principales dans une même pièce. Au lieu du couple des deux amoureux ordinairement interprétés par un comédien et une comédienne, elles permettent de former un duo de deux actrices dont l'une, travestie en homme, occupe l'emploi du jeune amoureux et l'autre, de la jeune amoureuse.

Dans certaines pièces, le duo de Flaminia-Silvia est mieux valorisé que celui d'autres personnages. Dans la version de 1716 de *L'Amante difficile*, après que Flaminia a dévoilé son travestissement en cavalier devant Silvia, amoureuse de ce faux cavalier, et son amant Lelio, trois couples se forment : Lelio et Flaminia, Arlequin et Violette, Silvia et Mario. L'union de ces personnages est conforme au dénouement traditionnel. Cependant, à la fin de la pièce, lors de la danse qui célèbre le mariage de ces trois couples, ce ne sont ni Lelio qui danse avec Flaminia, ni Mario avec Silvia. L'auteur voulait que « Flaminia danse en cavalier avec Silvia » (V, sc. 5)⁶⁷. En 1731, dans la

⁶³ NTL, t. I, p. 8.

⁶⁴ DTP, t. II, p. 521-522.

⁶⁵ C.-D. Brenner, *op.cit.*

⁶⁶ *Mercure de France*, septembre 1731, p. 2222-2223 cité par DTP, t. I, p. 89.

⁶⁷ NTL, t. I, p. 69.

réécriture de cette pièce, La Motte reprend cette idée de faire danser Silvia déguisée en cavalier avec Isabelle à la fin⁶⁸. Dans une autre pièce encore, *L'Éducation perdue*, canevas italien joué le 23 octobre 1717, le rôle du jeune Lindori est joué par Flaminia en habit d'homme⁶⁹, et au dénouement c'est ce Lindori qui épouse... Silvia !⁷⁰

Après cette étape de transition, Silvia, qui remplissait le rôle de jeune amoureuse, va supplanter Flaminia dans le rôle de travesti. En 1718, dans *Le Père partial*, Silvia incarne l'amant de Flaminia, nommé Silvio. Boindin loue en particulier une scène délicate de la pièce où Flaminia et Silvio, en profitant de l'ignorance du français des gens, expriment leurs sentiments tendres tout en affectant un ton et un geste de colère et de haine :

Cette scène produisit un grand effet, car outre qu'elle parut, comme je vous l'ai dit, excellente par elle-même, c'est qu'elle fut parfaitement bien jouée par Flaminia qui faisoit l'Amante, & par Silvia déguisée en Cavalier qui représentoit l'Amant⁷¹.

En 1736, dans *Les Sauvages*, Riccoboni fils et Romagnesi reprennent le couple incarné par ces deux comédiennes, en attribuant le rôle du gouverneur et sa femme à Silvia et Flaminia⁷².

Le succès de Silvia dans le rôle de travesti contribuera probablement à la création de *La Fausse Suivante* (1724) et du *Triomphe de l'amour* (1732) de Marivaux. Ce sont les seules pièces de Marivaux où l'héroïne se travestit en homme, et dans chacune c'est Silvia qui se met en habit d'homme.

L'attente de l'auteur sur le jeu de Silvia se manifeste dans la fréquence de l'apparition du personnage travesti ; vingt-deux scènes sur trente dans *La Fausse Suivante* ; trente sur trente-sept dans *Le Triomphe de l'amour*. Dans *Le Philosophe trompé par nature*, Silvia n'apparaît qu'une fois sous l'habit d'homme, et dans *Le Faucon et les oyes de Bocace* (Delisle de la Drevetière, 1725), pièce à succès de l'époque, Flaminia se présente en habit d'homme seulement dans deux scènes.

Le Triomphe de l'amour, après la première au théâtre le 12 mars 1732 où l'accueil du public n'était pas favorable, fut joué à la cour le 15 mars, avec Agnès de Chaillot et la représentation reçut un accueil « glorieux »⁷³. Il est significatif que la troupe a choisi, pour accompagner la pièce de Marivaux, cette parodie d'*Inés de Castro* dans laquelle Silvia jouait le rôle de Pierrot. Silvia a joué ainsi dans les deux pièces en habit

⁶⁸ Houdar de La Motte, *op.cit.*, p. 346.

⁶⁹ DTP, t. II, p. 366.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 367.

⁷¹ DTP, t. IV, p. 102.

⁷² DTP, t. V, p. 71.

⁷³ « Notice » dans M, p. 974.

d'homme. Le fait que la troupe ait choisi ces pièces nous permet d'imaginer qu'elle comptait sur la fascination que l'actrice exerçait en habit masculin.

Cependant, la trame que Marivaux a choisi pour ces deux pièces peut apparaître dépourvue d'originalité comme le mentionne la critique de Xavier de Courville ci-dessous. Une héroïne comme celle de *La Fausse Suivante*, qui se déguise en homme pour vérifier la volonté matrimoniale de son amant, est déjà présente dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien (*Colombine avocat pour et contre*). Celle encore du *Triomphe de l'amour*, qui se travestit pour la quête d'un amant, est une des figures favorites des auteurs de théâtre et de romans des XVII^e et XVIII^e siècles. De plus, l'auteur noue l'intrigue autour des entreprises de séduction que l'héroïne déploie aussi bien face aux hommes qu'aux femmes. Dans ce contexte où la convention théâtrale du travestissement commence à s'user comme nous l'avons vu dans *Tirésias*, le déguisement d'une femme en homme peut apparaître discutable comme le remarque le marquis d'Argenson sur le plan de la vraisemblance.

Le jeu de l'interprète est donc d'autant plus important pour que l'intrigue soit convaincante. Xavier de Courville, plus tard, souligne lui aussi la contribution du jeu de Silvia au succès de *La Fausse Suivante* :

Les grâces de Silvia en travesti, avaient leur part à ce succès, et aussi le divertissement final de Mouret, dont Parfaict, l'historien du théâtre, avait rimé les couplets. Car l'intrigue est loin d'avoir le mouvement et la force qui nous touchent encore dans *le Prince travesti* [...] ⁷⁴.

Sans doute est-ce faute d'actrices capables de donner un nouveau souffle par leur jeu aux péripéties désormais conventionnelles que nous ne trouvons guère de travestissement de femmes dans les pièces de la seconde moitié du XVIII^e siècle avant l'époque de la Révolution ⁷⁵.

⁷⁴ X. de Courville, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁵ Nous n'avons trouvé qu'une pièce de Favart, *La Coquette trompée* (représentation à la cour en 1753 ; à Paris en 1758).

3. Effet des vaudevilles renforçant l'équivoque du travestissement

La particularité de l'opéra-comique de la première moitié du XVIII^e siècle est l'utilisation du vaudeville, lequel applique de nouvelles paroles à un air populaire. Les vaudevilles permettent d'insister sur le second sens des paroles qui doit être entendu par le spectateur. Ils font mieux valoir l'équivoque du travestissement.

Comment les Forains, sensibles au plaisir de la transgression, mettent-ils en scène le travestissement souvent riche en équivoques sexuelles dans l'opéra-comique ? En prenant appui sur des comédies en vaudevilles, *Arlequin fille malgré lui* (Pierre-François Biancolelli, 1713), *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (Lesage, 1715) et *Tirésias* (Piron, 1722), nous tenterons de mieux cerner la spécificité de l'utilisation des vaudevilles dans les opéras-comiques ayant recours au travestissement.

Arlequin fille malgré lui, pièce représentée sur la scène foraine pour la première fois le 22 juillet 1713, est entièrement en vaudevilles, et Biancolelli utilise astucieusement l'effet du vaudeville qui amène le public à reconnaître le message de l'auteur transposé sur l'air.

Le travestissement de Colombine en Arlequin et d'Arlequin en Colombine constitue le cœur de la pièce, et l'auteur se plaît à exploiter l'effet équivoque du vaudeville pour accentuer ce jeu sur l'identité sexuelle. Le comique peut naître du contraste entre les paroles et l'air chanté. Par exemple, quand Colombine, travestie en Arlequin, s'excuse auprès de Scaramouche qui la prend pour Arlequin et à qui elle a donné des coups de batte, c'est en chantant sur l'air *Lampons* :

Je suis un pauvre garçon,
Je vous demande pardon
Si je vous ai par derrière
Donné cent coups d'étrivière.
Pardon, pardon,
Scaramouche, pardon. (II, sc. 2)⁷⁶

L'utilisation de l'air à boire dévalorise avec humour les paroles de Colombine. En rimant avec « Lampons », les mots « garçon » et « pardon » perdent toute la sincérité du sens, et la première phrase « Je suis un pauvre garçon », chanté sur cet air,

⁷⁶ *Arlequin fille malgré lui* dans *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736*, op.cit., p. 66.

double l'effet comique, car le public, connaissant déjà la véritable identité sexuelle de Colombine, devine qu'elle caricature elle-même cette fausse déclaration dès qu'il reconnaît les premières notes de musique.

Le rapport entre le timbre utilisé et le texte peut être concordant. Ainsi, quand Colombine donne l'alarme au Docteur qui veut amener chez lui Arlequin déguisé en Colombine, ils chantent sur l'air « *Vous m'entendez bien* » :

LE DOCTEUR, à *Colombine*
Je saurai, monsieur Arlequin,
Epouster votre casaquin.
COLOMBINE
Fort souvent une belle,
Hé bien,
Trompe la sentinelle,
Vous m'entendez bien. (II, sc. 5)⁷⁷

Les mots de Colombine revêtent une double valeur ; du point de vue du Docteur, elle l'avertit de l'éventuelle aventure amoureuse de sa « belle », Arlequin qu'il croit Colombine, mais du point de vue de Colombine et du public, il ne s'agit que d'elle-même qui « trompe la sentinelle » du Docteur. Le refrain « *Vous m'entendez bien* » amplifie l'effet d'équivoque ; ce « Vous » pourrait également désigner le public, et il est très possible qu'en chantant sur cet air Colombine s'adresse directement à celui-ci. De plus, ce timbre ancien est généralement utilisé pour les paroles satiriques, sur le thème du cocu par exemple, et il engendre aussi des versions paillardes⁷⁸. Ainsi, le vaudeville sous-entend que Colombine se joue de son tuteur et il renforce la connivence avec le public.

Le vaudeville permet également de transmettre directement le message de l'auteur au public. Quand Arlequin reprend son propre habit et adresse la parole à Colombine, toujours en habit d'Arlequin, Biancolelli emploie l'air « *Voulez-vous savoir qui des deux* » :

ARLEQUIN
J'ai quitté l'habit féminin,
Et repris celui d'Arlequin.
Parbleu, j'étais las d'être fille,
Je ne porte plus cet anneau
Qui, sous une forme gentille,

⁷⁷ *Ibid*, p. 71.

⁷⁸ « L'air de *Vous m'entendez bien* est un vieux vaudeville pour textes divers, mais toujours critiques ou satiriques - par exemple sur les cocus, sur le curé parisien de Saint-Roch qui allait chez sa voisine pour lui prendre sa palatine, substantif métaphorique utilisant le nom d'une fourrure en forme de pèlerine, mise à la mode en 1676 par Anne de Gonzague, princesse Palatine, et terme qui signifiait au sens second le poil du c.... » (<http://f.duchene.free.fr/berssous/35.htm>)

IV. Réception du travestissement

Me donnait un sexe nouveau.

COLOMBINE

AIR : *Idem*

Quoi, pour exciter mon dépit,

Tu reprends ton premier habit ?

Un anneau changeait ta figure,

Devais-tu si tôt le quitter ? (III, sc. 1)⁷⁹

Ici, il y a pas un rapport plaisant entre les nouvelles paroles et le titre « *Voulez-vous savoir qui des deux* ». En effet s'il n'y a pas de doute au niveau des personnages sur l'identité de chacun, le public, lui, peut vouloir savoir qui des deux est le vrai Arlequin.

Le travestissement permet à Biancolelli d'exploiter une verve grivoise et le vaudeville amplifie l'évocation licencieuse des propos qui touchent à l'identité sexuelle. Notamment, quand Colombine travestie en Arlequin fait une allusion à son imperfection physique, Biancolelli fait chanter sur l'air de *Joconde* :

COLOMBINE, *habillée en Arlequin,*
sortant de la maison du Docteur

AIR : *Joconde*

Sous ce burlesque casaquin

Mon plaisir est extrême,

Chacun me prend pour Arlequin

Je crois l'être moi-même.

J'en ai déjà tout l'agrément

Dans ma métamorphose,

Et le serais entièrement

Si j'avais autre chose.

(II, sc. 1)⁸⁰

Ici, l'auteur joue de deux discordances liées au vaudeville. D'abord, la discordance de ton entre les paroles chantées et le texte original de l'air. L'air de *Joconde* est un air galant dont les paroles originales :

Iris, pour un amant absent,

Serez-vous bien fidelle ?

N'en aimerez-vous point cent ?

Rassurez-nous, la Belle :

Je meurs de peur que vos beaux yeux

N'engagent tout le monde,

Et qu'il ne m'arrive en ces lieux,

L'histoire de *Joconde*⁸¹.

⁷⁹ *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit., p. 76.*

⁸⁰ *Ibid., p. 65.*

⁸¹ Christophe J. B. Ballard, *La Clé des chansonniers ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, Paris, 1717, p. 70-71.

La fierté que Colombine exprime pour la perfection de sa métamorphose fait contraste avec le ton langoureux du texte original, et les sous-entendus sexuels sont en dissonance avec l'appel mélancolique d'un amoureux.

La deuxième discordance est celle entre le thème de l'air original et le texte chanté. L'histoire de Joconde, racontée par Arioste dans son *Roland furieux*, évoque un homme nommé Joconde qui se fait tromper par sa femme en son absence et dès lors décide d'avoir des aventures amoureuses. La Fontaine en a tiré une adaptation pour ses contes en vers en 1664 qui ont connu un vif succès. Pour cette raison, le thème de Joconde était déjà un *topos* littéraire à l'époque et Joconde signifiait « coureur de femmes »⁸². Donc, le couplet de Biancolelli est d'autant plus comique que le thème du timbre utilisé évoque un coureur de filles, alors que Colombine, ici, regrette de ne pas avoir un parfait corps d'homme. Biancolelli n'oublie pas de faire la même remarque plus loin :

ARLEQUIN

AIR : *Idem* [= *Tu croyais en aimant Colette*]

Je conviens qu'on ne peut mieux faire,
Et vous m'imitiez tout à fait.

COLOMBINE

Je n'ai pas le plus nécessaire
Pour être un Arlequin complet. (II, sc. 3)⁸³

L'air « *Tu croyais en aimant Colette* » est probablement tiré du divertissement final du *Mari retrouvé*, comédie de Dancourt représentée à la Comédie-Française en 1698. Cette comédie eut un succès de 22 représentations de suite⁸⁴. Le texte original de cet air est :

Tu croyois en aimant Colette
Que tu n'aurois point de rival ;
Mais le moulin d'une coquette
Est toujours un moulin banal⁸⁵.

En gardant la veine grivoise de l'air, Biancolelli transpose l'infidélité d'une

⁸² *Joconde* : « Homme qui cherche à se faire aimer des femmes et qui y réussit. ÉTYMOLOGIE : Joconde est un nom d'homme, illustré par Arioste et la Fontaine, et puis par Étienne et Nicolo dans l'opéra-comique qui porte ce nom ; c'est un jeune coureur d'aventures amoureuses. Son nom a passé à ses imitateurs. » (Littré) L'auteur dramatique Étienne et le compositeur Nicolo ont créé une comédie en musique intitulée *Joconde ou les Coureurs d'aventures* en 1814.

⁸³ *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*, p. 69.

⁸⁴ A. Joannidès, *op.cit.*, table chronologique des pièces de l'année 1698.

⁸⁵ Dancourt, *Le Mari retrouvé*, dans Claude-Bernard Petitot, *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre depuis Rotrou*, Paris, Perlet, t. XVII, 1804, p. 351.

IV. Réception du travestissement

coquette dans l'air original en déploration de l'imperfection physique.

Un autre auteur représentatif du théâtre de la Foire, faisant travestir lui aussi Colombine en Arlequin, Lesage, ne reprend pas la grivoiserie de son confrère. À la différence de Biancolelli, Lesage exclut les allusions grivoises sur l'identité sexuelle des personnages travestis. Dans *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine*, l'auteur prépare une longue scène pour la rencontre de Colombine et Arlequin travestis chacun en sexe opposé. Colombine en habit d'homme courtise Arlequin déguisé en fille, mais ce faux galant et cette fausse fille maniérée ne prononcent pas un seul mot de leur défaut physique, contrairement à *Arlequin fille malgré lui*. L'auteur se borne ici à créer une atmosphère joyeuse par cette scène :

COLOMBINE, *l'abordant* [=Arlequin].

AIR III. (*Vous êtes jeune & belle.*)

A ce visage aimable,
A cet air charmant,
Déjà, mon Adorable,
Je deviens votre Amant.
La brillante figure !
Devant vos apas
Tout homme, j'en jure,
Mettra pavillon bas⁸⁶.

ARLEQUIN, *faisant la précieuse*.

Fin de l'Air 146. (*Tout Amant, comme le vent.*)

Tel qui nous rend hommage,
N'est qu'un volage :
Défions-nous
D'un vent si doux.

COLOMBINE.

AIR 86. (*Pierr' Bagnolet*)

Vénus n'eut jamais en partage
Plus d'attraits que vous, mon trognon⁸⁷.
Elle avoit votre corsage,
Vos yeux, vos traits, votre chignon.

ARLEQUIN.

Fi-donc, Mignon !
Fi-donc, Mignon !

COLOMBINE.

Vénus n'eut jamais en partage
Plus d'attraits que vous, mon trognon.

⁸⁶ *Mettre pavillon bas* : « Ces mots se disent en raillant par ceux qui étant à table, ôtent leur chapeau, quand ils veulent boire à la santé de quelque personne, et qu'ils veulent témoigner du respect. Cela signifie encore céder, se confesser » (Le Roux)

⁸⁷ *Trognon* : « Mot de caresse qui se dit à une femme qu'on aime, et qui est petite. » (Le Roux)

IV. Réception du travestissement

ARLEQUIN.
En vous rispostant.
(*même Air.*)
Vous êtes plus beau que Narcisse ;
Il n'avoit pas l'air si joli.

COLOMBINE.
Vous flatez.

ARLEQUIN.
Je rends justice,
Vous êtes un homme accompli.

COLOMBINE.
Oh ! que nenni !
Oh ! que nenni !

ARLEQUIN.
Vous êtes plus beau que Narcisse ;
Il n'avoit pas l'air si joli.

COLOMBINE.
AIR 91. (*O gué, lon-la, lan-laïre.*)
Faites-moi, mon Infante⁸⁸,
Un doux destin.
Mon cœur s'impatiente.

ARLEQUIN.
Petit Lutin,
Ne parlez plus comme cela.
A ce discours-là
Mon cœur dit : hola !
O gué lon-la, lan-laïre ;
O gué lon-la.

COLOMBINE.
AIR 26. (*Talalerire.*)
Cédez à l'ardeur qui me presse.

ARLEQUIN, *soupirant*.
Mon cœur n'est que trop attendri.
Je ne puis cacher ma faiblesse,
Je vous choisis pour Favori. (sc.13)⁸⁹

Leur duo commence d'abord par des timbres d'amour. L'utilisation de l'air « *Vous êtes jeune & belle* » pour la déclaration galante de Colombine et celle de l'air « *Tout Amant, comme le vent.* » pour la réponse précieuse d'Arlequin présente un cas d'une parfaite concordance entre la parole et le timbre utilisé. Cependant, le raffinement du chant d'amour se voit successivement dégradé par les consonances guerrières de l'air

⁸⁸ *Infante* : « Nom donné aux personnes jeunes et belles pour exprimer une grande affection. » (Littré)

⁸⁹ FLD, t. II, p. 73-76.

« *Pierr'Bagnolet* » et la vulgarité des airs populaires « *O gué, lon-la, lan-laire* », « *Talalerire* », et la discordance entre les paroles chantées et les timbres utilisés provoque un effet comique. Les figures mythologiques, employées pour souligner la beauté de l'interlocuteur, telles que Vénus et Narcisse, paraissent burlesques dans l'air familial. De plus, les interjections « *Fi-donc, Mignon* », « *Oh ! que nenni !* » et « *hola !* » intercalées produisent du burlesque dans les chants d'amour et elles donneraient l'occasion à l'interprète de faire entrevoir la véritable face d'Arlequin dans son jeu d'une fille coquette.

Ce qui nous intéresse ici est que la fausse identité sexuelle de chacun des deux personnages n'est nullement mise en question, alors que chez Biancolelli elle est suggérée par l'évocation du manque de sexe masculin ou chez Piron, comme nous le verrons ensuite, par l'impossibilité de la réalisation de l'amour.

C'est probablement Piron qui exploite le plus les équivoques du travestissement. Dans *Tirésias*, Piron met en scène une métamorphose et deux travestissements en sexe différent : celle de Tirésias en femme et ceux de Cariclée, amante de Tirésias, et sa suivante, en cavalier. Le jeu sur l'identité sexuelle constitue le principal ressort dramatique de la pièce. En utilisant le type traditionnel de la *commedia dell'arte* – Arlequin –, la figure de l'homme travesti surpasse la convention théâtrale. La multiplication du travestissement offre de multiples jeux de quiproquo et de séduction.

Quant aux vaudevilles, on remarque de nombreuses utilisations des vaudevilles renforçant l'équivoque au long de la pièce. Cléantis, femme de l'aubergiste, par exemple, se plaint à son mari du refroidissement de l'amour sur l'air « *Faire l'amour la nuit et le jour* »⁹⁰ (I, sc. 5). Parfois la légèreté du timbre excuse d'une certaine manière la gauloiserie des propos. Tirésias, face à Jupiter qui lui exige d'accepter l'honneur de partager son amante avec la divinité, lui répond sur l'air « *De Landerirette* » : « Songez donc que je suis amant, / Landerirette ; / Et que je ne suis pas mari, / Landeriri. » (I, sc. 9). Ou encore, Tirésias, métamorphosé en fille, chante sur l'air « *Un petit moment plus tard* », qui s'intitule aussi « *Je suis (étais) perdue* ». Le timbre employé souligne la grivoiserie des propos⁹¹ :

⁹⁰ « On dit, qu'un jeune homme fait l'amour à une fille, quand il la recherche en mariage. On le dit aussi odieusement, quand il tasche de la suborner. [...] On dit, qu'une femme fait l'amour, quand elle se laisse aller à quelque galanterie illicite. » (Furetière)

⁹¹ Dans *Olivette juge des Enfers* (1726), Piron exploite de nouveau la thématique de cet air en appuyant sur le sens grivois :

LA FILLE.

AIR : *J'étais perdue*

[...]

Un petit moment plus tard

TIRÉSIAS, *seul, habillé en fille, chante.*

AIR : *Un petit moment plus tard.*

Je n'ai pu dormir un moment :

Je brûle, je grille.

Ah ! que l'amour entre aisément

Au cœur d'une fille !

D'hier au soir seulement

Je le suis devenue,

Et déjà bien et duement

Je suis,

Je suis,

Férue. (II, 1)⁹²

Mais parmi toutes les équivoques convoquées par les vaudevilles dans la pièce, l'utilisation la plus pertinente des timbres nous paraît se trouver dans la scène de la rencontre de deux personnages travestis, Tirésias et Cariclée (II, sc. 7). La scène est située au cœur de la pièce et c'est aussi le moment le plus fort sur le plan dramaturgique. Sur trente-six airs utilisés dans la pièce, Piron en concentre huit dans cette scène ; l'abondance des vaudevilles dans une scène attire notre attention car dans les autres scènes il n'en attribue soit aucun (plus de la moitié des scènes ne contient pas de vaudeville) soit qu'un ou deux (sauf la scène 7 de l'acte I qui a sept airs). Le nombre des timbres utilisés et le choix de la scène dénotent déjà une sensibilité de l'auteur à la fonction équivoque des vaudevilles.

Dans cette scène, l'auteur prépare ainsi le duo entre Tirésie (figure féminine de Tirésias) et Cariclée. La scène entre les deux personnages travestis en sexe différent est en quelque sorte une reproduction de la scène du rendez-vous entre les deux amoureux, avant leur changement de sexe, comme Tirésie le remarque :

TIRÉSIE. Voici une scène à peu-près comme celle que nous jouâmes ensemble hier au soir, Cariclée et moi. Le sot ! (II, sc. 7)⁹³

Le public peut rire du comique créé par la situation inversée des amoureux. L'effet comique est doublé par les avances que les deux travestis font :

TIRÉSIE

AIR : *Prenez la fillette au premier mouvement.*

Ce lieu solitaire,

Si la parque fût venue

Un petit moment plus tard

J'étais pourvue. (sc. 5, dans *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*,

p. 299.)

⁹² P, t. VI, p. 140.

⁹³ P, t. VI, p. 162.

IV. Réception du travestissement

Ne vous charme-t-il pas ?
L'île de Cythère
A moins d'appas.
L'âme la moins tendre,
Ne peut se défendre,
Dans ce beau séjour,
Contre l'Amour.

CARICLÉE

AIR : *Non, je ne saurois comprendre.*
Vous rendrez, belle bergère,
L'Amour partout victorieux :
L'empire du dieu de Cythère,
Est partout où sont vos beaux yeux.

TIRÉSIE

AIR : *J'ai passé deux jours sans vous voir.*
Parlez sans feinte, m'aimez-vous ?

CARICLÉE

Plus que l'on ne peut croire.

TIRÉSIE

Ah qu'un pareil aveu m'est doux !
Que j'aime ma victoire !
Mais, hélas ! les tendres amours,
Ne s'expriment-ils qu'en discours ? (II, sc. 7)⁹⁴

Les deux premiers couplets donnent un exemple typique du chant d'amour idyllique. Mais la grâce des propos est dévalorisée plaisamment par les airs « *Prenez la fillette au premier mouvement* »⁹⁵ et « *Non, je ne saurois comprendre* ». Piron utilise astucieusement l'effet dégradant du vaudeville. Le public peut reconnaître aisément le message que ces airs transmettent ; le désir de Tirésie amoureuse, d'un côté, et le refus discret de Cariclée, de l'autre. À l'air suivant, Piron s'appuie sur la discordance entre le timbre et les paroles chantées ; Tirésie demande une réponse immédiate de Cariclée (« Parlez sans feinte, m'aimez-vous ? ») sur le timbre « *J'ai passé deux jours sans vous voir* ». L'impatience amoureuse est encore plus soulignée par le contraste de l'air languissant. Le comique naît ainsi de la distorsion entre les paroles chantées et celles du timbre employé.

S'irritant de l'attitude indécise de Cariclée, Tirésie réclame encore :

TIRÉSIE

⁹⁴ P, t. VI, t. VI, p. 160-161.

⁹⁵ L'air « *Prenez la fillette au premier mouvement* » est probablement tiré du vaudeville de la comédie de Regnard (ou de Dufresny), *Attendez-moi sous l'orme* (1694) : « Prenez la fillette / Au premier mouvement ; / Car elle est sujette / Au changement : / Souvent la plus tendre, / Qu'on fait trop attendre, / Se moque de vous / Au rendez-vous. » (sc. 18) dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. J. Truchet et A. Blanc, *op.cit.*, t. III, p. 706.

IV. Réception du travestissement

AIR : *On dit que vous aimez les fleurs.*
Si tu sens de l'amour pour moi,
Fais-le moi donc connoître.
Fais-le moi donc, fais-le moi donc,
Fais-le moi donc connoître,
Fais-donc !
Fais-le moi donc connoître !

CARICLÉE.
Même air.
Je vous le jure mille fois :
Je ne saurois mieux faire.
Je ne saurois, je ne saurois,
Je ne saurois mieux faire ;
Je ne
Je ne saurois mieux faire. (II, sc. 7)⁹⁶

Sur l'air dont le titre évoque la rhétorique amoureuse « *On dit que vous aimez les fleurs* »⁹⁷, Tirésie exige un amour charnel. La discordance entre l'*incipit* de l'air employé et les paroles chantées provoque un véritable effet burlesque, souligné par la répétition des mêmes vers. La situation où se trouve Cariclée est hautement comique. Malgré le titre de l'air, les tournures directes et répétitives superposées sur l'air sont loin de l'élégance de la déclaration de l'amour. Tirésie se montre comme une sorte de caricature de la féminité qui ne se gêne pas pour exiger un amour charnel (« Fais-le moi donc connoître ! ») et la réponse de Cariclée « Je ne saurois mieux faire », signifiant l'impossibilité sexuelle faute d'organes masculins, possède une forte trivialité. À Cariclée, qui fait semblant d'ignorer le désir de la femme, Tirésie donne la leçon de l'amour :

TIRÉSIE.
[...]
AIR : *Ton himeur est Catherine*
Votre sottise, peut-être,
Vous a fait abandonner ?

CARICLÉE.
Plus je tâche à la connoître,
Moins je la puis deviner.
Je ne sais à quoi m'en prendre
J'eus mille soins empressés,
Et j'étois fidèle et tendre.

TIRÉSIE.
Ce n'est pas encore assez.
[...]
Haut sur l'air connu.

⁹⁶ P, t. VI, p. 162-163.

⁹⁷ « On se sert de ce mot au figuré pour signifier la superficie. On dit des fleurs de Rhétorique, pour signifier les figures & les ornements du discours. » (Le Roux)

Ce n'est pas assez d'aimer tendrement,
Il faut encor quelque chose.

(II, sc. 7)⁹⁸

L'air « *Ton humeur est Catherine* » est aussi appelé *Reproche villageois*, dont les paroles originales sont des reproches d'un amant à une jeune fille rigoureuse et insensible à toute avance amoureuse⁹⁹. L'effet comique naît du fait que, sur cet air, Tirésie, en habit de femme, apprend la façon de satisfaire le désir de la femme à une femme sous un habit d'homme. Tirésie se vante d'être plus expérimentée en amour que Cariclée. En effet, Piron caricature plaisamment la concupiscence féminine à travers cette leçon d'amour que Tirésie donne à Cariclée.

Il est intéressant que dans cette scène Piron emploie surtout les vaudevilles discordants alors que dans les autres pièces il utilise assez souvent les vaudevilles concordants¹⁰⁰.

Si Piron se permet d'introduire une telle situation provocante dans sa pièce, ce n'est pas sans rapport avec le fait qu'il utilise beaucoup de vaudevilles dans cette scène. En effet, la trivialité du texte pourrait être excusée par le fait qu'elle est chantée en musique. Auguste Font indique d'ailleurs très justement la part des vaudevilles sur la représentation de l'équivoque :

Les vaudevilles étendent partout leur influence. Ils expliquent notamment les équivoques ; ils les appellent et les excusent. [...] Au reste, la musique, si faible fût-elle, avait le don d'atténuer au moins la vulgarité de ces plaisanteries par sa gaieté et par la convention même sur laquelle est fondé son emploi au théâtre. [...] une parole grossière, si elle est chantée, perd un peu de sa trivialité¹⁰¹.

De plus, il signale en particulier : « Aussi, pour juger les équivoques d'une manière équitable ne faut-il jamais sortir de ce point de vue. On ne doit jamais oublier qu'elles étaient chantées, et le lecteur devrait les fredonner. »¹⁰² D'ailleurs, l'ami et éditeur de ses œuvres fait déjà la même remarque à la fin du XVIII^e siècle dans « Avertissement de l'éditeur » pour *Tirésias* :

⁹⁸ P, t. VI, p. 163-164.

⁹⁹ Les paroles originales de cet air sont : « Ton humeur est, Catherine, / Plus aigre qu'un citron vard ; / On ne sait qui se chagrine, / Ni qui gagne, ni qui pard. / Qu'on soit sage ou qu'on badeine, / Avec toi c'est choux pour choux ; / Comme un vrai fagot d'épine / Tu piques par tous les bouts. » (Charles Malo, *Les Chansons d'autrefois : vieux chants populaires de nos pères*, Paris, Jules Laisné, 1861, p. 91.)

¹⁰⁰ Pour *Olivette juge des Enfers* (1726) « Le chant est partie intégrante du comique, d'autant plus que Piron emploie des vaudevilles particulièrement concordants » (F. Rubellin, « Notice » dans *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*, p. 289.) ; et pour *Pyrame et Thisbé* dont Piron est supposé l'auteur « deux arguments plaideraient en sa faveur : le côté grivois de la pièce et l'abondance de vaudevilles concordants » (*Ibid.*, p. 153.)

¹⁰¹ A. Font, *op.cit.*, p. 241.

¹⁰² *Ibid.*

J'avoue qu'il s'y rencontre par-ci, par-là, quelques traits libres, mais c'est de cette liberté qui, de tout temps, caractérisa les Spectacles de la Foire, et que le goût du Public exige de nos Pièces, malgré nous et les Auteurs. D'ailleurs, ces traits libres passent par les oreilles, sans les blesser, et vont à l'imagination pour la divertir, et non pour la séduire¹⁰³.

Bien qu'à l'époque de la représentation, la pièce soit condamnée pour l'immoralité qui cause l'emprisonnement des interprètes¹⁰⁴, nous observons que, au plan dramaturgique, Piron prend soin de créer une atmosphère joyeuse en introduisant les vaudevilles dans une scène particulièrement équivoque.

Il préfère les vaudevilles discordants aux vaudevilles concordants pour la scène de rencontre de Tirésias en femme et Cariclée en homme, pour deux raisons. D'une part, la discordance entre la parole et le timbre est adéquate pour amplifier le comique de la situation décalée à plusieurs sens : changement de sexe, décalage entre l'être et le paraître et renversement du rôle entre les amoureux. D'autre part, les vaudevilles discordants font plus travailler l'imagination du public que les vaudevilles concordants où les spectateurs peuvent reconnaître d'emblée la similitude entre les paroles, le timbre et la situation. Ainsi le public, face aux vaudevilles discordants, peut avoir le plaisir de deviner l'intention de l'auteur, et donc se divertir sans se laisser séduire par la verdeur des paroles. D'ailleurs, c'est pour sa gaîté et sa boutade que l'éditeur a décidé de publier, pour la première fois, ses opéra-comiques en 1776, quoiqu'ils aient des « traits libres », comme il l'affirme :

[...] sur la persuasion où je suis que le plus médiocre de ces Opéra-Comiques est plein de ces saillies originales, qui n'appartiennent qu'à Piron, & sur-tout de cette gaîté qu'on ne connoit plus depuis que nos insipides Dramaturges, secondés de leurs Brodeurs Italiens, ont chassé Momus & Thalie du domaine qui leur étoit consacré de tout temps¹⁰⁵.

Il est significatif que ce soit après la querelle des Bouffons que les opéras-comiques de Piron aient été édités. Après 1752, la production des opéras-comiques s'est tournée d'avantage vers les comédies en ariettes dont les airs sont composés spécialement pour les scènes. Mais dès lors, les allusions ou les équivoques que

¹⁰³ Rigoley de Juvigny, « Avertissement de l'éditeur », dans P, t. VI, p. 83-84.

¹⁰⁴ « Créée la même année qu'*Arlequin-Deucalion*, cette pièce comporte, elle, de vrais dialogues : Piron avait profité du Carême, pendant lequel les Comédiens-Français perdaient provisoirement leurs privilèges. A la fin de la trêve, la Comédie-Française trouva un autre terrain pour attaquer la pièce, celui de la moralité : l'audace des situations et la verdeur du langage valurent le cachot à Francisque et toute sa troupe. Piron finit par obtenir leur libération. Mais la pièce demeura interdite. » (*Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, éd. Dominique Lurcel, Paris, Union Générale d'Édition, 1983, p. 359.)

¹⁰⁵ « Discours préliminaires » dans P, t. I, p. 3.

l'auteur a exprimées par les vaudevilles n'ont plus de place dans les ariettes. Une pièce à ariettes de Favart, *La Coquette trompée* (1753) nous fournit un exemple propice. Voici la scène où Florise, déguisée en homme, essaie de séduire Clarice, maîtresse de son amant :

Florise, *baisant la main de Clarice.*
ARIETTE.
Ah ! Madame, Ah ! Madame,
Quel plaisir vient saisir
Mon âme ! Quel bonheur !
Quelle ardeur m'enflamme !
Quelle ardeur m'enflamme !
(*En sentiment.*)
Ah ! ah ! (*A part, en riant.*)
ah ! ah ! ah ! comme elle croit cela !
(*En sentiment & moins vite.*)
Je desire, Je soupire,
Je desire, Je soupire.
(*A part, en riant, d'un mouvement plus pressé.*)
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah !
comme elle croit cela !
comme elle croit cela !
Mon cœur s'agîte, s'excite,
S'irrite, palpite, si vite ;
Mon cœur s'agîte, s'excite,
S'irrite, palpite, si vite,
(*Moins vite.*)
Que je crains, que je crains
qu'il ne me quitte. Ah !
ah ! ah ! ah ! ah !
comme elle croit cela !
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah !
comme elle croit cela !
(sc. 2)¹⁰⁶

Ici, les paroles chantées sur l'ariette sont libres de toute équivoque et les propos sont explicites. Par conséquent, le public ne peut plus autant faire travailler son imagination que lorsqu'il entendait les vaudevilles.

La publication des opéras-comiques de Piron, à l'époque des pièces à ariettes, témoigne alors de la revalorisation des vaudevilles qui engagent le public à chercher les sous-entendus entre les vers et qui donnent aux équivoques cette gaîté partagée entre la scène et la salle.

¹⁰⁶ *Théâtre de M. et Mme Favart*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, Duchesne, 1763-1772), t. I, p. 13-16.

4. Condamnation de l'équivoque

Nous avons constaté les multiples effets d'équivoque produits par le travestissement. Sur le plan dramaturgique, le travestissement permet d'introduire un jeu de séduction entre femmes – l'une, déguisée en homme, séduit l'autre à la façon d'un petit-maître – qui s'accompagne de gestes et de propos égrillards, voire parfois licencieux. Sur le plan esthétique, l'enchantement produit par la transgression du code vestimentaire met en valeur le corps féminin ; d'où l'importance primordiale de la présence de l'actrice. Sur le plan scénique, le travestissement s'accompagne de sous-entendus sexuels dans le vaudeville.

Ces équivoques induites par le travestissement suscitent parfois des critiques au cours du XVIII^e siècle, et rencontrent même des réprobations parce qu'elles choquent la bienséance. D'abord, la condamnation de l'équivoque est institutionnalisée sous forme de censure.

Après l'expulsion des Comédiens Italiens de Paris, le roi était toujours sensible aux indécences sur scène. En 1701, la censure préalable à la représentation est instituée par le roi. Le 31 mars 1701, le chancelier de Pontchartrain écrit ainsi à d'Argenson, lieutenant général de police :

Il est revenu au roy que les comédiens se dérangent beaucoup, que les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations, et qu'en un mot ils s'écartent de la pureté où le théâtre estoit parvenu. S.M. m'ordonne de vous escrire de les faire venir et de leur expliquer, de sa part, que, s'ils ne se corrigent, sur la moindre plainte qui luy parviendra, S.M. prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables. S.M. veut aussy que vous les avertissez qu'elle ne veut pas qu'ils représentent aucune pièce nouvelle qu'ils ne vous l'aient auparavant communiquée, son intention estant qu'ils n'en puissent représenter aucune qui ne soit dans la dernière pureté¹⁰⁷.

La lettre nous suggère qu'en absence des concurrents italiens, les comédiens français s'aventurent dans le jeu équivoque, dont les Italiens s'étaient emparés auparavant et qui devint par la suite le prétexte de leur renvoi en Italie. Une lettre semblable, que Pontchartrain envoya au lieutenant de police une année avant l'expulsion des Italiens, nous apprend qu'ils ont été avertis en utilisant presque les mêmes termes :

Le roy ayant esté informé que les comédiens italiens font des représentations

¹⁰⁷ *Correspondance administrative sous Louis XIV*, publiée par Georg Bernhard Depping, t. II, Paris, Imprimerie nationale, 1851, p. 738-739.

IV. Réception du travestissement

indécentes, [...] s'il leur arrivoit de faire quelques postures indécentes, ou de dire des mots équivoques et quelque chose qui soit contre l'honnesteté, S. M. les cassera, et les renvoyera en Italie¹⁰⁸.

D'Argenson transmet la lettre de Pontchartrain aux comédiens français, et en assemblée du 11 avril 1701, ils décident : « on portera dès aujourd'hui à Mr D'Argenson la liste des petites comédies qu'on jouera dans la semaine et ensuite toutes celles qui sont sur le Répertoire Général »¹⁰⁹. Ce qui attire l'attention est que les comédiens décident à la même assemblée de ne plus attribuer à Mimi Dancourt le rôle du petit marquis du *Misanthrope* qu'on lui faisait tenir, en réfléchissant que « ce déguisement sans nécessité peut blesser la bienséance »¹¹⁰. Cette mesure de précaution nous témoigne que le travestissement de la comédienne commence à être considéré comme sujet d'indécence.

Mais ils ne mentionnent que la liste des « petites pièces » et cette liste ne fait pas figurer celles en cinq actes ou les tragédies¹¹¹. « L'examen préventif ne portait donc encore que sur la moindre partie du répertoire et n'avait pour objectif — prévu, du moins, et avoué — que de refréner les indécences. »¹¹², dit Jules Bonnassies. Dans ces temps-là, la surveillance de l'Autorité ne semble pas très rigoureuse. Il faut attendre un an de plus pour qu'une comédie de Boindin provoque un incident décisif dans l'application de la censure théâtrale.

L'année suivante de la création des *Trois Gascons*, en août 1702 Boindin compose *Le Bal d'Auteuil*. La pièce comporte une scène de travestissement de deux femmes alors que dans la pièce précédente, une seule femme se travestissait. De plus, l'auteur crée une scène où deux femmes en culottes s'embrassent. Les rôles ont été interprétés par Mlle Desmares et Mimi Dancourt, qui jouaient, en habit d'homme, le rôle du petit marquis du *Misanthrope*.

Après dix représentations en ville, cette pièce libertine provoque un choc à la cour lors de sa représentation le 2 janvier 1703 à Versailles. La colère de la Princesse Palatine, épouse de Philippe d'Orléans, est d'autant plus vive qu'elle n'appréciait pas ce genre de scène qui évoque l'homosexualité des jeunes seigneurs de la cour, et lui rappelle notamment celle de son époux. Victor Hallays-Dabot écrit :

¹⁰⁸ Lettre du comte de Pontchartrain à La Reyne, le 8 janvier 1696, dans *Ibid.*, p. 711.

¹⁰⁹ Feuilles d'assemblées de la Comédie-Française du 11 avril 1701, citées par A. Blanc, *F. C. Dancourt, 1661-1725, op.cit.*, p. 103, n. 56.

¹¹⁰ « Et comme on avait disposé en second le Rolle du petit marquis dans le *Misanthrope* en favouer de Mlle Mimie [sic.] Dancourt et qu'on a fait Reflexion que ce déguisement sans nécessité peut blesser la bienséance on a prié Mr de la Thorillière de jouer demain ce rolle en attendant que M. de Villiers se porte bien ou que la Compagnie en ait disposé autrement. » (*Ibid.*)

¹¹¹ Jules Bonnassies, *La Comédie-française : histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier, 1874, p. 275, n. 1.

¹¹² *Ibid.*

IV. Réception du travestissement

Cette honnête Allemande laisse voir dans sa correspondance quel dégoût lui inspiraient les débauches honteuses des jeunes seigneurs de la cour, débauches si peu mystérieuses, que le détail en arrivait jusqu'à elle. Maintes fois, elle revient dans ses lettres sur la peinture de ces mœurs licencieuses. On voit à quel point un pareil dérèglement la préoccupe et l'inquiète. Or, dans la comédie à laquelle elle était conviée, se trouvait une scène que le jeu des acteurs devait rendre des plus scabreuses. [...] Cette situation lesbienne prête en effet au libertinage, et, pour peu que les actrices y apportent de chaleur, elle arrive rapidement à l'obscénité. La princesse Palatine ne cacha pas ses impressions au roi¹¹³.

Ainsi, Maupoint¹¹⁴ et Lérès mentionnent la conséquence de la représentation de la pièce à la cour : « Le Roi fit faire, par M. le Marquis de Gêvres, une reprimande aux Comédiens, de ce qu'ils avoient joué cette piece trop libre, qui fut interrompue à la dixieme représentation. »¹¹⁵ La pièce se voit interdite, et Victor Hallays-Dabot en rapporte la conséquence :

Puis, prenant une mesure générale, il voulut qu'à l'avenir les pièces ne fussent jouées qu'après avoir été soumises à l'examen d'un censeur. En 1706, il confia d'une manière absolue la police des théâtres au lieutenant général de police de Paris¹¹⁶.

Boindin lui-même rapporte la mésaventure de sa pièce :

Cependant cette pièce eut le malheur de déplaire à la Cour, par l'endroit même qui l'avoit fait réussir à Paris, & fut défendue à cause d'une scène de deux jeunes filles travesties en hommes, qui trompées toutes deux par leur déguisement, & se croyant mutuellement d'un sexe différent, se faisaient des avances réciproques & des agaceries, qui, quoique innocentes dans le fond, parurent suspectes, ou du moins équivoques, à une grande Princesse, qui avait le goût très fin, mais qui n'entendait pas raillerie sur l'article¹¹⁷.

Dans un climat social plus rigide à l'égard des scènes à connotation homosexuelle, l'auteur risque d'être désapprouvé du point de vue de la bienséance. À la suite de la désapprobation de sa pièce qui ne comportait alors qu'un acte unique, Boindin la reprit pour la développer en trois actes. Victor Hallays-Dabot explique ce remaniement : « Ce changement était une atténuation ; car une seule scène avait été incriminée, et, si mauvaise que soit une scène, elle disparaît et se perd dans l'ensemble, dès que la pièce prend de plus grandes proportions. »¹¹⁸

Enfin, en 1709, l'Autorité prit une mesure plus implacable. Il s'agit de

¹¹³ Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 44.

¹¹⁴ Maupoint, p. 48.

¹¹⁵ Lérès, p. 71.

¹¹⁶ V. Hallays-Dabot, *op.cit.*, p. 44.

¹¹⁷ « Mémoire sur la vie et les ouvrages de M. Boindin, donné par lui-même » dans *Œuvres de Monsieur Boindin*, Paris, Prault, 1753, t. I, p. XII-XIII.

¹¹⁸ V. Hallays-Dabot, *op.cit.*, p. 40-41.

IV. Réception du travestissement

l'impression des pièces. Le 27 février 1709, Pontchartrain écrit une lettre aux syndics de la communauté des libraires et imprimeurs de Paris et les avertit de ne plus publier les pièces de théâtre si les auteurs ne lui ont pas présenté les pièces avant la représentation. Voici sa lettre :

Le comte de Pontchartrain, secrétaire d'État, aux syndics de la communauté des libraires et imprimeurs de Paris

A Versailles, le 27 février 1709.

L'abus qui s'est introduit depuis peu de faire imprimer les pièces de théâtre autrement qu'elles n'ont été représentées m'a fait prendre la résolution de ne plus accorder dorénavant ni privilège, ni permission pour l'impression d'aucunes de ces pièces, qu'elles ne m'aient été présentées par les auteurs avant que d'être mises sur le théâtre. Ainsy, quand ils y auront manqué, ce sera inutilement que l'on me demandera des permissions pour les faire imprimer. C'est ce que vous ferez sçavoir à tous les imprimeurs et libraires de vostre communauté, afin qu'ils s'y conforment¹¹⁹.

En sus de la censure théâtrale, les commentaires sur différentes pièces tels qu'ils nous ont été rapportés par les contemporains nous permettent de mesurer la réception du travestissement théâtral à l'époque. Ainsi, le marquis d'Argenson, illustre spectateur, profère à plusieurs reprises des jugements négatifs sur des pièces à travestissement. Nous donnons ici des extraits des *Notices* du Marquis d'Argenson, dont la plupart sont rédigées entre 1748 et 1756 selon Henri Lagrave¹²⁰.

D'abord, il critique l'invraisemblance du sujet ayant recours au travestissement. Sur *Zaïde* (1681), il souligne le défaut de vraisemblance tout en reconnaissant que la pièce pourrait être rejouée avec une bonne interprète pour le rôle de l'héroïne travestie :

La praeface apprend que cette pièce eût assez de succez ; on la rejoüeroit sans doute si l'on trouvoit quelque actrice qui eût bon air en habit d'homme à la Romaine. Il y a de beaux vers. Deux ou trois grands vices de vraysemblance ; on voyt que l'auteur est plus versé dans les romans que dans l'histoire¹²¹.

Cependant pour *La Dame Médecin* (Montfleury, 1678), il condamne l'utilisation du travestissement dont le procédé lui semble trop romanesque pour être accepté au XVIII^e siècle :

Cette pièce fut d'abord représentée par la troupe de *Guénégaud*. Le sujet en paroît *espagnol*. Comment se prester à de telles illusions comiques et romanesques ? Une jolie femme dont un homme est si épris qu'il la suit partout et qu'il renonce à toute

¹¹⁹ « Correspondance administrative sous Louis XIV », *op.cit.*, p. 860.

¹²⁰ D'Argenson, *op.cit.*, p. 27.

¹²¹ *Ibid.*, p. 352.

IV. Réception du travestissement

autre alliance ; cette dame qu'il voit chez elle et qui luy promet de l'épouser, dès qu'elle a une robe sur le corps pour se travestir en *médecin*, il la méconnoist et il se met en grande fureur, provoque le médecin, dit qu'il a une sœur tandis que les voisins disent qu'il n'en a pas... On aimoit beaucoup les travestissements autrefois sur le théâtre, on ne les aime plus aujourd'huy¹²².

Pour *La Fausse Suivante* de Marivaux, il relève l'invraisemblance liée au travestissement :

L'intrigue de cette pièce est conduite avec esprit et jugement ; il n'y a de défauts que celui de vraisemblance de prendre si longtemps une fille pour un garçon, à la comtesse de l'aimer sérieusement, et à Léléo de la craindre ; [...]¹²³

Il reformule la même critique sur *Les Trois Gascons* de Boindin, pièce représentée à la Comédie-Française :

Le déguisement d'une jolie actrice en homme plaît toujours au public ; mais si cela est beau, cela n'est plus nouveau présentement. Tout ceci fait une assez jolie intrigue de farce ou de comédie italienne. Paraître sous le nom de son rival pour en déguster ou en ragoûter, cela devrait être abandonné aux Italiens ; mais nos auteurs en prennent où ils peuvent. Ces pièces-là se jouent bien et plus vivement que de bonnes pièces de caractère¹²⁴.

Il est intéressant de noter que le marquis admet que « Le déguisement d'une jolie actrice en homme plaît toujours au public » bien qu'il juge ce procédé éculé sur le plan dramaturgique. L'assimilation du déguisement au Théâtre-Italien n'est pas sans raison, car les statistiques montrent que le Théâtre-Italien possède dans son répertoire trois fois plus de pièces à travestissement que la Comédie-Française¹²⁵. Mais le marquis d'Argenson se sert aussi de cette assimilation comme un cliché négatif quand il critique la bassesse du ton pour *La Folle Enchère* de Dancourt, jouée à la Comédie-Française :

C'est une farce et bien farce ; un comique qui appartenait de droit aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne¹²⁶.

Pour *La Fille capitaine* (Montfleury, 1671), il souligne l'indécence de la pièce, tout en admettant que l'héroïne déguisée en soldat plaît au spectateur :

Elle plaist ; une jolie fille déguisée en garçon, jouant librement, agréera toujours au

¹²² *Ibid.*, p. 255.

¹²³ *Ibid.*, p. 677.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁵ Voir *supra*, page 52.

¹²⁶ D'Argenson, *op.cit.*, p. 177.

IV. Réception du travestissement

public. Au reste, manque de décence et de mœurs. Vers aisés, intrigue médiocre¹²⁷.

L'équivoque du travestissement est critiquée notamment quand elle choque les bienséances. La critique peut porter sur l'action de la pièce, embrouillée notamment par le jeu de séduction de la femme travestie, comme il le fait sur *Le Triomphe de l'amour* (Marivaux, 1732). Ainsi, il formule une critique implacable de l'intrigue qui met en scène les entreprises de séduction d'une princesse :

[...] Ce sujet-cy est héroïque, mais il est traité en roman bourgeois, et d'une méthode licencieuse : qu'est-ce que cette effronterie d'une reine qui vient déclarer son amour à tout ce qui entoure son amant, dans la seule vue de parvenir jusques à luy ? Le moyen est trop fort pour l'objet, et cette disproportion ôte tout l'intérêt d'une pièce. Outre l'esprit, il faut grand jugement aux auteurs dramatiques, aux héroïques surtout¹²⁸.

Mais quand il s'agit de la présence sensuelle de la femme liée au travestissement, le marquis d'Argenson critique le travestissement de l'héroïne dans *L'Amante amant*, pièce destinée à la Comédie-Française – il semble ignorer le fait qu'elle a été représentée au théâtre – qui pour lui relève de l'obscénité :

Campistron n'a fait que cette pièce comique, et je crois qu'elle n'a jamais été jouée à la Comédie. Ces travestissements de femmes en homme, sans que les acteurs intéressés les reconnoissent aucunement, sont des illusions forcées qu'il faudroit éviter dans la bonne comédie ; ils plaisent au spectateur luxurieux quand l'actrice est jolie. Il y a des scènes sans mœurs et même obscènes, propos trop scûs et ennuyeux aujourd'huy par leur reditte. Cette pièce tient du Théâtre de Gherardi et de celui de Dancourt ; ces propos coupés et toutes les mauvaises plaisanteries qui y sont prodiguées donnent lieu cependant à un jeu de théâtre très vif et qu'on ne connoist plus aujourd'huy, ce qui donneroit quelque argent aux comédiens si on la jouoit¹²⁹.

La condamnation des équivoques liées au travestissement se remarque également lors de la publication des pièces. Nous avons déjà mentionné le remaniement que l'auteur lui-même a opéré sur son œuvre à l'occasion de la publication de la pièce *Le Bal d'Auteuil*, accusée d'immoralité lors de la présentation à la cour. La mise en garde contre l'indécence apparaît aussi dans les évaluations postérieures des pièces du XVII^e siècle.

Henri Lagrave relève un exemple dans la réédition des œuvres de Montfleury (1640-1685), qui ne manque pas d'allusions égrillardes autour du thème de la femme travestie¹³⁰. De son vivant, les pièces d'Antoine-Jacob de Montfleury, « quoiqu'un peu

¹²⁷ *Ibid.*, p. 257

¹²⁸ *Ibid.*, p. 718

¹²⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁰ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 626-627.

libres, ont presque toutes été reçues favorablement »¹³¹, dit Lérís en 1763. Cependant, Henri Lagrave cite l'avertissement de l'éditeur de la réédition de ses œuvres en 1739, qui signale la différence des mœurs de son temps pour ne pas choquer le lecteur par la licence des pièces :

Plusieurs de ces comédies sont restées au théâtre ; mais on ne peut dissimuler qu'il n'y ait un juste reproche à faire à l'auteur sur la licence qu'il s'est souvent permise, soit dans le choix des sujets, soit dans les expressions. La comédie, plus chaste aujourd'hui, n'admettrait plus de pareils ouvrages, & ceux-ci ne se soutiennent que par l'habitude où l'on est de les voir avec indulgence¹³².

Notamment les allusions équivoques dans sa pièce *La Femme juge et partie* (1669) sont considérées provocantes par le lecteur postérieur. À sa création, l'équivoque de la pièce fut un objet d'éloge, comme le montrent des lettres datées de mars 1669¹³³. Cependant au siècle suivant, le marquis d'Argenson condamne l'obscénité des propos de Montfleury :

Un sujet simple, dont l'auteur tire grand parti et ménage bien toutes les situations. L'intrigue qui produit un mariage n'est qu'épisodique, l'action principale n'est que le recouvrement d'une femme qu'on croyait perdue, et sa jolie vengeance de peur pour peur. Au fond tout cela n'est que bouffonnerie ; il y règne une grande facilité de versifier, mais trop d'obscénité pour ce tems-cy¹³⁴.

En 1763, Lérís évoque que, dans le temps de Montfleury, c'était la pièce « suivie & applaudie, malgré la diversion que faisait alors le *Tartuffe*, dont elle balança le succès »¹³⁵ mais il souligne qu'« [o]n auroit de la peine à le croire à présent »¹³⁶. Au XVIII^e siècle, Montfleury jouissait encore de la faveur du public. Henri Lagrave signale qu'entre 1715 et 1750, il se place au onzième rang des auteurs les plus joués à la Comédie-Française pour le nombre des spectateurs, avec un total de 43000 personnes¹³⁷. Il doit cette faveur surtout à *la Femme juge* et à *la Fille capitaine*. Cependant, l'avis du public se divise sur ces pièces. Ainsi, Henri Lagrave rappelle la réception de ces pièces au XVIII^e siècle en évoquant l'interprétation de la

¹³¹ Lérís, p. 641.

¹³² *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils*, t. I, Paris, la Compagnie des librairies, 1739, p. 34-35.

¹³³ Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame* du 9 mars 1669, précise : « Cette comédie était celle / Qu'à l'Hôtel on trouve si belle / Et dont l'auteur est Montfleury, / Où l'équivoque est fort fleuri, [...] », ainsi que dans sa lettre datée du 17 mars : « L'on s'y divertit comme il faut, / Et la charmante d'Ennebaut / Y fait des mieux son personnage. / Poisson s'y surpasse et fait rage, / Et, bref, tous les autres acteurs, / Qui sont là leurs coadjuteurs, / Jouent d'une façon merveilleuse / En cette pièce équivoqueuse [...] » (Jacques Truchet, « Notice » dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. J. Schérer et J. Truchet, *op.cit.*, t. II, p. 1571.)

¹³⁴ D'Argenson, *op.cit.*, p. 256-257.

¹³⁵ Lérís, p. 189.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 323.

comédienne qui rend plus acceptable de l'indécence démesurée, digne d'être qualifié de « gothique » :

Beaucoup de spectateurs se plaignaient de la grossièreté « gothique » de ces pièces, qui n'était pas pour déplaire à d'autres. On sut gré à Mlle Quinault de la manière dont elle sauvait les situations scabreuses de la première de ces pièces¹³⁸

Il s'agit ici de Jeanne-Françoise Quinault qui entra à la Comédie-Française en 1718 et qui n'était donc pas la créatrice des héroïnes à l'époque de Montfleury¹³⁹. Les auteurs des *Anecdotes dramatiques* (1775) citent le madrigal qui fait l'éloge de Mlle Quinault qui a contrebalancé le manque de « modestie » de *La Femme juge et partie* :

Que d'esprit et que d'élégance,
Quinault, tu mêles dans ton jeu
Et qu'au brillant d'un si beau feu
Tu sais joindre de bienséance!
Par toi, l'auteur peu châtié
Retrouve de la modestie,
Et la femme Juge et Partie
En est plus belle de moitié !¹⁴⁰

Nous y ajoutons un autre jugement de l'éditeur de *La Femme juge et partie* rééditée en 1804 pour mesurer l'évaluation que la pièce reçoit pour le reste du siècle :

La Femme Juge et Partie présente dans son plan des défauts essentiels : il est impossible de se prêter à la supposition que Bernadille époux de Julie, et Béatrix sa suivante, ne la reconnoissent pas après une absence de trois ans ; la nécessité où est l'auteur de voiler cette invraisemblance choquante le force à faire une exposition longue et triste. Les premiers actes sont froids ; l'amour que feint la femme déguisée en homme pour la maîtresse de son mari ne donne lieu à aucune situation comique, et ne produit que des méprises indécentes [...] Le style de cette pièce est vif et licencieux ; l'indécence de l'expression s'y fait plus remarquer que dans les pièces du même tems. On en a conclu mal-à-propos qu'à cette époque le ton général de la société doit moins mesuré que de nos jours¹⁴¹.

Les critiques de l'éditeur sur l'invraisemblance de faire passer l'héroïne pour homme devant son mari et sa suivante, l'indécence de l'amour feint par l'héroïne déguisée en homme pour sa rivale et le caractère licencieux du style et de l'expression

¹³⁸ *Ibid.*, p. 324.

¹³⁹ Le rôle de Julie a été créé par Mlle d'Ennebault, sœur de l'auteur : « Mademoiselle d'Ennebault jouoit le rôle de Julie » (« Avertissement » dans *Théâtre de MM. de Montfleury, père et fils, op.cit.*, t. I, p. 28.) ; « Elle [=Mademoiselle d'Ennebault] jouoit les rôles de femme travestie en homme ; son frere l'avoit eu probablement en vûe quand il composa *la Femme juge & Partie & la Fille Capitaine*. » (*Ibid.*, p. 39.)

¹⁴⁰ J.-M. Clément et J. de La Porte, *op.cit.*, t. I, p. 353.

¹⁴¹ Claude-Bernard Petitot, « Examen de *La Femme juge et partie* » dans *Répertoire du théâtre François, ou recueil des tragédies et comédies*, Paris, Perlet, t. VIII, 1804, p. 264-265.

IV. Réception du travestissement

sont similaires à celles que l'on doit au marquis d'Argenson sur les pièces à travestissement.

Examinons dans la pièce ce qui a été condamné comme comportant « trop d'obscénité pour ce tems-cy. »¹⁴² Ce peut être la scène où Julie, déguisée en homme, se trouve face à Constance, amoureuse de ce faux jeune homme :

JULIE.

Que mon bonheur est grand ! Sans vanité, je croi
Que l'on trouve fort peu d'hommes faits comme moi.
Mais un défaut, pour vous d'un très-mauvais présage,
Fait que je n'ai pas lieu d'en tirer avantage :
[...]
J'ai de l'extérieur, Madame, mais c'est tout ;
Je doute que cela puisse vous satisfaire.

CONSTANCE.

On est assez parfait quand on a de quoi plaire.

JULIE.

Quoi ! Vous pourrez m'aimer étant ce que je suis ?

CONSTANCE.

Pouvez-vous en douter après ce que je dis ?

JULIE, *l'embrassant*.

Souffrez qu'après l'espoir où cet aveu m'engage,
Je vous donne ma main, et ce baiser pour gage.

(II, sc. 4)¹⁴³

Dans *Le Procès de la Femme juge et partie* (1669), Montfleury explique le geste peu décent de Julie qui accompagne ses propos :

ZÉLAN.

Lorsque je vis baiser & prendre le tetton,
Comme c'est en ce fait que l'humeur se dispose,
Je m'appretois à voir prendre encore autre chose,
Et je ne croyois pas qu'elle s'en tiendroit là.

CÉLIANTE.

Pourquoi ne pas vouloir qu'elle fasse cela ?
Une femme, je crois, peut baiser une femme,
Sans choquer sa pudeur, & sans honte & sans blâme.

ZÉLAN.

Mais Constance la croit autrement qu'elle n'est ;

¹⁴² D'Argenson, *op.cit.*, p. 257.

¹⁴³ *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils*, t. II, Paris, la Compagnie des librairies, 1739, p. 33.

IV. Réception du travestissement

L'erreur de son esprit fait que ce jeu lui plaît.
(Scène dernière)¹⁴⁴

Jacques Truchet annote à ce propos :

Ce qui rendait de tels jeux de scène supportables en dépit des bienséances de l'époque, c'est évidemment qu'ils avaient lieu entre femmes ; on ne les aurait pas risqués s'il s'était agi d'un acteur et d'une actrice¹⁴⁵.

Mais les deux derniers vers de Zélan attestent que l'auteur exploite consciemment l'équivoque créée par le décalage entre l'être et le paraître de l'héroïne ; le vrai sexe de Julie est le subterfuge qui doit rendre acceptable le geste scabreux dans la pièce.

Dans l'édition de 1857, les vers à partir de « JULIE : Mais un défaut, pour vous d'un très-mauvais présage, » jusqu'à celui de « CONSTANCE. Pouvez-vous en douter après ce que je dis ? » sont précédés d'un astérisque. L'éditeur y note : « Tous les vers marqués d'un astérisque sont supprimés à la représentation »¹⁴⁶. Cette affirmation est contradictoire avec les propos du *Procès de la Femme juge et partie* que nous avons vus. Faute de témoignages sur la suppression des propos lors de la représentation au XVII^e siècle, cette note nous amène à penser qu'en 1857, en jugeant les propos trop obscènes à la lecture, l'éditeur voulait assurer le lecteur en lui disant que ces propos n'avaient pas été prononcés sur scène.

Prenons un autre exemple d'équivoque supprimée dans l'édition postérieure. Dans la même scène, Constance déclare face à l'hésitation du faux jeune homme :

CONSTANCE.
[...]
Ainsi, jusqu'à présent, je puis dire de vous
Que pour vous faire aimer, il vous manque une chose.
(II, sc. 4)¹⁴⁷

Dans l'édition de 1857, ces deux vers sont remplacés par d'autres moins équivoques : « Si vous voulez un jour devenir mon époux, / Il faut s'en corriger, et que notre amour cède... »¹⁴⁸ Les allusions au manque de corps masculin de Julie nous rappellent les sous-entendus équivoques d'un air dans *Arlequin fille malgré lui* (1713) : « COLOMBINE *habillée en Arlequin* : [...] Chacun me prend pour Arlequin / Je crois

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁵ J. Truchet, « Notice » dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1574, n. 4.

¹⁴⁶ Montfleury, *Chefs-d'Œuvre des auteurs comiques*, t. I, Firmin Didot frères, 1857, p. 24.

¹⁴⁷ *Théâtre de MM. de Montfleury, père et fils*, t. II, *op.cit.*, p. 34.

¹⁴⁸ Montfleury, *Chefs-d'Œuvre des auteurs comiques*, t. I, *op.cit.*, p. 25.

IV. Réception du travestissement

l'être moi-même. / J'en ai déjà tout l'agrément / Dans ma métamorphose, / Et le serais entièrement / Si j'avais autre chose. »(II, sc. 1)¹⁴⁹. Ces sous-entendus, devenus même lieu commun, se voient supprimés au fil du siècle.

Un autre exemple de la différence de réception des sous-entendus sexuels des personnages travestis se trouve dans le second manuscrit d'*Arlequin fille malgré lui* écrit probablement après 1756. Soazic Le Floch et Marie Berjon signalent qu'un lecteur de ce manuscrit a barré les passages qu'il trouvait indécents, surtout ceux concernant les allusions sexuelles du travestissement, entre autres les propos de Colombine déguisée en homme : « Je crois l'être moi-même / [...] et les serais entièrement / Si j'avais autre chose » (II, sc. 1) ; « Je n'ai pas le plus nécessaire / Pour être un Arlequin complet » (II, sc. 3)¹⁵⁰. Ainsi, Françoise Rubellin en déduit : « témoignage d'un lecteur des années 1760 qu'indisposent les plaisanteries liées à l'équivoque sur le sexe d'Arlequin en fille, et de Colombine en garçon. »¹⁵¹

À partir de cet échantillon de pièces et des comptes rendus de spectacle apparaît donc la mutation que le travestissement d'une femme en homme a subie de la fin du XVII^e au XVIII^e siècle. De l'époque où « l'habit fait le sexe » à celle où « l'habit ne fait pas le sexe », les auteurs du XVIII^e siècle suggèrent l'émergence d'un regard critique vis-à-vis de ce *topos* théâtral. On y observe une transformation de la réception de la convention dramatique. Au sein de cette transformation, la part de l'interprète est fondamentale — l'actrice se situe au confluent de la construction du personnage par l'auteur et de la réception par le public.

¹⁴⁹ *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736, op.cit.*, p. 65.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.43-44.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

Conclusion

Au terme de ce travail, nous pouvons affirmer que l'utilisation au théâtre du travestissement d'une femme en homme a évolué pendant la période que nous avons prise en compte en fonction de plusieurs critères. Nous avons mesuré l'influence du Théâtre-Italien dans la production des pièces à travestissement à la Comédie-Française.

Outre la création des nouvelles pièces, l'analyse de la reprise des pièces créées avant la formation de la Comédie-Française, *La Femme juge et partie* (1669) et *La Fille capitaine* (1671) de Montfleury, témoigne de l'influence considérable qu'elles exercent sur les auteurs postérieurs : influence qui s'exerce non seulement sur les créations de la Comédie-Française mais aussi sur celles des deux autres théâtres, la Comédie italienne et les théâtres de la Foire.

L'étude statistique des pièces nous a permis de dégager les caractéristiques du travestissement de la fin du XVII^e au XVIII^e siècles, qui se révèlent notamment dans les figures de la femme travestie et les motivations des travestissements. Pour les figures de la femme travestie, le travestissement le plus fréquent est celui en chevalier. On en trouve de très nombreuses occurrences dans le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien. Pour les motivations, la fréquence de motifs ludiques témoigne du caractère fantaisiste du travestissement au cours de la période concernée.

Non seulement le travestissement masque l'identité sexuelle du personnage, mais il fournit aussi à l'auteur l'occasion d'interroger les rapports entre les sexes. Ainsi, dans *La Fille savante* (Fatouville, 1690) et *Les Amazones modernes* (Legrand, 1727) qui prennent pour sujet en particulier l'émancipation de la femme, les auteurs utilisent le travestissement pour dénoncer l'inégalité des sexes dans la société.

Sur un autre plan, nous avons observé que le recours à une héroïne travestie qui séduit des personnages féminins, permet aux auteurs, notamment de l'Ancien Théâtre-Italien, d'introduire des scènes licencieuses.

Le jeu de la séduction apparaît fréquemment dans la conversation entre une travestie et une femme. Cette conversation peut donner lieu à une caricature ou une parodie des discours galants entre l'homme et la femme de l'époque, mais chez un auteur comme Marivaux, le travestissement permet une exploration subtile de la psychologie féminine, un jeu tout en finesse qui met en valeur la maîtrise du langage chez l'héroïne.

À l'époque où la concurrence entre les théâtres exerce une grande influence sur la production des pièces, les auteurs utilisent aussi le travestissement pour introduire les problèmes métathéâtraux ; le travestissement sert à faire la satire de la performance d'acteur du théâtre officiel (*Tirésias*, Piron, 1722) ou à mettre en valeur des *tipi fissi* de la

commedia dell'arte (*La Française italienne*, Legrand, 1725 ; *Isabelle-Arlequin*, Fagan, 1731).

L'étude des documents de la période concernée (critiques, mémoires ou dictionnaires de théâtre) nous a permis d'évaluer la réception des pièces à travestissement. Il s'avère alors qu'aux alentours du XVIII^e siècle l'effet du costume a été remis en cause dans plusieurs pièces et aussi dans les critiques. De l'époque où « l'habit fait le sexe » à celle où « l'habit ne fait pas le sexe », les auteurs du XVIII^e siècle suggèrent un regard critique vis-à-vis de ce *topos* théâtral. Cette étude nous amène à observer une transformation de la réception de la convention dramatique. Notre réflexion rejoint ainsi le changement dans le rôle du vêtement dans les romans de la même époque, constaté par Daniel Roche dans son ouvrage sur l'histoire des vêtements et des modes des XVII^e et XVIII^e siècles :

Dès le XVII^e siècle, tout voyage en Romancie vérifie les rôles sociaux du vêtement. Sorel et Furetière mettent ainsi bien en valeur les exemples du marquage social où le costume correspond au personnage, où façons de porter couleurs, formes, matières révèlent d'abord les hiérarchies socio-politiques du vêtir. [...] Les valeurs exprimées par les auteurs de l'âge classique sont conformes à la logique de la société des ordres : l'habit devrait faire le moine.

En revanche, avec plus ou moins de rapidité dans le changement, d'acuité dans l'expression, les valeurs authentifiées par les romanciers du XVIII^e siècle sont caractéristiques d'un monde qui gagne peu à peu, sinon une mobilité sociologique plus importante restant à démontrer, du moins un assouplissement des hiérarchies sociales et, vraisemblablement, sa traduction dans des conventions moins compassées¹.

Au sein de cette transformation, nous avons dégagé combien la part de l'interprète est fondamentale — l'actrice se situe au confluent de la construction du personnage par l'auteur et de la réception par le public. C'est sans doute là où le théâtre tient une place cruciale dans l'histoire du travestissement. Le corps et le sexe de l'interprète sont, dans une certaine mesure, la représentation du désir commun ; chose imaginée par l'auteur, chose désirée par le public et chose réalisée par la comédienne.

L'utilisation du travestissement en vue de montrer l'excellence de la performance de la comédienne, en particulier le travestissement en Arlequin dont nous trouvons l'exemple même dans les pièces de la Comédie-Française. Le travestissement est considéré comme moyen de mettre au premier plan la comédienne, comme nous le constatons à travers l'attribution de l'emploi de travesti aux deux actrices en rivalité dans la même troupe : Flaminia et Silvia. Le travestissement devient un spectacle en soi, dont l'exemple approprié est la série des canevas mettant en scène la métamorphose de

¹ Daniel Roche, *La Culture des apparences, une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 389-391.

Coraline.

En plus de la sensualité éveillée par l'actrice habillée en homme, l'utilisation des vaudevilles contribue à mieux faire valoir l'équivoque du travestissement. Cependant, les équivoques du travestissement suscitent de plus en plus de critiques, et ces critiques se traduisent par les condamnations de l'équivoque au cours du XVIII^e siècle, d'autant que ce siècle connaît l'institution de la censure théâtrale, pour les représentations et pour les publications. La condamnation de l'équivoque liée au travestissement exerce encore son influence au XIX^e siècle lors de la réédition des pièces du XVII^e siècle.

Nous pouvons alors nous demander ce qui motive la diminution des rôles de femme travestie sur scène dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Trois hypothèses non exclusives peuvent être formulées : premièrement, l'exigence de vraisemblance encouragée par la mode du drame bourgeois qui ne justifie plus la dissimulation de sexe, considérée comme « illusions comiques et romanesques »² ; deuxièmement, une carence de comédiennes capable de donner un nouveau souffle au travestissement, lequel devient de plus en plus le prétexte d'une virtuosité technique ; enfin, l'exigence de bienséance qui évite la recherche des équivoques sexuelles suggérées par le travestissement.

Le travestissement qui met en jeu la dissimulation de l'identité sexuelle connaîtra une nouvelle vogue à l'époque révolutionnaire. Mais cette fois-ci, le théâtre reflète les aspirations et les préoccupations du public, qui est plus sensible à l'attendrissement provoqué par la reconnaissance du lien familial sous l'influence du drame bourgeois et à la recherche de la nouvelle sainte guerrière, héroïne du théâtre républicain, comme on en voit l'exemple dans *La Fille soldat* (Desfontaines, 1794). Pour aborder les femmes en soldat sur scène à cette époque, il faudrait encore se livrer à une analyse historique et sociologique. De même, la mutation du travestissement pourra être replacée dans le mouvement général de la société du XVIII^e siècle.

Par ailleurs, la tradition du travestissement qui met en valeur la compétence technique de l'actrice contribuera au XIX^e siècle, à la célébration des grandes actrices, Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt, qui se font connaître par leur jeu dans des rôles masculins³. Jean-Marc Leveratto rappelle ainsi au sujet de l'interprétation du rôle masculin de Sarah Bernhardt :

C'est cette capacité d'expression psychologique, jointe à la résistance singulière de

² D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 255, voir *supra*, page 171.

³ Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX^e », dans Isabelle Moindrot, sous la direction de, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, Presses du CNRS, 2006, p. 271-279.

Conclusion

son corps au vieillissement, qui permet d'entretenir aujourd'hui sa légende et son statut de « monstre sacré », dans le panthéon de l'histoire du spectacle moderne. À l'inverse, sa capacité à changer de sexe l'inscrit dans une tradition technique dont la mémoire s'est perdue, qu'il faut faire effort pour reconstituer⁴.

Puisse cette étude servir à la reconstitution de la mémoire perdue de l'influence réciproque entre l'écriture dramatique et la tradition technique.

⁴ *Ibid.*, p. 279.

Annexes

Annexe I : *L'Impromptu de la Folie et La Française
Italienne*

Annexe II : *Le Retour de de la Tragédie Française*

Annexe III : *Les Amazones modernes*

Annexe IV : Les partitions des airs de *La Française
italienne et des Amazones modernes*

Avertissement pour les annexes

Nous avons édité *La Française italienne* suivi du prologue et *Le Retour de la Tragédie Française* en collaboration avec Guillemette Marot en modernisant l'orthographe : Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. de Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

Les éditions que nous donnons ici conservent l'orthographe et la ponctuation originales. Le texte de *La Française italienne* a été collationné par Guillemette Marot à la Bibliothèque Nationale de France en cours de préparation du livre ci-dessus. La notice et les notes de chaque pièce sont enrichies de renseignements nouvellement trouvés.

La musique du prologue et de *La Française italienne* est donnée à partir de l'édition : *Divertissemens de l'Impromptu de la Folie par M^r. Quinault l'aisné comédien du Roy. gravée par Louis Hüe*, Paris, François Flahaut, s.d. Cette édition fait partie du recueil *Airs de la Comédie-Française*, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote Mus. 736. Cette partition, publiée indépendamment de la pièce, contient aussi les accompagnements et des airs instrumentaux alors que celle figurant en fin du quatrième volume des *Œuvres de Le Grand* publiées en 1770 ne contient que les airs chantés et la partie du chant. La partition de l'édition de Hüe nous permet de saisir la richesse musicale de la représentation de *L'Impromptu de la Folie*. C'est pour cette raison que nous avons fait le choix de donner ici cette partition, non celle de l'édition de 1770. Nous devons une reconnaissance toute particulière à Loïc Chahine qui nous a communiqué cette partition. La partition des airs des *Amazones modernes* a été éditée à partir de l'édition de 1770. Nous tenons à remercier Loïc Chahine d'avoir édité pour nous les partitions de ces deux pièces.

LEGRAND

*L'Impromptu de la Folie et
La Française Italienne*

Comédie-Française, 1726

Notice

Après le retour du Théâtre-Italien à Paris en 1716, la Comédie-Française se voit obligée de prendre des mesures pressantes contre ses puissants concurrents : les théâtres de la Foire. Ces derniers ont en effet acquis une grande popularité après l'expulsion des Comédiens-Italiens en 1697. Les Forains ont profité de leur absence pour s'emparer du canevas italien. Ils utilisent les types de la *commedia dell'arte*, tels Arlequin, Mezzetin, Pantalon, Colombine, pour divertir des Parisiens qui s'ennuient avec la monotonie de la Comédie-Française. Cette dernière leur impose pourtant plusieurs interdictions, mais cela ne fait qu'accroître leur inventivité (pièce en monologues, pantomimes, écriteaux, vaudevilles, acrobates, marionnettes) qui attire encore davantage le public. L'Académie royale de musique, pour sa part, est la seule à posséder le privilège de la musique et du chant. Elle interdit aux Forains l'utilisation du chant et de la danse, sauf si ceux-ci paient une redevance qui leur permet de prendre le nom d'Opéra-Comique.

À cette époque, les nouveautés font cruellement défaut à la Comédie-Française. Le public se lasse des éternelles reprises de Molière, Corneille et Dancourt¹. Dancourt qui détient les « trois septièmes du répertoire comique »² de la troupe, n'écrit rien de 1717 à 1723, et donne ses trois dernières pièces en 1724, un an avant sa mort. La Comédie-Italienne revient à Paris en 1716, et à partir de 1718, se met à créer des pièces écrites uniquement en français, abandonnant les canevas en italien pour un public parisien qui ne comprend plus cette langue. Des auteurs français, Gueullette, Autreau, Delisle de la Drevetière ou Marivaux, leur fournissent des pièces qui mettent en avant Arlequin. Ainsi, la concurrence entre les théâtres parisiens pèse sur la Comédie-Française qui subit la désaffection du public. C'est dans ce contexte que naît *L'Impromptu de la Folie*.

¹ « Le répertoire du début du dix-huitième siècle fut dominé par les œuvres de Corneille, de Molière et de Dancourt, ce qui en dit long sur la position délicate où se trouvait la compagnie. Ainsi que le suggéra Brillouin, si les spectateurs admiraient Molière ; ils ne s'enthousiasmaient pas forcément pour d'éternelles reprises. Cependant, la mission de la compagnie était, en partie, de préserver le patrimoine culturel accumulé depuis le temps de Richelieu. L'admiration que le public vouait aux œuvres de Molière le rendait difficile sur les tentatives de ses successeurs qui ne se faisaient pas faute de déplorer cette concurrence d'outre-tombe. » (J. Dunkley, « Notice » dans Boindin, *Quatre Comédies*, op. cit., p. XXVIII.)

² *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, éd. M. Corvin, op. cit., p. 458.

Contexte de la pièce

L'Impromptu de la Folie est joué à Paris pendant la tournée d'une partie des meilleurs Comédiens-Français à Fontainebleau. Après la mort du Régent en 1723, la cour s'est en effet réinstallée à Versailles. Avec ce déménagement, le roi recommence à passer du temps dans ses palais de « plaisance », en particulier Fontainebleau. Pendant la saison de chasse en automne, la cour y invite des Comédiens-Français, mais aussi des Italiens, pour donner des spectacles. Les meilleurs Comédiens français (les Grands Sociétaires) sont reçus à la cour, tandis que les comédiens moins renommés restent à Paris pour un public plus large³. La Comédie-Italienne, quant à elle, trop peu nombreuse pour assurer le spectacle en même temps dans deux lieux différents, déplace tous ses comédiens et ferme sa salle à Paris. Au cours des automnes 1724 et 1725, le séjour du roi à Fontainebleau se prolonge pendant trois mois de septembre à novembre⁴. Dans le *Prologue* de *L'Impromptu de la Folie*, des allusions sont faites à ce contexte théâtral, comme la plainte de la Comédie-Française : « je n'ai plus que la moitié de ma troupe » (sc. 2) ; ou celle du Marchand : « Ah ! mes chers Italiens quand reviendrez-vous ? » (sc. 3). Faute de titulaires pour les grands rôles, les Petits Sociétaires qui restent à Paris ne peuvent satisfaire le public avec les pièces du répertoire. La création de nouveautés est donc primordiale. Dans le Prologue, la Comédie-Française a recours à Thalie pour une nouvelle pièce : « Il faut pourtant, belle Thalie, que vous fassiez aujourd'hui un effort pour ma petite Troupe. » (sc. 2) ; « Paris se trouvant aujourd'hui dénué de plus de la moitié de ses plaisirs, n'a recours qu'à vous, [...] » (sc. 2). Dans ce contexte, Legrand décide de donner des petites pièces légères, très prisées chez les Italiens et à la Foire⁵ : il écrit *L'Impromptu de la Folie*, ambigu-comique (spectacle qui regroupe plusieurs pièces) composé d'un *Prologue*, des *Nouveaux Débarqués* et de *La Française italienne* et dérobe Arlequin et Pantalon aux Italiens pendant leur absence, pour attirer également les amateurs de la Comédie-Italienne.

Le comique de la pièce repose en grande partie sur l'incapacité de Pantalon de parler le français⁶. On peut penser que Legrand s'inspire des pièces du théâtre rival dans

³ « Naturellement, la cour réclamait ceux des comédiens qui étaient les plus renommés, et l'usage s'établit rapidement d'envoyer à Fontainebleau les meilleurs acteurs, tandis que les comédiens médiocres, ou nouvellement reçus, demeuraient à Paris pour faire marcher, tant bien que mal, la salle du faubourg Saint Germain. C'est l'origine de la distinction entre « grands comédiens » et « petits comédiens », ou troupe supérieure et troupe inférieure. » (H. Lagrave, *op.cit.*, p. 292.)

⁴ *Ibid*, p. 291.

⁵ *Ibid*, p. 354.

⁶ Voir « Présentation » de Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. de G. Marot et T. Nakayama,

lesquelles les Italiens caricaturent leur propre difficulté linguistique. Par exemple, Léo, chef de la troupe italienne, inspiré par « l'acclimatation de sa compagnie à l'air de France »⁷, produit des comédies qui suivent cette problématique : *L'Italien marié à Paris* (25 juillet 1716), *L'Italien francisé* (20 juin 1717), *Le Père partial* (29 mai 1718). En particulier, dans la dernière pièce il y a la scène où les deux amants (Flaminia et Silvio), qui parlent seuls français, font semblant de se quereller par gestes en échangeant des mots d'amour devant leurs oncles italiens qui ignorent la langue qu'ils parlent.

Argument

Le Prologue de L'Impromptu de la Folie

Bannie du Mont Parnasse par Apollon, Thalie trouve refuge à Montmartre. La Comédie-Française vient réveiller Thalie. Démunie de la moitié de sa troupe, elle la sollicite pour la production d'une nouvelle comédie qui puisse satisfaire le public parisien. Thalie consulte les députés du public ; un vieux commandeur, un petit-maître, un avocat et un marchand. Du fait de la difficulté d'accorder leurs goûts disparates, Thalie renonce à créer une pièce et les délaisse pour retourner sur le Mont Parnasse. La Folie arrive alors avec ses musiciens. La Comédie-Française la supplie de la tirer d'embarras. La Folie propose de donner au public deux pièces : une dans le goût français, *Les Nouveaux Débarqués* et une dans le goût italien, *La Française italienne*. Son arrivée servira de *Prologue*.

La Française Italienne

La scène se déroule à Paris. Agathine est ennuyée par l'annonce du retour de son tuteur Pantalon qui désire l'épouser. Ce dernier apprend que pendant son absence, Nison, femme de chambre d'Agathine, a introduit chez lui l'amant de sa pupille. Il ordonne alors à Agathine de chasser Nison et de prendre une servante italienne. Pour entraver les avances de Pantalon et aider sa maîtresse à se marier avec Lucidor, Nison se déguise en suivante italienne et prend le nom de Violetta. Scapin, valet de Pantalon, reconnaît Nison et elle est chassée une seconde fois. Elle se déguise alors en Arlequin, valet promis par un grand ami de Pantalon. Nison en Arlequin profite de l'impossibilité de dialogue entre un notaire qui ne parle pas italien et Pantalon qui ne comprend pas le français, et fait signer à

op.cit., p. 14.

⁷ X. de Courville, *op.cit.*, t. II, p. 123.

Pantalon le contrat de mariage entre sa pupille et Lucidor. Ce contrat l'oblige également à donner tout son bien aux jeunes époux. La pièce se termine par un divertissement avec tous les caractères de la Comédie-Italienne.

La vie de Legrand

Marc-Antoine Legrand (1673-1728) est né à Paris d'un père chirurgien-major des Invalides. Il n'a pas accepté de lui succéder et devient en 1691 comédien d'une troupe en province. En 1694, en tournée à Lyon, il donne sa première pièce, *La Rue Mercière*, une petite comédie en vers. Il débute à la Comédie-Française le 13 mars de cette même année dans le rôle de Tartuffe.

Vers 1700, il part pour la Pologne et rejoint la troupe officielle du roi Ernest-Auguste, formée par Angelo Costantini, le Mezzetin de l'Ancien Théâtre-Italien. Revenu à Paris en 1702 pour poser sa candidature comme sociétaire, il joue de nouveau à la Comédie-Française en mars et en juin. Il n'est cependant pas accepté comme Petit Sociétaire et ce, jusqu'à sa mort. Doté d'une « voix belle et sonore »⁸, mais « gros et court, il [a] le visage large et la physionomie comique »⁹, il est davantage apprécié dans la comédie, surtout dans des seconds rôles : « au défaut d'autres, il représent[e] les rois et dans le comique il jou[e] les rôles de paysans et ceux à manteau »¹⁰. Le dernier rôle qu'il incarne est celui de Maître Robert dans sa propre pièce *Les Amazones Modernes* (1727).

Homme d'esprit, il brille davantage comme auteur, on lui attribue une cinquantaine de pièces. C'est à partir de 1707 qu'il commence à en créer pour la Comédie-Française. Il continue également à écrire pour les autres théâtres. En 1718, il donne en collaboration avec Fuzelier à l'Opéra-Comique *Les Animaux raisonnables*. Toutefois, le succès du *Roi de Cocagne* qu'il a écrit dans le style forain et fait jouer cette même année à la Comédie-Française l'incite à produire au Théâtre-Italien des petites pièces qui font concurrence aux Forains eux-mêmes. Entre 1721 et 1723 il écrit surtout pour le Théâtre-Italien qui se déplace à la Foire Saint-Laurent pendant l'été pour concurrencer les Forains. S'il aide les Italiens, c'est aussi pour empêcher le succès

⁸ Lérès, p. 619-620.

⁹ Pierre-François Godart de Beauchamps, *Recherches sur les Théâtres de France*, Paris, Prault, 1735, t. II, p. 491-496.

¹⁰ Maupoint, p. 223. *Rôle à manteau* : personnage âgé et grave.

des Forains qui deviennent un rival menaçant pour la Comédie-Française. En 1722, il traduit même un canevas de Riccoboni père, *Polyphème*, et écrit sept pièces en collaboration avec Dominique jusqu'en juillet 1725 (l'une d'entre elles, *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro* de La Motte est rapidement un succès).

Sa connaissance des différents théâtres se reflète dans ses pièces. Le 5 novembre 1722, Legrand est chargé d'écrire une pièce pour une fête donnée durant le séjour du roi à Chantilly. C'est un ambigu-comique, *Le Ballet des vingt-quatre heures*, dans lequel sont employés des acteurs de tous les théâtres de Paris : Opéra, Comédie-Française, Comédie-Italienne, théâtres forains. Le 24 octobre 1723, il crée de nouveau une pièce métathéâtrale pour la Comédie-Italienne, en collaboration avec Dominique, *Le Départ des Comédiens Italiens*. Il y fait figurer tous les théâtres personnifiés comme la Comédie-Française (représentée par Flaminia), la Comédie-Italienne (Silvia), la Foire (Dominique) et l'Opéra¹¹.

Les comédies de Legrand connaissent une grande popularité auprès du public au point que son succès attise la jalousie de Voltaire. Le 20 août 1725, fâché par l'échec d'une de ses propres comédies en un acte, *L'Indiscret* qu'il a donnée deux jours avant à la Comédie-Française, Voltaire se lance dans une critique acharnée à l'encontre de Legrand :

Dancourt et Legrand ont accoutumé le parterre au bas comique et aux grossièretés, et insensiblement le parterre s'est formé le préjugé que des petites pièces en un acte doivent être des farces pleines d'ordures et non pas des comédies nobles où les mœurs soient respectées. Le peuple n'est pas content quand on ne fait rire que l'esprit. Il faut le faire rire tout haut et il est difficile de le réduire à aimer mieux les plaisanteries fines que des équivoques fades, et à préférer Versailles à la rue Saint-Denis¹².

L'accusation de Voltaire nous permet de mesurer la faveur du public que Legrand a gagnée à la Comédie-Française. Ainsi, Legrand, avec toutes ses connaissances de la Comédie-Italienne et des théâtres de la Foire, fait preuve de sa capacité de montrer le « bas comique » inspiré directement par ces théâtres rivaux sur les planches des « comédies nobles », avec *L'Impromptu de la Folie*.

Représentation

Dès la première, le 5 novembre 1725, la pièce rencontre un vif succès. « C'est

¹¹ DTP, t. II, p. 276-279.

¹² *Voltaire's Correspondence*, éd. T. Besterman, t. I, p. 321, 20 août 1725, cité par H. Lagrave, *op.cit.*, p. 644-645.

une idée plaisante & ingénieuse, exécutée d'une manière extrêmement falotte & badine. Comme cette Pièce a un grand succès on en parlera plus amplement, ainsi que des Acteurs & des circonstances qui contribuent à la faire réussir. »¹³, dit le *Mercure de France* du même mois. Le mois suivant, le *Mercure* consacre une longue rubrique pour relater la pièce et la prestation des acteurs, ainsi que les airs des divertissements composés par Quinault et le ballet de Dangeville qui « doivent avoir part au triomphe du sieur le Grand »¹⁴. Le marquis d'Argenson témoigne lui aussi de la beauté du divertissement : « Tout ce divertissement est joly, léger, varié, et réussit fort dans sa nouveauté »¹⁵. Le procès-verbal de l'Opéra dressé pour la plainte contre la Comédie-Française nous renseigne sur le détail des divertissements :

[...] la toile ayant été levée nous avons observé que, dans une espèce d'orchestre au devant du théâtre il y avoit neuf joueurs d'instrumens, savoir quatre violons, deux basses, deux hautbois et un basson.

Que le prologue s'est terminé par une entrée du régiment de la calotte composé de quatorze ou seize danseurs dont huit masqués et qu'il a été chanté plusieurs couplets par quatre ou cinq acteurs.

Que la fin du premier acte, qui s'est terminée par un bal, les mêmes quatorze ou seize danseurs ont dansé plusieurs danses dont huit desdits danseurs sont restés masqués.

Qu'ensuite il a été chanté plusieurs couplets par cinq ou six acteurs.

Que le deuxième acte, qui est une pièce italienne, s'est terminée pareillement par un bal où les mêmes danseurs ci-dessus, en même nombre, ont dansé plusieurs danses de caractères comme d'arlequin, scaramouche, pierrot, etc., parmi lesquelles il y en avoit pareil nombre de huit ou environ qui sont toujours restés masqués.

Que la pièce a fini par plusieurs couplets de chansons qui ont été chantés par quatre ou cinq acteurs différens¹⁶.

Le succès de la pièce se manifeste aussi par le fait que, dix jours après la première, les Petits Sociétaires, sont invités à jouer la pièce à la Cour, ce qui est un cas tout à fait exceptionnel¹⁷. La pièce sera représentée vingt-neuf fois cette année-là¹⁸, et reprise sept fois en 1726¹⁹.

Les Acteurs

L'article du *Mercure* de décembre 1725 permet de reconstituer la liste des

¹³ *Mercure de France*, novembre 1725, p. 1709-1710.

¹⁴ *Mercure de France*, décembre 1725, p. 2907.

¹⁵ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 214.

¹⁶ E. Campardon, *Comédiens du Roi de la Troupe Française*, Paris, Honoré Champion, 1879, réed. Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 288.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2895.

¹⁸ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 585.

¹⁹ *Ibid.*, p. 594.

acteurs²⁰. Il y a ainsi dans le *Prologue* la D^{lle} la Motte (Thalie), la D^{lle} Labat (la Comédie-Française), la D^{lle} du Fresne (la Folie) et le sieur Armand (Commandeur). Le *Mercur*e fait l'éloge de l'interprétation des acteurs et du ballet du *Prologue* :

La D^{lle} du Fresne y represente la Folie avec beaucoup de vivacité & de précision, dans un habit parfaitement caracterisé. Le sieur Armand y paroît en vieux Commandeur, grand Partisan des anciens Comediens, parlant du nez & secoüant la tête. Il remplit ce caractere d'une manière originale. Le Ballet de la Folie & de ses suivans, qui est parfaitement caracterisé, fait un très-grand plaisir²¹.

Il mentionne également la distribution des acteurs de *La Française italienne* : la D^{lle} Labat (Agathine), la D^{lle} Legrand (Nison), le sieur Armand (Pantalon), le sieur Poisson (Notaire). Armand et la D^{lle} Legrand, en particulier, sont l'objet de longues louanges. Ainsi, sur Armand il affirme : « c'est une imitation si parfaite du vrai Pantalon, excellent Acteur de la Troupe Italienne, qu'on y est trompé : ton de voix, gestes, attitudes, démarche, tout est employé avec justesse & fort plaisamment »²². Quant à Charlotte Legrand, le rédacteur de l'article ne tarit pas d'éloge sur son jeu, en particulier son interprétation du travestissement en Arlequin :

La D^{lle} le Grand imite parfaitement Violeta, & la Chanteuse de la Comedie Italienne, dans un air Italien & dans un couplet François qu'elle chante ; mais ce qui fait le plus d'honneur à ses talens, & ce que le parterre applaudit le plus, c'est son déguisement en Arlequin, dans lequel elle copie avec beaucoup d'art les graces de l'inimitable Thomassin. Elle soutient ce personnage d'une maniere à étonner par la singularité, l'agrément & la legereté²³.

De même, la critique du marquis d'Argenson témoigne de l'excellence du jeu de Charlotte et Armand :

La fille de Legrand y contrefait à miracle le petit Arlequin et la cantatrice italienne. Armand, comédien, avoit aussy attrapé parfaitement le personnage de Pantalon²⁴.

Charlotte Legrand

Nison est jouée par Charlotte Legrand (1705-1740), fille unique de

²⁰ *Mercur*e de France, décembre 1725, p. 2904-2907.

²¹ *Ibid.*, p. 2904-2905.

²² *Ibid.*, p. 2906.

²³ *Ibid.*, p. 2906.

²⁴ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 214.

l'auteur. Durant sa carrière de comédienne d'une dizaine d'années, elle brille surtout dans des rôles légers. Elle commence à jouer avec la Comédie-Française dans une des pièces de son père, *Le Ballet des vingt-quatre heures*, lors du séjour du roi à Chantilly en 1722. Elle débute à la Comédie-Française en 1724 dans le rôle de Lisette des *Folies Amoureuses*²⁵. Le succès de son jeu dans *La Française Italienne* lui vaut de devenir sociétaire de la Comédie-Française en décembre 1725, par ordre de la reine²⁶. Son imitation d'Arlequin est si fine que même sur la scène du théâtre rival, on parle de son jeu avec une admiration mêlée de jalousie. Par exemple, dans le prologue de la parodie d'Atys donnée à l'Opéra-Comique le 19 février 1726, dans laquelle Piron caricature *L'Impromptu de la Folie*, il fait dire au personnage de la Foire personnifiée qu'il veut enrôler l'« Arlequin femelle »²⁷ pour la scène foraine.

Outre son habileté dans les jeux de scène, elle possède le don de chanter. Son talent se révèle notamment dans *La Nouveauté*, pièce de son père jouée le 19 janvier 1727. Elle y tient le rôle-titre et son chant fascine le public, d'après le *Mercure* : « Le sieur Quinault, l'aîné, qui a composé cette Scene, l'a si vivement executée, & la Dlle le Grand l'y a si bien secondé, que la Salle a retenti d'applaudissemens toutes les fois qu'on l'a jouée »²⁸. Un événement intervient dans sa vie privée après sa participation dans *La Française italienne*. En 1727 la jeune actrice accouche d'un enfant naturel dont le père est Armand, qui tenait le rôle de Pantalon dans cette pièce²⁹.

Sa carrière à la Comédie-Française s'arrête au bout de six ans. En janvier 1730, elle quitte la scène de la troupe du roi qui ne donne plus de comédies légères dans lesquelles elle excelle. La disparition de son père en 1728, qui était le principal auteur de ces farces légères à la Comédie-Française, a dû certainement influencer cette décision. En 1731, elle fait son entrée à l'Opéra-Comique, comme Piron l'avait prédit dans sa pièce en 1726. Ses débuts sur la scène foraine le 12 février sont « très brillants »³⁰. Devant le public, elle prononce un compliment tel que :

Messieurs, Mon étoile m'a dessinée au théâtre ; c'est ma vie, c'est mon élément, je ne puis m'en éloigner. [...] Il ne faut donc pas s'étonner du parti que je prends aujourd'hui ; on ne doit pas non plus m'en blâmer, tous théâtres sont théâtres [...]³¹.

²⁵ M. Scott Burnet, *op.cit.*, p. 20.

²⁶ Lemazurier, *op.cit.*, t. II, p. 301-302.

²⁷ P, t. V, p. 354.

²⁸ *Mercure de France*, janvier 1727, p. 145.

²⁹ M. Scott Burnet, *op.cit.*, p. 23.

³⁰ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op.cit.*, t. II, p. 55.

³¹ *Ibid.*

Sur la scène foraine, elle joue à nouveau un rôle de travesti, celui d'une fille déguisée en Arlequin dans *Isabelle Arlequin*, pièce écrite probablement pour elle par Panard, Pontau et Fagan, dont la première se déroule le 3 mars 1731. À la première représentation, « elle a été généralement applaudie par de très nombreuses assemblées »³².

Elle se retire de la scène parisienne à la fin de la Foire Saint-Germain de 1735 pour se rendre à Amsterdam où elle finit ses jours à l'âge de 35 ans, en 1740³³.

Réception

Le succès de la pièce de Legrand provoque la réaction de tous les théâtres. Cinq jours après la première, l'Opéra, qui a le privilège de la musique et des danses, y voit plusieurs infractions et porte plainte contre la Comédie-Française³⁴. Les auteurs des théâtres de la Foire reprochent à Legrand de leur avoir dérobé des formes propres à la Foire : ambigu-comique et vaudevilles. D'ailleurs, ce n'est pas la première fois qu'il les utilise. Dans *Les Comédiens Corsaires* (Lesage, D'Orneval, Fuzelier), pièce jouée le 20 septembre 1726 à la Foire Saint-Laurent, les auteurs désignent clairement l'objet de la critique en montrant un comédien français qui vole des pièces à l'Opéra-Comique :

M. DESBROUTILLES.

Que renferme ce Balot-là ? (*Il lit l'Etiquette.*) *Opera Comique*. Ventrebleu ! voici le trésor ! Ouvrons. (*Il en tire deux ou trois Cahiers, & lit :*) *Le Roy de Cocagne, les Paniers, le Triomphe du tems, l'Impromptu de la Folie*. Cela fera bon pour nous. (sc. 8)³⁵

L'usurpation des types italiens n'est pas une nouveauté à la Comédie-Française ; Regnard a déguisé une jeune Agathe en Scaramouche dans *Les Folies amoureuses* (1704) et Dancourt a introduit Mezzetin et le Docteur dans le divertissement de *La Comédie des comédiens* (1710)³⁶. Cependant, ce qui offense surtout les Comédiens Italiens est que leurs confrères français font preuve d'un certain talent dans l'imitation des types italiens, surtout lorsqu'une comédienne encore inexpérimentée brille dans le jeu d'Arlequin, emblème de la *commedia dell'arte*. Un mois après, la Comédie-Italienne riposte avec

³² *Mercure de France*, mars 1731, p. 594.

³³ E. Campardon, *Les Spectacles de la foire*, op.cit., t. II, p. 56.

³⁴ Pour le procès-verbal de l'Opéra, voir E. Campardon, *Comédiens du Roi de la Troupe Française*, op.cit., p. 288. cf. Arch. nationales, Y 11212.

³⁵ FLD, t. VI, p. 252.

³⁶ Sur ce sujet, voir *supra*, page 130 et 133.

L'Italienne française écrite par Dominique, Romagnesi et Fuzelier, dans laquelle Flaminia joue une Colombine qui se déguise en Crispin, valet du Théâtre-Français. La pièce de ces trois auteurs ne rencontre pas le succès, et le 5 janvier 1726, Romagnesi écrit *Le Retour de la Tragédie Française* pour expliquer la raison de cet échec.

Toutes ces critiques n'entament cependant pas le succès de *L'Impromptu* mais à l'inverse elles alimentent l'attention du public sur la pièce. Avec ses 36 représentations dès la première année de sa création et au cours des reprises en 1726, la pièce de Legrand attire 20000 spectateurs et se place parmi les vingt premières pièces jouées entre 1715 et 1750 pour le nombre des spectateurs³⁷. L'auteur ose même dans le *Prologue de la Chasse du Cerf*, joué onze mois après *La Française italienne*, faire figurer son propre personnage et lui faire dire : « Mr. LE GRAND. Croyez-moi, Mesdames, après avoir vu réussir Arlequin sur notre théâtre, nous y pouvons tout hasarder & sur-tout, comme je vous ai dit, dans un tems où Paris n'a ni Troupe Italienne, ni Opéra-Comique. » (sc. 2)³⁸

Notre édition du Prologue et de *La Française italienne* est établie à partir de l'édition de *L'Impromptu de La Folie*, La Veuve de Pierre Ribou, Jean-Pierre Pepingue, François Flahaut, Paris, quai des Augustins, 1726.

³⁷ H. Lagrave, *op.cit.*, p. 597.

³⁸ *Œuvres de Le Grand, comédien du roi. Nouvelle édition*, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1770, t. IV, p. 144.

*L'Impromptu
de la Folie,*

AMBIGU-COMIQUE.

Par M. LEGRAND, Comédien
du Roy.
en octobre 1725.¹

X

A PARIS,

La Veuve de PIERRE RIBOU,
à l'Image S. Louïs

chez { JEAN PEPINGUE', au S.Esprit. } Quay des

Augustins

FRANÇOIS FLAHAULT, au
Roy de Portugal.

M. DCC XXVI.

Avec Approbation, & Privilege du Roy.

¹ Date rajoutée à l'édition à l'encre (information communiquée par Guillemette Marot).

ACTEURS DU PROLOGUE.

THALIE, *Muse de la Comedie.*

LA FOLIE.

LA COMEDIE FRANÇOISE

UN VIEUX COMMANDEUR

UN PETIT MAISTRE.



Deputez du public²

UN AVOCAT.

UN MARCHAND.

MOMUS.

TROUPE DU REGIMENT DE LA CALOTTE.

La Scene est à Montmartre.

L'IMPROMPTU

DE LA FOLIE.



Prologue

Le théâtre represente Montmartre.

Thalie est endormie au pied de ce Mont³.

² Députés du public : un vieux commandeur, un petit-maître, un avocat, un marchand.

³ Le braiment de l'âne au sommet du mont Parnasse est déjà présent dans le prologue des *Chinois* (Regnard et Dufresny, 1692) de l'Ancien Théâtre-Italien : « Le théâtre represente le mont Parnasse, avec Apollon & les muses du mont. Sur le sommet paroît un âne aîlé, representant Pegase. On entend un concert ridicule de plusieurs instrumens comiques, qui est interrompu par l'âne qui se met à braire. » (TI, t. IV, p. 163.) Legrand opère la transposition d'un lieu sacré (Mont Parnasse) à un lieu profane (Montmartre). Au XVIII^e siècle, Montmartre est connu comme un lieu de plaisirs. « Située à l'extérieur de l'enceinte parisienne, la colline se pare depuis longtemps de vignes et de cabarets. [...] Avec le temps, le cabaret devient l'emblème d'un temps et d'un lieu profanes, voire profanateurs. [...] Ce monde interlope côtoie l'apparition de

*On joïe l'Ouverture, après quoi on entend
un Chœur d'Asnes.*

oo

SCENE PREMIERE.

THALIE, LA COMEDIE FRANCOISE, CHŒUR.

Hi-hon, hi-hon, hi-hon, hi-hon, hans-hans⁴.

LA COMEDIE *chante*.

Reveillez-vous, belle Thalie

Reveillez-vous, il en est tems

CHŒUR.

Hi-hon, hi-hon, hi-hans, hi-hans.

LA COMEDIE.

Pouvez-vous dormir aux accens,

D'une pareille mélodie ?

CHŒUR

Hi-hon, hi-hans, hi-hans hi-hans, hans.

LA COMEDIE.

Ce n'est point ici votre place,

on y voit périr vos talens.

CHŒUR.

résidences de plaisirs, appelées folies, dont se pare la banlieue et où certains personnages fortunés viennent se divertir avec des demi-mondaines. » (Jean-Marie Le Gall, *Le Mythe de Saint Denis : entre renaissance et révolution*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 515) Les auteurs forains, Lesage, Fuzelier et D'Orneval, ont déjà procédé à la même transposition pour *Arlequin Endymion* (1721). Celle-ci est une parodie de *Diane et Endymion* (1721), pièce de Luigi Riccoboni et Dominique, jouée par la Comédie-Italienne. Les auteurs d' *Arlequin Endymion* transposent le cadre mythique de la pièce originale en lieu trivial : « Le théâtre représente la Montagne de Mont-Martre, & quelques Cabarets des Porcherons » (FLD, t. IV, p. 235.) Il est bien possible que Legrand s'inspire du Théâtre-Italien pour la dégradation de l'animal mythique et du Théâtre de la Foire pour la désacralisation de l'espace.

⁴ Dans le compte rendu du *Mercure*, ce n'est pas un chœur d'ânes mais de rossignols : « Le Theatre represente Montmartre. Thalie y paroît endormie au chant des Rossignols d'Arcadie » (*Mercure de France*, décembre 1725, p. 2896.) Legrand doit viser à plus d'effet burlesque en remplaçant le chant des rossignols par un chœur d'ânes pour la lecture et les représentations postérieures.

Hi-hon, hi-hans, hi-hans, hi-hans, hans.

LA COMEDIE

Abandonnez les Habitans,
De ce ridicule Parnasse.

CHŒUR

Hi-hon, hi-hans, hi-hans, hi-hans.

oooooooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE II.

THALIE, LA COMEDIE.

LA COMEDIE.

En verité les Poètes de Montmartre sont bien insupportables de me troubler ainsi sans relâche, & de m'empêcher de tirer Thalie de l'assoupissement où elle est plongée depuis si long-temps. Mais aussi quel séjour cette Muse a-t'elle été chosir (*sic*) depuis qu'Apollon l'a bannie du Montparnasse ? Montmartre !... qui l'auroit jamais pû croire ? Ah ! malheureuse Comedie Française, que tu es à plaindre d'être obligée de venir te fournir dans une pareille Boutique. Il faut pourtant à quelque prix que ce soit, que je réveille Thalie. Hola, Muse, hola, c'est la Comedie Française qui vous appelle.

THALIE *se réveillant.*

La Comedie Française. Ah ! ma chere amie, votre voix seule étoit capable de me tirer de ma léthargie : mais bons Dieux ! que je vous trouve changée ! & qui pourroit vous reconnoître dans l'état où vous êtes ?

LA COMEDIE.

Eh le moïen : je n'ai plus que la moitié de ma Troupe⁵. Mais vous, divine Muse, que faites-vous à Montmartre ?

⁵ À l'automne 1725, le roi séjourne à Fontainebleau et y fait venir les meilleurs des comédiens français.

THALIE.

Hélas ! j'y dors, & j'endors souvent les autres. Que veux-tu ? depuis un temps je n'étois presque plus occupée que pour les Poètes de ce Canton, ils sont trop lourds, & trop paresseux pour me venir trouver jusqu'au sommet du Parnasse. Et j'ai pris le parti de venir vers eux. J'ai du moins ici le plaisir de dormir, & de me reposer de mes anciennes fatigues.

LA COMEDIE.

En effet, il me souvient qu'autrefois vous vous plaigniez que mes Poètes vous faisoient de trop rudes saignées : mais je crois qu'ici vous n'êtes pas dans le même cas. Il faut pourtant, belle Thalie, que vous fassiez aujourd'hui un effort pour ma petite Troupe. Tout Paris vous en prie.

THALIE.

Paris ! fort bien : pour se moquer encore de moi, comme il fait depuis si longtemps. Il est trop difficile à contenter sur votre Théâtre. Il s'efforce en toute occasion de rabaisser mes nouvelles productions, pour relever mes anciennes qu'il ne veut plus voir⁶.

LA COMEDIE.

Il est vrai que votre Sœur Melpomene⁷ est plus heureuse que vous. Son métier n'est pourtant pas si difficile que le vôtre à beaucoup près. Il est plus aisé d'outrer la nature que de l'imiter.

THALIE.

Ah ! je t'avoüerai que je suis quelquefois surprise des succès de Melpomene. Cela me fâche de voir qu'on soit prévenu en faveur de ses Tragedies nouvelles, même avant de les avoir vûes. La moitié des Gens les applaudissent sans les entendre. On les admire long-temps sans s'apercevoir de leurs défauts ; & ce n'est souvent que l'impression qui fait ouvrir les yeux à cette foule d'Approbateurs qui se laissent séduire au son de quelques Vers empoulez, qu'un Acteur a l'Art de faire valoir, & qui dans le fonds ne sont quelquefois qu'un pompeux galimathias.

⁶ Les propos de Thalie peuvent être interprétés comme le point de vue de Legrand lui-même. Dans *La Nouveauté* (1727), Legrand reprend la satire aux grandes classiques qui n'attirent plus le public ; il fait dire à Momus : « Chacun tombe d'accord qu'elles [= les comédies du siècle précédent] sont parfaites, on les a admirées autrefois, et l'on ne se donne pas seulement la peine de les venir voir aujourd'hui » (sc. 2 dans *Œuvres de Le Grand, comédien du roi, op.cit.*, t. IV, p. 227.)

⁷ Muse de la tragédie.

LA COMEDIE.

J'en demeure d'accord.

THALIE.

Mais il n'en est pas de même de mes productions. Une Scene plus froide que les autres, deux ou trois mauvaises plaisanteries hazardées dans une de mes Comedies empêchent souvent qu'on entende le reste de l'Ouvrage. Ce qu'on ne trouve pas de son goût dans le commencement prévient contre tout ce qui suit : alors le bon et le mauvais ont le même sort. Tout est confondu, on ne veut plus rien écouter, mais ce qu'il y a de consolant pour moi, c'est qu'on voit telles pieces comiques qui n'ont pas été applaudies d'abord, qui sont aujourd'hui l'honneur de vôtre théâtre, & que personne n'ose se vanter à présent d'avoir sifflées à la premiere Representation⁸.

LA COMEDIE.

Oùi, vous avez raison de vous plaindre de la préférence qu'on donne à vôtre Sœur. Mais enfin nous ne l'avons plus⁹, & Paris se trouvant aujourd'hui dénué de plus de la moitié de ses plaisirs, n'a recours qu'à vous, & je suis venuë ici avec les Députez que le Public vous envoie, pour vous prier de nous donner une Piece de vôtre façon.

THALIE.

Le Public m'envoie des Députez ? c'en est trop. Allons, il ne faut point avoir de ressentiment, & je veux bien encore m'exposer à son ingratitude, en cherchant à le divertir ; mais avant de rien entreprendre consultons ces Députez, pour sçavoir ce qui pourra être de leur goût.

oo

SCENE III.

THALIE, LA COMEDIE *Françoise*, L'AVOCAT, LE PETIT MAITRE, LE MARCHAND, LE VIEUX
COMMANDEUR, *nazonnant*.

⁸ Allusion sans doute au *Philanthrope ou l' Ami de tout le monde* de Legrand, dont la première représentation (Comédie-Française, le 19 février 1724) fut un échec, mais qui, après avoir été réduite en un acte, connut vingt représentations de suite (A. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, cité par M. Scott Burnet, *op. cit.*, p. 140).

⁹ Ce sont les grands comédiens qui tenaient les rôles tragiques ; ils sont à Fontainebleau.

LES DEPUTEZ, *tous ensemble*.

Divine Muse, nous sommes les Deputés du Public, qui venons vous demander une Comedie nouvelle.

THALIE.

Oh !doucement, Messieurs ; les uns après les autres, s'il vous plaît. Sçachons d'abord qui vous êtes ?

L'AVOCAT.

Je me nomme Pointillant, Avocat de profession.

LA COMEDIE, *bas à Thalie*.

Soit disant bel-esprit.

LE PETIT MAITRE.

Je suis, moi, le Chevalier du Tapage.

LA COMEDIE.

Espece de Petit-Maître manqué.

LE MARCHAND.

Et moi, Monsieur Dimanche¹⁰, Marchand de la ruë S. Denis.

LA COMEDIE.

Approuvant de bonne foi tout ce qui lui fait plaisir.

LE COMMANDEUR.

Quant à moi, je suis le Commandeur de la Rocaille¹¹, ancien pilier de Théâtre.

LA COMEDIE

Grand Partisan des Anciens.

¹⁰ Allusion au marchand de *Don Juan* de Molière.

¹¹ *Rocaille* : « Pour habillement ridicule et frippé, habit en lambeaux, vêtements déchirés et délabrés. » (Le Roux)

THALIE

C'est-à-dire, *laudator temporis acti*¹². Oh ça, parlez, Monsieur l'Avocat, vous me paraissez le plus posé. Le Public, à ce que j'apprens, demande une Piece de ma façon. Dans quel goût souhaitez-vous qu'elle soit ?

L'AVOCAT.

Helas ! sçavante Muse, pour moi, je ne vous demande qu'une bagatelle. Je souhaite une Comedie en Vers en cinq Actes, où il y ait un caractere soûtenue du commencement à la fin ; que l'intrigue soit bien conduite, qu'elle tienne toujours l'auditeur en suspend, & et se debrouille¹³ à la fin sans peine : qu'il y ait dans cette Piece des mœurs, des sentimens, & surtout qu'elle soit écrite noblement.

THALIE.

Et vous appelez cela une bagatelle ? oh ! vraiment, il y a long-temps (*sic*) que le moule de ces sortes d'ouvrages est cassé.

LE MARCHAND.

Parbleu, Monsieur l'Avocat, vous parlez pour vous : mais avec vôtre permission, ce n'est pas là le goût general. Je suis Marchand de la rue S. Denis, & pour mon argent je veux me réjouir. Vous pouvez lire ces sortes de pieces dans vôtre cabinet, vous autres beaux esprits ; mais pour moi, qui ne lit que mes livres de comptes, & qui ne vais à la Comedie que pour rire, tenez, les Comediens annonneroient cent fois des pieces de cette nature, que je n'irois à pas une¹⁴.

LE PETIT MAITRE.

Je ne les hais pas, moi, aux premieres representations, s'entend, j'ai le plaisir de les faire tomber.

¹² « L'admirateur du temps passé »

¹³ *Debrouiller* : « se dit figurément, en parlant d'affaires, de questions, d'intrigues, & de matières semblables, pour dire, Les démêler, les éclaircir » (Académie, 1762)

¹⁴ Dans le prologue de *La Chasse du Cerf* jouée en octobre 1726, Legrand reprend de nouveau cet argument en jouant le rôle lui-même qui porte son nom : « Mr. LE GRAND On pourra la trouver mauvaise, mais peut-être on y rira, et si l'on y rit, on y reviendra, et j'aime mieux cela que ces grandes pièces ennuyantes vantées par quelques beaux esprits amis de l'auteur, parce qu'elles sont dans toutes les règles d'Aristote ; le public n'en dit point de mal, mais il ne les voit pas deux fois » (sc. 2 dans *Œuvres de Le Grand, comédien du roi*, op.cit., t. IV, p. 144.)

LE COMMANDEUR.

J'ai vû jouër toutes les pieces de Moliere, d'original. Celles qui étoient dans ce goût-là, n'ont pas été celles qui ont été les plus suivies. Mais ma foi, cela étoit parfait. Oh ! ma foi, cela étoit beau. Je voudrois bien qu'on nous en donnât aujourd'hui de semblables.

LE MARCHAND.

Et moi, c'est ce que je ne demande point. Ah ! mes chers Italiens quand reviendrez-vous ?¹⁵ c'est ma folie, à moi, que les Italiens.

L'AVOCAT.

Pour moi je ne les aime que quand ils parlent Italien¹⁶.

LE PETIT MAITRE.

Et moi, qui ne l'entens pas, je ne les aime que dans le François.

LE COMMANDEUR.

Ceux-ci sont forts bons ; mais parlez-moi des precedens. Vous n'avez pas vû l'ancien Scaramouche¹⁷, vous autres ? quel naturel dans ses grimaces & dans ses gestes. Ah ! ma foi, ma foi, cela étoit bon.

LE PETIT MAITRE.

Et que diable, Monsieur le Commandeur, vous ne nous parlez jamais que du temps passé. Pour moi je vous avoüerai que j'aime dans les Pieces un peu de gaillardises, pourvû que cela soit finement enveloppé.

L'AVOCAT.

Ah, si !

LE MARCHAND.

Je ne hais pas cela non plus, pourvû que ma femme n'en rougis point, & que ma fille

¹⁵ Allusion à leur tournée à Fontainebleau en septembre et octobre 1725 où tout la troupe se déplaça.

¹⁶ Référence aux discussions de l'époque : à la réouverture du Théâtre Italien en 1716 on jouait de nombreuses pièces en italien ; mais le public ne comprenait plus autant cette langue. Dès 1718 Riccoboni demande à des auteurs français, tel qu'Autreau, de composer des pièces.

¹⁷ Tiberio Fiorilli (1608-1694), *Scaramouche* de l'ancienne troupe italienne, fut un excellent pantomimes, admiré de tous y compris de Louis XIV dès son enfance (Maupoint, p. 281). Ses grimaces étaient si comiques que le petit Louis XIV prenait plaisir à les voir (Clément et La Porte, *op.cit.*, t. III, p. 191).

n'y entende rien.

LE COMMANDEUR.

J'ai vû les Pièces de Scaron dans leur nouveauté ? Elles étoient un peu dans ce goût-là. Jodel et y faisoit des merveilles¹⁸. Il nazonnoit un peu ; mais, ma foi, c'étoit un grand Acteur, Ah ! grand Acteur.

L'AVOCAT.

Le Théâtre François est aujourd'hui trop épuré, pour souffrir ces sortes de Pièces, non plus que les Farces du temps passé.

LE COMMANDEUR.

A propos de Farce. Croiriez-vous que j'ai vû gros Guillaume, & Guillot Gorju¹⁹ ? ma foi, ma foi, cela n'étoit point si mauvais.

LA COMEDIE.

Eh bien, Messieurs, avez-vous bientôt fini vôtre conversation, il me semble que ce n'est pas pour cela que vous êtes ici, & que vous y venez demander une Pièce à Thalie.

THALIE.

Ils n'en auront point de ma façon, tant que leurs goûts ne seront pas mieux d'accord. Mais à présent que me voila tout à fait reveillée ; à dieu je m'en retourne sur le Parnasse faire ma paix avec Apollon, en attendant que toute la Troupe soit rassemblée, & que quelque Genie supérieur vienne m'y trouver.

oo

SCENE IV.

LA COMEDIE, L'AVOCAT, LE COMMANDEUR, LE MARCHAND, LE PETIT MAITRE.

¹⁸ Pour Jodelet, célèbre acteur comique mort en 1660, Scarron écrivit plusieurs pièces dont *Les Trois Dorothees, ou le Jodelet soufflet* (1646), et Molière *Les Précieuses ridicules* (1659). Il avait la voix nasillarde, mais « ce défaut rendait son débit beaucoup plus burlesque qu'on ne peut se l'imaginer. » (Lemazurier, *op.cit.*, p. 291)

¹⁹ *Gros Guillaume* (mort en 1634) et *Guillot Gorju* (mort en 1648), célèbres farceurs de l'Hôtel de Bourgogne. Le Commandeur aurait donc environ cent ans.

LE MARCHAND.

Parbleu, Monsieur l'Avocat, vous êtes cause que Thalie nous abandonne, par la difficulté qu'elle trouve à vous contenter. Mais quel bruit entens-je.

On entend un bruit de Hautbois & de Tambours.

LA COMEDIE.

C'est la Folie qui fait battre la Caisse ici au tour pour faire des recrues pour son Regiment. Mais la voici elle-même, qui vient à propos à votre secours. C'est une étourdie, qui, au deffaut de Thalie, pourra peut-être sur le champ trouver quelque heureuse saillie qui amusera le Public, & me tirera d'embarras. Mais elle est depuis un temps si entêtée de l'Opera, qu'elle ne marche plus qu'en chantant, & en dansant. Heureusement elle a toujours à sa suite quelques Poètes, qui pourront faire votre affaire.

LE MARCHAND.

A la bonne heure. J'aime encore mieux une Piece dictée sur le champ par la Folie, que d'attendre que Thalie nous en envoie une du Mont-Parnasse. J'aime à jouir, moi.

oo

SCENE V.

Les Acteurs precedens, LA FOLIE & sa suite.

MOMUS.

LA FOLIE *chante & danse.*

Ritournelle gaie.

Fuyez loin de nous,

Tristes fous,

Fous mélancoliques,

Colériques,

Frénétiques,

Fuyez loin de nous.

Venez, aimable fous, dont l'heureuse manie

Est de rire et de chanter,

De prendre et de quitter

*Tantôt Cloris, tantôt Silvie
Et de vouloir goûter
De tous les plaisirs de la vie,
Sans qu'aucun vous puisse arrêter.
Ah ! l'agréable folie !*

LA COMEDIE.

Aimable Déesse, laissez pour un moment vos plaisirs, pour nous tirer de l'embarras où nous sommes.

LA FOLIE.

Bon ! la Folie tirer les Gens d'embarras ! on dit que c'est moi qui les y plonge.

LA COMEDIE.

Assez souvent ; mais il faut avouer aussi que vous êtes quelquefois heureuse.

LA FOLIE

Eh bien, en quoi vous puis-je faire part de mon bonheur ?

LA COMEDIE

En tirant de votre cerveau l'idée de quelque Divertissement comique, qui puisse amuser Paris pendant cette Automne, & le dédommager de l'absence de Melpomene, & de la Troupe Italienne.

LA FOLIE *accompagnée des Violons.*

*Ah ! je sens Apollon
Qui déjà m'inspire :
J'entens le son
De sa Lyre, lyre, lyre, lyre,
J'entens le son
de son Violon.*

Symphonie.

LA FOLIE. *Accompagnemens.*

Quelle plaisante idée, en ce moment me frappe !

*Elle est nouvelle, elle réussira
Ah ! ah ! ah !... je la tiens... mais non, elle m'échappe.
J'y suis enfin...non, ce n'est pas cela...
Elle revient, je la rattrape,
Ecoutez, la voilà.*

Donnez au Public deux Actes differens, un dans le goût françois, & l'autre dans le goût italien.

LA COMEDIE.

Une piece dans le goût Italien representée par les Comediens François ! pour le coup voilà bien un trait de la Folie.

LA FOLIE.

Ma foi, Madame la Comedie Française vous avez beau dire, vous ne pouvez dans ce temps-cy vous sauver que par quelque chose d'extraordinaire. Votre premiere Piece aura pour titre : *les nouveaux Débarquez* : & la seconde, *la Française Italienne*.

LA COMEDIE.

Mais il faut du moins un Prologue.

LA FOLIE.

Mon arrivée imprévue, pour vous tirer d'embarras, en servira, avec quelques Vaudevilles que nous glisserons par-ci par-là²⁰ ; Je ne manque pas de Musiciens, comme vous sçavez ; & tandis que mes Poètes vont travailler pour vous, restez quelque temps en ma Compagnie, si vous vous y ennuyez vous serez plus foux que moi. Allons, marche à moi, le Regiment de la Calotte²¹.

²⁰ Nous trouvons le même dénouement dans le prologue *des Chinois* :

L'AUTEUR : Ma comédie n'est pas même achevée, il n'y a que quatre actes de faits.

THALIE : Pourvu qu'il n'y ait que ce défaut-là, vous n'êtes pas à plaindre. C'est moi qui fais les loix de la comédie, & j'ordonne que ce prologue-ci passera pour un acte. (sc.3, dans TI, t. IV, p. 171.)

²¹ « Le Régiment de la Calotte, ou Régiment de la Folie, fut une compagnie formée par « M. Aymon, porte-manteau de Louis XV ». Le colonel du régiment fit récompenser ironiquement ceux qui se firent remarquer par « quelqu'action désapprouvée, ou qui peut faire rire », en leur décernant un brevet d'officier du régiment. Ce corps estimable eut la protection le style à la mode, en le tournant en ridicule, et d'ériger un tribunal opposé à celui de l'Académie Française » (Maurepas, *Recueil Clairambault-Maurepas*, vol. III, p. 9-12, cité par M. Scott Burnet, *op.cit.*, p. 75, n. 32). En effet, Legrand reçut par le Régiment de la Calotte un brevet de « chef et prince des histrions » du celui-ci pour le fait qu'il a composé une pièce sur Cartouche (*Ibid.*, p. 75). « Quatre ans après la représentation de *Cartouche*, Legrand remercia Aymon du grade que

X

○○

DIVERTISSEMENT

Le Regiment conduit par Momus²², passe sur le Theatre, il est composé de toutes sortes de caracteres plus fous les uns que les autres.

*Entrée de six Porte-Marottes*²³.

MOMUS & LA FOLIE.

*Heureux Calottins, livrez-vous,
Aux Ris, aux Jeux, à l'Allegresse.
Heureux Calottins, livrez-vous,
Aux plaisirs les plus doux .*

MOMUS seul.

*Sages du temps vous seriez fous,
Si l'austere raison vous occupoit sans cesse ?
Sages du temps, vous seriez fous
Mille fois plus que nous.*

ENSEMBLE.

*Heureux Calottins, livrez-vous,
Aux Ris, aux Jeux, à l'Allegresse.
Heureux Calottins, livrez-vous,
Aux plaisirs les plus doux.*

Entrée de Fous.

celui-ci lui avait fait avoir, en lui dédiant l'Impromptu de la Folie, dont le prologue se terminant par un divertissement où défilait tout le Régiment de la Calotte » (*Ibid.*, p. 75, n. 32.) L'épître de cette pièce montre son indignation au chef du Régiment. Lesage, Fuzelier et d'Orneval ont fait un opéra-comique qui porte pour son titre : *Le Régiment de la calotte*, représenté par la troupe de Francisque au 1^{er} septembre 1721.

²² Momus, dieu de la folie, du vin et des chants.

²³ *Marotte* : sceptre surmonté d'une tête coiffée d'un capuchon et garnie de grelots ; l'attribut de la Folie.

VAUDEVILLE.

*Damis pour grossir son trésor,
Vouloit changer le cuivre en or :
Il a passé toute sa vie,
A s'instruire dans la Chymie²⁴.
Que lui reste-t'il à présent ?
Il nourrit sa femme de vent,
Il a vendu sa Cotte.
Et plan, plan, plan,
Place au Regiment
De la Calotte.*

*Lubin jaloux & curieux,
Observoit sa femme en tous lieux :
Ennuïé de n'y rien connoître,
Il se déguise en petit Maître ;
Il est bien-tôt heureux Amant,
Et se fait ce qu'il craignoit tant,
Ah ! que l'épreuve est sotté.
Et plan, plan, plan,
Place au Regiment
De la Calotte.*

*Jadis Cleon pour s'enrichir,
Ne donnoit dans aucun plaisir,
Le voilà septuagenaire,
De tout son bien que va-t'il faire ?
Près d'entrer dans le Monument²⁵,
Il entreprend un Bâtiment,
La plaisante Marotte !
Et plan, plan, plan,*

²⁴ Allusion à l'alchimiste.

²⁵ Pour dire entrer dans le tombeau.

Place au Regiment

De la Calotte.

*Après s'être raillé long-temps,
De tous les Maris mécontents :
Blaise à soixante ans se marie,
Il prend Femme jeune & jolie,
Qui n'attend pas le bout-de-l'an,
Pour le mener tambour battant,
Ah ! comme on le balotte !
Et plan, plan, plan,
Place au Regiment
De la Calotte.*

*Mon Tuteur me fait élever,
Croïant pour lui me conserver,
Il me nourrit dans l'ignorance,
Mais je n'en ai pas tant qu'il pense,
A quatorze ans, ah ! voïez donc,
Comme je voudrois d'un Barbon,
Je ne suis pas si sotte !
Et plan, plan, plan,
Place au Regiment
De la Calotte.*

Au Parterre.

*Messieurs du Parterre c'est vous,
Qui conduisez le goût de tous :
Si vous approuvez cet Ouvrage,
On dira que l'Auteur est sage :
Si vous en jugez autrement,
On suivra votre jugement,*

On dira qu'il radotte²⁶ :

Et plan, plan, plan,plan,

Place au Regiment

De la Calotte.

Entrée generale de Fous & de Folles.

²⁶ *Radotter* : « On dit fig. d'Un homme qui dit des choses sans raison, sans fondement » (Académie, 1694)

**LA FRANÇOISE
ITALIENNE,
COMEDIE.**

ACTEURS.

PANTALON, Tuteur & amoureux d'Agathine.

AGATHINE.

LUCIDOR, Amant d'Agathine,

NISON, femme de Chambre d'Agathine.

SCAPIN, Confident de Pantalon.

LE NOTAIRE, bredouilleur.

JASMIN, laquais.

MUSICIENS & DANSEURS.

VIOLONS.

La scene est à Paris, chez Pantalon.

***LA FRANÇOISE
ITALIENNE,
COMEDIE.***

SCENE PREMIERE

AGATHINE, NISON.

AGATHINE.

Oui, ma chere Nison, je suis au desespoir. J'apprens dans ce moment que Pantalon, mon Tuteur, est de retour à Paris de son Voïage d'Italie, qu'il est descendu ce matin chez un certain Docteur Lanternon son ancien ami, & qu'il va venir ici tout à l'heure.

NISON.

Eh bien, qu'il vienne, je l'attens de pied ferme.

AGATHINE.

Mais tu sçais bien, Nison, que sur ce que ce maraut²⁷ de Scapin lui a fait écrire de Paris, que j'avois à mon service une Française qui introduisoit tous les jours un jeune homme dans la maison, il m'a recommandé par ses dernieres lettres de te chasser, & de prendre une femme de chambre Italienne en ta place, que va-t'il dire, s'il te trouve ici ?

NISON.

Que voulez-vous qu'il dise ? Il ne m'a jamais vû. Est-ce que je ne sçais pas assez d'Italien, pour passer pour Italienne. Vous lui ferez accroire que vous avez suivi ses ordres, & que je suis celle que vous avez pris à la place de la femme de chambre Française que vous avez chassée.

AGATHINE.

Mais Scapin qui te verra ?

NISON.

Ne craignez rien. Scapin ne viendra d'aujourd'hui ici, il compte que Pantalon n'arrivera que demain, & nous aurons tout le temps qu'il nous faudra pour tromper notre vieux Tuteur, & faire ensorte que Lucidor vous épouse à sa barbe. Tout est disposé pour cela.

AGATHINE

Ah ! je crains que l'arrivée imprevûe de Pantalon ne nous donne bien de l'embarras. Lucidor qui n'en sçait encore rien, viendra ici dans le temps qu'il y sera : il amenera peut-être avec lui les Violons & les Musiciens qui doivent executer le petit Divertissement qu'il vous donne aujourd'hui : Que dira Pantalon de voir tous ces préparatifs ?

²⁷ *Maraut* (maraud) : « Terme injurieux qui se dit des gueux, des coquins qui n'ont ni bien ni honneur, qui sont capables de faire toutes sortes de lacheté. » (Furetière)

NISON.

Et mort de ma vie, ne cherchez point de chagrins dans l'avenir. Quand les embarras naîtront, votre amour, & mon adresse nous inspireront les moyens de nous en tirer.

AGATHINE.

Jamais on ne te prendra pour une Italienne à ton accent.

NISON .

Bon, bon ! je dirai que Paris m'a corrompu ma langue maternelle. Mais dites-moi, Pantalon ne savait-il pas le François ?

AGATHINE.

Il entend quelques mots par-ci, par-là. Mais en le voulant parler il confond à tous les momens les deux langues ensemble, & parle quelquefois un baragöün qui n'est ni François ni Italien²⁸.

NISON.

Tant mieux, tant mieux, nous lui en ferons bien passer.

AGATHINE.

Il ne sera pas fort difficile. Mais revenons à Lucidor. Si Pantalon en arrivant veut m'épouser suivant le testament de mon pere ?

NISON.

Votre pere étoit un vieux radoteur. C'est bien aux morts à vouloir regler les volontez des vivans. Passez outre, Mademoiselle. On ne reviendra pas de l'autre monde vous en faire des reproches.

AGATHINE.

Mais Pantalon se va servir de l'autorité que lui donne ce testament : Il gardera peut-être mon bien.

²⁸ Critique des difficultés de l'acteur des Italiens Pietro Alborghi à parler français.

NISON.

Oüi-da cela merite réflexion. En ce cas, il faut le ménager, & lui faire bonne mine en arrivant pour le mieux attraper.

oooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE II.

PANTALON, AGATHINE, NISON.

PANTALON *derriere le Théâtre.*

Andaté cercare il Notaro subito, subito²⁹.

AGATHINE.

Ah ! j'entens la voix de mon Tuteur, je suis dans un trouble si grand que je ne me connois plus.

NISON.

Allons, allons, Mademoiselle, il faut vous rassurer, & lui faire même plus d'amitié que jamais pour le mieux faire donner dans le panneau³⁰.

PANTALON *derriere le Théâtre.*

Oh di caza³¹.

AGATHINE.

Qui heurte ?

PANTALON.

Pantalon de Bizognozi.

AGATHINE *lui ouvre & l'embrasse*

Ah Signor Pantalone.

²⁹ « Allez chercher le notaire tout de suite, tout de suite. »

³⁰ *Donner dans le panneau* : « donner dans le piège qu'on nous tend, se laisser prendre aux finesses de quelque fourbe » (Le Roux)

³¹ « Il y a quelqu'un à la maison ? »

PANTALON.

Bondi, bondi, cara Agatina³² ; je mourois d'impazienza di retornare in questo paéze per embrasser vous.

AGATHINE.

Ah ! Signor, quanto mi a durato il tempo³³.

PANTALON *faisant des révérences.*

Ah ! obligatissimo³⁴. Ma parlaté Franceze per mi l'apprendre à mi³⁵ je vous en prie.

NISON *faisant des révérences à l'italienne.*

La riverisco³⁶ Signor Pantalone.

PANTALON.

Servitor. Chi e questa³⁷.

AGATHINE.

C'est une Italienne que j'ai prise à mon service à la place de cette Française que vous m'avez fait renvoïer.

PANTALON

Bene, bene ;& come si apelle questa ?³⁸

NISON.

Violetta³⁹ per servir la. Ah ! Signor Pantalone, la mia patrona a esté bien malinconica pendant il vostro viaggio⁴⁰.

³² « Bonjour, bonjour chère Agathine. »

³³ « Combien le temps m'a duré. »

³⁴ « Je vous suis très obligé. »

³⁵ « Mais parlez français pour me l'apprendre à moi »

³⁶ « Je vous fais ma révérence. »

³⁷ « Qui est celle-là ? »

³⁸ « Bien, bien, et comment elle s'appelle celle-là ? »

³⁹ Dans la troupe des Italiens, Violetta est servante.

⁴⁰ « Violetta pour vous servir. Ah, Seigneur Pantalon, ma patronne a été bien mélancolique pendant votre voyage. »

PANTALON.

Lo credo⁴¹.

NISON.

La pouretta vous attendoit-à tout-momento, & l'astro giorno entendant braire un azino, elle est descenduë subito credendo ché fosté voi⁴².

PANTALON

Ah ! la bella preuve d'amour ! est-ce que j'ay la voix d'un azino, ma ne sçavez pas vous mieux parlare Francezé.

NISON.

Ah ! si Signor, ze le parle un petit brin mieux quand ze le veux.

PANTALON.

Eh bien, parlate sempré Francezé⁴³, quand je ne l'entendrez pas ze vous le diro.

NISON.

Puis que vous lé voulez, Monsieur, ze parleré Francéze le mieux que ze le pouéré.

PANTALON.

Et brave, brave basta coussi⁴⁴, maintenant je vous diro que jay passé chez le Notaro per nostro contratto di matrimonio, & questo Notaro n'entend pas una sola parola Italiana ; & il parla lé Francezé tant presto, tant presto, qué mi ni entendo niente⁴⁵.

AGATHINE

Cela est assés embarrassant d'avoir affaire à un bredouilleur.

PANTALON.

Ma vous lui dicteres en Francezé mes intentioni que je vais scrivere en Italiano dans le

⁴¹ « Je le crois. »

⁴² « L'autre jour, entendant braire un âne, elle est descendue aussitôt croyant que c'était vous. »

⁴³ « Parlez toujours français »

⁴⁴ « ça suffit »

⁴⁵ « si vite que je n'y comprends rien. »

mio cabinetto adesso adesso⁴⁶.

AGATHINE.

Allez, Monsieur, allez, je ferai tout ce qu'il vous plaira.

oooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE III

AGATHINE, NISON.

NISON.

Courage, Mademoiselle, cela va à merveille. Le Notaire n'entend pas l'Italien, & Pantalon n'entend gueres mieux le François, nous allons mettre dans le contrat tout ce que nous voudrons. Laissez-moi conduire cette affaire.

AGATHINE

Je comprends ton dessein, cela suffit ; mais que vois-je ? Lucidor avec des Violons.

oooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE IV.

LUCIDOR, AGATHINE, NISON.

VIOLONS.

AGATHINE

Ah ! Lucidor, je tremble. A quoi, vous exposés-vous ? Pantalon vient d'arriver. Il est ici-près dans son cabinet.

LUCIDOR.

Qu'entens-je ? Nison m'avait assuré qu'il n'arrivoit que demain. Quel contretemps, dans le moment que je viens d'apprendre que mon pere après s'être enrichi dans les païs étrangers, est depuis un mois à Paris incognito.

AGATHINE.

⁴⁶ « mes intentions que je vais écrire en italien dans mon bureau tout de suite. »

Et que n'allez-vous au plutôt le chercher ?

LUCIDOR.

Comme des intérêts particuliers l'ont obligé de changer de nom, on ne m'a pu instruire encore de sa demeure. Mais je dois me trouver aujourd'hui dans un endroit, où il ne manquera pas de se rendre.

NISON.

Tout cela est bel & bon ; mais cela n'empêchera pas Pantalon de s'obstiner à vouloir épouser Mademoiselle. Laissez-moi toujours achever un projet que j'ai en tête. Vous sçavez que je passe ici pour Italienne, & que ... mais j'entens du bruit, & c'est Pantalon lui-même.

oooooooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE V

PANTALON, LUCIDOR,

AGATHINE, NISON, VIOLONS.

PANTALON, *à part*.

Qué vois-jé ? un Cavaliero dans la mia Caza.

NISON.

Ne vous démontez point, & laissez-moi faire.

Elle chante.

*No non, Temeté la verita*⁴⁷. Ah ! Signor Pantalon, vous voilà ! Monsiour, il est un Maître de Musique, qui me fait ricordare una cansonetta⁴⁸.

PANTALON.

Mousiu est un maestré de Musica ?

NISON.

Signor si ; & les autres sont les Violoni.

⁴⁷ « Craignez la vérité. »

⁴⁸ « qui me fait rappeler une chansonnette. »

LUCIDOR.

Oüi, Monsieur, je viens vous offrir mes services : aiant appris que vous vous mariez aujourd'hui, je venois vous faire entendre un petit Divertissement de ma composition ; c'est la coutûme des Musiciens de ce païs de venir offrir aux nouveaux mariez un plat de leur métier⁴⁹.

PANTALON.

Ah ! som obligato a vossignoria⁵⁰, j'aime fort la Musica ; ma ce ne sera qué per tantôt, per servir di préludio al mio matrimonio.

LUCIDOR.

Quand il vous plaira, Monsieur.

PANTALON.

Bené, bené. Ma faté un peu recordare à Violetta la sua canzonetta presentement⁵¹.

AGATHINE.

Monsieur, elle ne la sçait pas encore assez bien.

NISON

Pardonné mi, la mia patrona, je la canterai bien avec les Violoni.

LUCIDOR.

Si cela est ainsi, Messieurs, allez, s'il vous plaît, vous placer dans quelqu'endroit de cette Salle pour ne pas étouffer la voix.

AGATHINE *bas à Nison.*

Es-tu folle de te hasarder à chanter de l'italien ?

NISON.

⁴⁹ *Un plat de leur métier* : « On dit qu'un homme a donné un plat de son métier, quand il a apporté quelque chose dans une compagnie appartenant à sa profession, comme un poète qui a lu des vers, un musicien qui a chanté un air, joué une pièce » (Furetière).

⁵⁰ « je suis obligé à votre seigneur »

⁵¹ « Mais faites un peu rappeler à Violetta sa chansonnette à présent. »

Ne vous mettez pas en peine, c'est un air que j'ai appris à la Comedie Italienne, & je me tirerai bien d'affaire.

LUCIDOR *aux Violons.*

Allons, Messieurs, accompagnez cet air comme vous pourrez, je n'ai rien à vous dire

*Nison chante un air italien, où elle imite la cantatrice de la Comedie Italienne*⁵².

PANTALON.

Oh ! la bella Musica ! la bella Musica !

LUCIDOR.

Monsieur, vous verrez toute autre chose tantôt, & je veux même vous amener des Danseurs tout habillez en Italiens comiques, pour mieux répondre à votre goût, & rendre le Divertissement plus complet.

PANTALON.

Et comé si appelle lé vostro divertimento ?

LUCIDOR.

Monsieur, cela n'a point de titre : ce sont des Vaudevilles⁵³ sur les divers embarras où l'on se trouve souvent dans tous les états de la vie.

PANTALON.

Védérémo, védérémo⁵⁴.

AGATHINE.

Mais, vous-même, Monsieur, ne serez-vous pas fort embarrassé de faire executer une pareille idée ? & cela ne coûtera-t'il point trop ?

LUCIDOR.

Ah ! Madame, c'est une bagatelle, & d'ailleurs je ne suis pas intéressé. Je travaille plus

⁵² Il s'agit d'Ursula Astori morte en 1739, qui chantait très bien l'italien.

⁵³ Airs connus sur lesquels on mettait de nouvelles paroles.

⁵⁴ « Nous verrons, nous verrons. »

pour la gloire que pour autre chose.

NISON.

Ah ! Signor, ce Musicien-là n'a pas son pareil, c'est un *huomo inimitabile*.

LUCIDOR.

Monsieur, jusqu'au revoir.

PANTALON.

Ah ! Signor, *obligatissimo* à *vossignoria*.

oo

SCENE VI.

PANTALON, AGATHINE, NISON.

AGATHINE.

Eh bien, Monsieur, auriez-vous crû que Violette sçût si bien chanter ?

PANTALON.

Oh ! una *figlia* comme elle é un *tesoro*⁵⁵.

AGATHINE

Il faut qu'elle continuë à apprendre la Musique, cela vous désennüira de temps en temps : je me charge de contenter le Maître de Musique.

NISON.

Ah ! Signora Patrona, je vous serai bien obligée : hélas ! *poueretta mi*⁵⁶, je ne gagne pas assez pour le païer.

AGATHINE.

Allez, allez, Violette, je vous rehausserai vos Gages...

⁵⁵ « Une fille comme elle est un trésor. »

⁵⁶ « pauvrete de moi »

bas à Nison

Mais, que vois-je ? ah ! c'est Scapin, tout est perdu.

oooooooooooooooooooooooooooooooo

SCENE VII.

PANTALON, AGATHINE ; NISON.

SCAPIN

Ah, ah c'est vous, Monsieur, vous voilà donc à la fin arrivé ?

PANTALON

Bondi, Scapino, bondi.

SCAPIN.

Quoique vous aïez fait réponse aux lettres que je vous ai écrites, j'étois toujours dans le doute de sçavoir si vous les aviez reçûës.

PANTALON.

Si, si.

SCAPIN.

Eh bien, Monsieur, vous voïez comme on a exécuté vos ordres.

PANTALON.

Je suis contento.

SCAPIN.

Ah ! c'est autre chose, si pour vous contenter il faut faire tout le contraire de ce que vous commandez, je le ferai à l'avenir.

NISON

Cela suffit, Scapin, Monsieur il est content.

PANTALON.

Si, si ; elle canta come une cantarina.

SCAPIN.

Qu'est-ce donc qui chante comme une cantaride⁵⁷.

PANTALON

La Serva dé Agathina.

SCAPIN.

Je le crois bien, aussi est-ce une fine mouche, elle sçait bien faire autre chose, Monsieur.

PANTALON

Eh quoi ?

NISON.

Scapin, taisez-vous, Monsieur n'a que faire de vos balivernes.

PANTALON.

Lasciate le parlaré, je suis bien aise de saperé tous les talens que vous avété.

NISON.

Non, Monsieur, je l'ai trop de modestie, & il me feroit rougir.

SCAPIN.

Je le crois bien, Mademoiselle Nison.

NISON.

Mousiu, s'il continuë à parler je m'en vais quitter la place.

PANTALON.

Et per che, Violetta ?

⁵⁷ *Cantaride (cantharide)* : Insecte coléoptère.

SCAPIN.

Comment, elle s'appelle à present Violette, & elle s'appeloit hier Nison ?

PANTALON.

Comé, Nison ?

SCAPIN.

Oüi, Monsieur, voilà cette Nison dont je vous ai écrit qui introduisoit tous les jours ici un jeune homme en votre absence, & que vous avez mandé qu'on chassât.

PANTALON.

Comé, Agathina ! vous mé trompez de questa maniera ?

AGATHINE.

Que voulez-vous, Monsieur ? j'aimois cette fille-là, & je n'ai jamais pû me résoudre à m'en séparer ; mais Scapin est un fourbe de vous avoir mandé quelque chose contr'elle.

PANTALON.

No no cospetto di diana non restera piu dans la mia caza⁵⁸ ; & je veux la renvoïer in questo momento.

AGATHINE.

Monsieur, vous êtes le Maître, mais attendez du moins jusqu'à demain : si vous renvoïez celle-ci, il m'en faudra bien un autre.

PANTALON.

Je ne veux piu de Serva auprès de vous, je veux que vous aïez un Servitore.

AGATHINE.

Ah ! tout ce qu'il vous plaira, Monsieur, pourvû que ce ne soit point Scapin.

PANTALON.

No non, il Dottore Lanternon mio amico ma offerto un certo Arlequino qui é un balordo,

⁵⁸ « Non, non, je jure par Diane qu'elle ne restera plus dans ma maison. »

ma un Servitore fedelissimo⁵⁹... Scapin, va subito diré au Dottoré qu'il me mande questo Arlequino⁶⁰.

SCAPIN.

Mais, Monsieur, je ne le connois point cet Arlequin.

PANTALON.

Je ne le connois pas non piu, mais il suffit qué il dottoré Lanternon mi répondé de lou.

SCAPIN.

J'y vais de ce pas.

PANTALON.

Va presto : & tu iras après,

Il parle à l'oreille de Scapin.

Bze, bze, bze.

AGATHINE.

Ah ! Nison, que vais-je devenir sans toi ?

NISON.

Ne vous inquietez de rien, je ne vous abandonnerai point : cet Arlequin est un de mes anciens amoureux, & je lui ferai faire tout ce que je voudrai, heureusement il n'est connu ni de Pantalon, ni de Scapin.

PANTALON.

Che diavolo dité vous là toù dou ? va presto, Scapin, va presto.

oo

SCENE VIII.

⁵⁹ « Non, non, le Docteur Lanternon mon ami m'a offert un certain Arlequin qui est un balourd, mais un serviteur très fidèle »

⁶⁰ « Va tout de suite dire au Dottore qu'il m'envoie cet Arlequino. »

PANTALON, AGATHINE ; NISON.

PANTALON.

Et ti sors tout à l'hor⁶¹ de la mia caza !

NISON.

Ah ! pouretta mi que vai-je devenir ? Signor, je vous demande pardono, quoi que ze ne vous aïe rien fait.

PANTALON.

Va via, va via⁶².

NISON.

Je mourrai de chagrin de ne piu voir la mia patrona.

PANTALON.

Va via, va parlare Italiano au diavolo⁶³.

NISON.

Qui vous emporte⁶⁴, Signor.

à Agathine.

Mademoiselle, ne vous embarrassez de rien, je vais jouer d'un tour à notre homme, auquel il ne s'attend pas. La riverisco Sior Pantalone.

oo

SCENE IX.

PANTALON, AGATHINE.

AGATHINE.

⁶¹ « tout de suite »

⁶² « Va t'en, va t'en. »

⁶³ « Va t'en, va parler italien au diable. »

⁶⁴ « Qu'il vous emporte »

En verité, Monsieur, vous me traitez bien cruellement de me séparer d'une personne qui m'étoit si chere.

PANTALON.

J'ai un grand torto⁶⁵.

AGATHINE.

Vous êtes mon Amant, & vous me traitez en Esclave, que ferez-vous quand vous serez mon mari ?

PANTALON.

Quand je serai vostro marito, je vous paroîtrai piu amabile, & vous ne me ferez piu des tours d'aquella maniera⁶⁶. Or sù tocca la mano, je ti perdonno⁶⁷, & je veux t'aimer piu que jamais.

AGATHINE *à part*.

Feignons pour le mieux tromper.

à Pantalon.

Et moi, je ferai tous mes efforts pour remplir mon devoir, & je ne me marie pas avec vous pour ne vous pas aimer.

PANTALON.

Brava, brava.

AGATHINE.

Oüi, quelques chagrins que je puisse essüier dans la suite par les injustes soupçons que vous concevez trop aisément, votre personne me sera toûjours chere.

PANTALON *faisant des révérences*.

Ah ! ah !

⁶⁵ « J'ai un grand tort. »

⁶⁶ « de cette façon »

⁶⁷ « Allons, touche-la, je te pardonne. »

AGATHINE.

Et je vous serai toujours aussi fidelle que si vous aviez pour moi les meilleures manieres du monde.

PANTALON.

Oh che felicità ! che consolation ! je ti promets de ti donner toutes sortes de plaisirs. Je t'ai acheté questa matina una tentura magnifica haveremo touti ligiorni... dans nostra caza des Violoni⁶⁸. Nous canterons, nous danserons ; mais piu di serva Francéze.

AGATHINE.

Ah ! Monsieur, je n'y songe déjà plus, & désormais votre seule personne me tiendra lieu de tout.

PANTALON.

Brava, brava ; é bené parlato ; ma ecco il Notaro dont je vous ai parlato⁶⁹.

oo

SCENE X.

PANTALON, AGATHINE, LE NOTAIRE.

LE NOTAIRE *bredouillant*.

Monsieur, je suis votre très-humble Serviteur. Madame, je vous donne le bon jour : allons dépêchons-nous, dressons vite le Contrat, car je suis un peu pressé.

PANTALON.

Che Notaro brusquo, non entendo, una sola parola. Signor, ecco il principale. Il Signor Pantalon di Bizognozi sposa la Signora Agathina, & gli dona per il presente contratto touto il suo bené⁷⁰.

LE NOTAIRE.

⁶⁸ « Je t'ai acheté ce matin une tenture magnifique, nous aurons tous les jours...dans notre maison des Violonistes. Nous chanterons, nous danserons ; mais plus de servante française. »

⁶⁹ « Bravo, bravo, bien parle, mais voici le Notaire dont je vous ai parlé. »

⁷⁰ « Quel notaire bresque, je ne comprends pas un mot. Monsieur, voilà l'essentiel. Le Seigneur Pantalon de Bizognozi épouse la Demoiselle Agathine, et lui fait don par le présent contrat de tout son bien. »

Ma foi, Monsieur, c'est de l'hébreu pour moi, & je n'entens rien du tout à ce baragoüin-là, parlez françois, si vous voulez qu'on vous entende.

PANTALON

Ah ! ché, maledetto Notaro⁷¹.

LE NOTAIRE.

J'entens fort bien que Notaro veut dire Notaire, & Contratto, Contrat : mais c'est tout ce que je sçai d'Italien ; quand vous aurez appris ma langue, ou que je sçaurai la vôtre, nous pourrons dresser votre contrat : jusqu'au revoir.

AGATHINE.

Et attendez, Monsieur, je sçai les deux langues, & je vais vous expliquer en françois les articles.

à Pantalon.

Donnez-moi ce papier.

LE NOTAIRE.

Ah ! bon pour cela, car autrement nous serions ici jusqu'à demain, Monsieur, & moi, sans nous entendre, & mon temps m'est cher.

PANTALON. *à Agathine.*

Fate-li comprendre mes intentioni, que vela écrites sur ce papier.

oo

SCENE XI.

PANTALON, AGATHINE, LE NOTAIRE, JASMIN.

JASMIN.

Monsieur, voilà le Tapissier qui vous apporte cette Tenture que vous avez achetée, ce matin, pour votre grande Salle.

⁷¹ «Ah quel maudit notaire ! »

PANTALON.

Jo m'en va la védéré, & jé retourno tout à l'hor.

LE NOTAIRE.

Eh bien, j'entens encore bien cela ; vous dites que vous reviendrez tout-à-l'heure ; vous ferez bien ; car si vous tardez trop vous ne me retrouverez plus.

PANTALON.

Ah ! che brutto huomo⁷² ! che brutto Notaro !

oo

SCENE XII.

AGATHINE, LE NOTAIRE.

AGATHINE

Monsieur, aïez la bonté de vous asséoir, je vais vous approcher une table.

LE NOTAIRE.

Il n'est pas nécessaire, Mademoiselle, je suis si vif que je suis le plus souvent en l'air : je veux seulement prendre un extrait des Articles, & mon Clerc rédigera le tout dans mon étude ; vôtre nom, s'il vous plaît ?

AGATHINE.

Agathine Fernando.

LE NOTAIRE.

Et le nom du futur ?

AGATHINE.

Armand de Lucidor.

⁷² « Quel méchant homme ! »

LE NOTAIRE.

Passons aux principaux Articles.

AGATHINE.

Mettez seulement dans le Contrat que le Seigneur Pantalon de Bizognozi, Tuteur d'Agathine, lui donne tout son bien en faveur du mariage qu'elle contracte avec Lucidor, tout est renfermé là-dedans.

LE NOTAIRE

J'entens tout cela : mais je croïois d'abord que c'étoit le Seigneur Pantalon, qui vous épousoit ?

AGATHINE.

Fi donc, Monsieur, me le conseilleriez-vous ?

LE NOTAIRE.

Non, par ma foi, car c'est un assez vilain merle⁷³, & je vous demande excuse de ma bêtise : & le futur, ne comparoîtra-t'il point ici ?

AGATHINE.

C'est ce que je ne sçai pas, mais toûjours il aura l'honneur de passer chez vous. Le tout est de faire signer promptement le Seigneur Pantalon, c'est un homme si bizarre qu'il change à tout moment de sentiment, & vous voïez que j'ai intérêt qu'il ne se dédise point.

LE NOTAIRE.

Je comprends cela, & je vais faire dresser ce contrat au plus vîte ; comptez sur ma diligence, je serai de retour dans un moment : je suis expeditif.

oo

SCENE XIII.

AGATHINE *seule*.

J'entreprends-là une chose bien hardie ; & je ne sçais encore par qui en faire instruire

⁷³ *Vilain merle* : « Il est fin, rusé comme un merle. Se dit d'un homme fin et matois. » (Le Roux)

Nison ou Lucidor ; car enfin j'ai besoin de quelqu'un pour me seconder, & Pantalon pourroit... mais le voilà déjà de retour.

oo

SCENE XIV.

PANTALON, AGATHINE.

PANTALON.

Ah ! la bella tentura ! la bella tentura ! venez la védéré.

AGATHINE.

Je la verrai tantôt quand elle sera tendûë.

PANTALON.

E ben ditto. Et lou Notaro fa-t'il il contratto ?⁷⁴

AGATHINE.

Oüi, Monsieur, il l'apportera tout-à-l'heure à signer.

PANTALON.

Je suis dans l'impazienza qué nostro matrimonio soit perfetto ; ma che vol questo picolino huomo ?⁷⁵

oo

SCENE XV.

PANTALON, AGATHINE.

NISON *en Arlequin , contrefaisant l'Arlequin de la Comedie Italienne.*

NISON *en Arlequin, après plusieurs lazis à l'Italienne.*

Mademoiselle, ze vous prie di m'enseigner lou lozis de Mousou Pintaplon.

⁷⁴ « C'est bien dit. Et le notaire fait-il le contrat ? »

⁷⁵ « mais que veut ce petit homme ? »

AGATHINE.

Je ne connois point cela, mon ami : vous voulez peut-être dire Pantalon ?

NISON, *en Arlequin*.

Oüi, Mademoiselle, Pintaillon.

PANTALON.

Ne no no, Pantalon.

NISON, *en Arlequin*.

Ah, Pentalon !

PANTALON.

Si Pantalon di Bizognozi

NISON, *en Arlequin*.

Hen ? Pentalon dé Bibliognosi.

PANTALON.

Eh no. Pantalon di Bizognozi.

NISON, *en Arlequin*.

De Bizognozi.

PANTALON.

Basta cousi⁷⁶ mi sono Pantalon di Bizognozi.

NISON, *en Arlequin, lui prenant la barbe*.

Ah ! sior Barbette⁷⁷, ze suis vôtre serviteur de tout mon cœur. Ha ha hoa hoa ha hoa ha ha.

⁷⁶ « ça suffit »

⁷⁷ La barbiche est une caractéristique de Pantalon. Dans *Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière, Comédie-Italienne en 1721. Dans la pièce, Arlequin s'adresse ainsi à Pantalon : « Dis-moi, Barbette, de quelle diable d'espèce es-tu donc ? [...] je t'appelle Barbette parce que tu as une barbe longue, longue. » (I, sc. 5) (Delisle de la Drevetière, *Arlequin sauvage*, éd. D. Trott, Montpellier, Espaces 34, 1996, p. 33-34.)

PANTALON.

Qué vos dire questo impertinente.

NISON, *en Arlequin continuant à rire.*

Ha, ha, ha, che muso, che muso ! che brutta barbetta⁷⁸.

AGATHINE.

Qui êtes-vous, mon ami ?

NISON, *en Arlequin.*

Je suis Arlequin, je viens de la part del dottore Lanternon per être le Gouverneur de la Mison del Signor Pantalon, & lé Director de sa Femme. On m'a dit qué zé serois fort bien ici, qué zi manzerois di macaronni, qué zi boirois de bon vin, c'est perquoi vela qui est fait, zé vous reçois à mon service.

PANTALON *riant.*

Ah ! che matto, che matto !⁷⁹ Il dottore m'avait ben ditto que c'étoit un balordo ; ma c'est ce qu'il mé faut dans la mia caza : Oüi, caro Arlequino, vela la persona, dont zé vous ricommando la conduito.

NISON *en Arlequin.*

C'est là votre femme, dont vous mi recommandez la conduite ? Et y a-t'il longtemps qu'elle est vôtre femme ?

PANTALON.

Non é encore ma femme ; elle est encore fille.

NISON *en Arlequin*

Et restera-t'elle toujours fille, quand elle sera vôtre femme ?

PANTALON.

Et no no no non, si agiscé di questo, je vous ricommando de né la quitter jamais.

⁷⁸ « Quelle tête ! quelle vilaine barbiche ! »

⁷⁹ « Quel fou, quel fou ! »

NISON, *en Arlequin*.

Ah, ah, lasciate fare à mi, ze ne l'abandonnerai pas d'une minutte ; ze la menerai boire, manger, dormir, chanter, danser.

PANTALON.

E qué diavolo ! qué bizognar de tout ce préambulo ?⁸⁰ je ti dico seulement de n'y laisser intrare aucun huomo dans la caza per li parlare.

NISON *en Arlequin prend sa batte, & en donne sur le visage de Pantalon*.

Oh ! parbleu, zé vous en chasserez vous-même, s'il le faut, entendez-vous ? & né mi raisonnez pas.

PANTALON.

Che vo diré questo ?

NISON, *en Arlequin*.

C'est une action démonstrative per vous faire comprendre comme ze recevrai les gens, qui viendront per parler à vôtre femme.

PANTALON.

Bravo, bravo.

AGATHINE.

Ah ! Monsieur, je vous prie de ne me pas donner auprès de moi un pareil extravagant.

NISON, *en Arlequin*.

Je suis un honnête homme, & quand on m'a mis une fois une femme entre les mains, je prétens en répondre corps pour corps, entendez-vous ?

PANTALON.

Bené, bené. Ah ! che fortuna di trovare un servitor come quello !⁸¹

NISON, *en Arlequin*.

⁸⁰ « A quoi bon tout ce préambule ? »

⁸¹ « Quelle chance de trouver un serviteur pareil ! »

Une jolie femme doit toujours être renfermée ; & un mari bien prudent ne la doit jamais faire voir à personne. Voulez-vous encore une action démonstrative ?

PANTALON.

No, piu di demonstrationi.

NISON, *en Arlequin*.

Je ne vous donnerai donc qu'une comparaison pour vous montrer qu'un mari doit toujours tenir sa femme cachée. Une jolie femme, dit Aristote, est comme un friand morceau de fromage : si-tôt qu'on la voit, chacun en voudrait gruger⁸².

AGATHINE.

Vous voïez-bien, Monsieur, que ce garçon-là est fou.

PANTALON.

No no no non é matto⁸³. Il raisonne à sa maniere : ma il dit la verita.

AGATHINE.

Tout ce qu'il vous plaira, Monsieur : mais sçachons un peu ce qu'il veut gagner.

NISON *en Arlequin*.

Je ne fais point de marché avec Monsiu Pantalon. Il n'a pas assez de bien per me païer ce que je vau, ainsi je m'offre à vous servir tous deux pour rien, à condition que je ne ferai dans la Mizon que ce qu'il me plaira.

AGATHINE.

C'est beaucoup dire : mais enfin il faut sçavoir ce que l'on vous donnera de gages ?

NISON *en Arlequin*.

Attendez, Mademoiselle, j'en vais faire un petit calcoul avec mes doigts. Combien Monsiou Pantalon a-t'il de domestiques ?

AGATHINE.

⁸² *Gruger* : « pour manger, ronger, croquer » (Le Roux)

⁸³ « Non, non, non, il n'est pas fou »

Je n'ai que faire de vos leçons, laissez-moi en repos.

NISON *en Arlequin*.

Comment donc ? est-ce ainsi que qu'on parle à son Directeur ? allons, allons, Mademoiselle, qu'on m'écoute. Primo...

AGATHINE *à part*.

Ah ! que je suis malheureuse ! voilà un extravagant qui va rompre toutes mes mesures.

NISON *en Arlequin*.

Primo...

AGATHINE.

Oh ! laisse-moi ? je ne veux point t'entendre

NISON *en Arlequin*.

Vous ne voulez point m'entendre ? je vais donc trouver Monsieur Pantalon, il m'entendra lui : je lui dirai tout ce que j'ai appris sur votre compte. Primo, que vous aimez un certain Lucidor que vous avez fait passer pour Musicien.

AGATHINE.

O ciel ! qu'entens-je ?

NISON *en Arlequin*.

Secundo, que le Notaire n'entendant pas l'Italien, & Pantalon n'entendant pas le Notaire, vous devez de concert avec Nison, faire mettre dans le contrat tout ce qu'il vous plaira.

AGATHINE.

Ah ! tais-toi, je te prie & me dis d'où tu peux sçavoir tout cela ?

NISON *en Arlequin*.

Il suffit, je le sçais de bonne part, & je vais de ce pas en avertir le Seigneur Pantalon.

AGATHINE.

Ah ! c'est sans doute Nison qui t'a instruit de tout : voudrais-tu, mon cher Arlequin, abuser de sa confiance ? elle m'a dit que tu avais soupîré pour elle.

NISON *en Arlequin*.

Il est vrai, Mademoiselle, que je l'aime comme moi-même.

AGATHINE.

S'il est vrai que tu l'aime, j'emploierai tout pour la rendre sensible à ton amour ? sois dans mes intérêts, je te prie, je t'avoüe que j'aime Lucidor, & que je regarde comme le plus grand des malheurs, de me voir l'épouse de Pantalon. Voudrais-tu, mon cher Arlequin, contribuer à rendre malheureuse pour toute sa vie, une personne qui ne t'a jamais rien fait : veux-tu que j'embrasse tes genoux, & que...

NISON *faisant semblant de sangloter, comme Arlequin*⁸⁶.

Arrêtez-vous, Mademoiselle, vous m'attendrissez trop : je vous accorde ma potrefaction, & je vous ... servirai... de toute ma puissance.

AGATHINE

Ah ! puisque tu m'accorde ta protection, je suis sûre de réussir dans mon entreprise : fais en sorte de t'aboucher⁸⁷ avec Nison, elle te mettra au fait de nos projets.

NISON *levant son masque d'Arlequin*.

Où diantre la trouver à présent ?

AGATHINE.

Ah ! c'est toi, ma chère Nison, & qui t'aurait dû reconnoître ? ah ! puisque ton déguisement m'a trompé, je ne crains pas que personne puisse te découvrir ; mais comment as-tu fait ?

NISON *en Arlequin*.

J'ai trouvé Arlequin qui venoit ici, je l'ai engagé à me prêter cet équipage, & à ne point

⁸⁶ Lazzi typique d'Arlequin : « Cela vise à une sorte de mugissement qui, répété de temps en temps au milieu des sanglots, fait toujours rire, puisqu'on dirait qu'il a le cœur bien serré, et tout d'un coup on l'entend hurler de toutes ses forces... » (Témoignage du prince de Ligne, cité par G. Attinger, *op.cit.*, p. 380.)

⁸⁷ *Aboucher* : « Aborder quelqu'un de près, conférer avec lui bouche à bouche » (Furetière).

paroître dans le quartier de tout le jour : je ne crains que ce maroufle⁸⁸ de Scapin, & s'il falloit...

AGATHINE.

Ah ! le voici lui-même, je tremble.

NISON *remet son masque.*

Ah ! j'enrage, & je ne sçais... mais non, laissez-moi faire, je l'aurai bien-tôt renvoïé, rassûrez-vous.

oo

SCENE XVIII.

AGATHINE, NISON *en Arlequin*, SCAPIN.

SCAPIN.

Ah ah ! voici cet Arlequin déjà arrivé ici ! le Docteur a executé promptement mes ordres.

NISON *en Arlequin.*

Oüi Mademoiselle, vous avez beau dire et beau faire, le Signor Pantalon m'a défendu de vous laisser parler à personne, & j'assommerai de coups tout ceux qui oseront entrer dans cette Mison.

SCAPIN.

Diable, voilà un drôle qui se mouche pas du pied⁸⁹.

NISON *en Arlequin.*

Que demandez-vous ici, mon ami ?

SCAPIN.

Je suis l'homme d'affaire de Monsieur Pantalon.

⁸⁸ *Maroufle* : « Terme injurieux qu'on donne aux gens gros de corps et grossiers d'esprit » (Furetière).

⁸⁹ « *Il ne se mouche pas du pied.* Se dit d'un homme habile, et à qui il n'est pas aisé d'imposer ou d'en faire accroire. » (Le Roux)

NISON *en Arlequin, lui donnant un soufflet.*

Vous en avez menti, vous êtes un baron et un suborneur qui venez ici per corrompre la vertou di Mademiselle.

SCAPIN.

Et non, vous dis-je, je suis Scapin, Secretaire du Seigneur Pantalon, qui veille comme vous sur la conduite de sa Maîtresse.

NISON *en Arlequin, frappant Scapin.*

Ze n'entens point toutes ces raisons-là, vous êtes un fourbe, & un ladro, qui mértiez cent coups de bâton.

SCAPIN.

Et prenez donc garde, je crois que vous me frappez, haïe, haïe, haïe.

SCENE XIX.

PANTALON, AGATHINE ; NISON *en Arlequin*, SCAPIN,

LE NOTAIRE

Nison frappe Pantalon, le Notaire & Scapin tour à tour

PANTALON.

Ché vo dire questo ? tou ne mi reconnoissé piou ?

NISON *les frappant toûjours.*

Je n'y reconnois personne, & j'exécute les ordres de Monsieur Pantalon.

LE NOTAIRE.

Eh ! doucement, je suis le Notaire.

PANTALON.

Et mi Pantalon.

NISON *en Arlequin.*

Ah ! Signor Patron, excusez, s'il vous plaît l'ardeur de mon zele.

AGATHINE.

Mais vôtre zele ne doit pas aller si loin.

LE NOTAIRE.

Oüi, mon ami, il faut prendre garde à ce que l'on fait, ce ne sont pas ici des jeux d'enfant : que diable, vous venez de maltraiter un Conseiller du Roi.

NISON *en Arlequin*.

Ah ! vous êtes un Conseiller du Roi ?

LE NOTAIRE.

Oüi, mon ami, Conseiller Garde-Notte⁹⁰.

NISON *en Arlequin*.

Et vous ne garderez point de notte de cela ?

LE NOTAIRE.

Non, non, cela est passé, mais une autre fois prenez garde à ce que vous faites.

NISON *en Arlequin*.

Je vous en prie, au moins, car vous qui entendez le François, vous sçavez que c'est un cri pro cro.

LE NOTAIRE.

Qui pro quo, qui pro quo, voulez-vous dire.

NISON *en Arlequin*.

Oüi, un cli plo clo, cela se trouve chez les Apoticaire⁹¹, les pro pri cro.

⁹⁰ *Garde-note* : « Qualité que prennent les notaires, qui se disent notaires et garde-notes du roi » (Furetière).

⁹¹ *Qui pro quo* : « Terme latin qui signifie une méprise d'un apothicaire, qui donne à une personne une médecine préparée pour une autre, ou qui y met une autre drogue que celle qui est ordonnée [...] ; se dit par extension en toutes sortes d'affaires » (Furetière).

LE NOTAIRE

Eh ! que diable cet homme-là me feroit enrager : qui pro quo.

NISON *en Arlequin*.

Excusez, c'est que je n'ai jamais pû dire ce mot là.

LE NOTAIRE.

Et que m'importe ? il ne s'agit pas de cela à present.

NISON *en Arlequin*.

C'est que c'est cela pourtant qui est cause des coups de bâton que je vous ai donné.

LE NOTAIRE.

Et que diable n'en parlons plus, puisque je les ai oubliez, & que c'est une chose faite.

PANTALON.

Zé ni pense piou, mi.

SCAPIN.

Ni moi non plus.

LE NOTAIRE.

Allons ; dépêchons-nous de lire ce contrat ; cela sera fait dans un moment, car je lis fort vite.

NISON *en Arlequin*.

Monsieur, auparavant je vous demande une grace.

PANTALON.

Que voiche tou ?

NISON *en Arlequin*.

C'est que cet homme-là s'en aille, sa figure mi déplaît, il est cause de ce qui zé viens dé faire, & s'il restoit d'avantaze, je pourrois encore imprudemment vous marquer l'ardeur de mon zeile, car je ne suis pas maître de moi.

LE NOTAIRE.

Non, non, morbleu, qu'il s'en aille au diable, & toi aussi.

PANTALON.

Scapin, retirati.

NISON *en Arlequin, reconduisant Scapin à coups de batte.*

Va via baron, ladro, & maledetto becco cornuto⁹².

oo

SCENE XX.

PANTALON, AGATHINE, NISON *en Arlequin*, LE NOTAIRE.

LE NOTAIRE *bredouillant toujours.*

Or çà, voulez-vous entendre promptement la lecture du contrat, car je suis un peu pressé.

PANTALON.

Volontiers, & je veux qu'Arlequino aussi l'entende per m'expliquer ce qué non intendero⁹³.

LE NOTAIRE.

Hom...hom...hom... pardevant les Notaires, & *cætera*. hom...hom...

NISON *en Arlequin, à Pantalon*

Vous entendez bien, & *cætera* ?

PANTALON.

Si si

LE NOTAIRE

⁹² « Va-t'en, baron, voleur, et maudit bec corne »

⁹³ « ce que je ne comprendrai pas »

Hom...hom...hom...sont comparus Armand de Lucidor, & *cætera* ; & Damoiselle Agathine de Fernando, & *cætera* ; lesquels ont promis par le present contrat de mariage, de se prendre à mari & femme.

NISON *en Arlequin*.

Et *cætera*.

PANTALON à Nison.

Qué voiche dire, hom...hom...hom...& *cætera*. hom...hom...& *cætera*.

NISON *en Arlequin à Pantalon*.

C'est le preludio di contratto.

PANTALON.

Bene !

AGATHINE.

Monsieur le Notaire, pour ne vous point fatiguer, passez d'abord à l'article qui regarde le Seigneur Pantalon.

LE NOTAIRE.

Tout ce qu'il vous plaira. Hom...hom...hom...est comparu aussi le Signor Pantalon de Bizognozi, Tuteur de ladite Agathine, lequel en faveur de ce mariage, donne tout son bien ausdits Epoux, dont lesdits Lucidor & Agathine sont contens.

PANTALON

Qué vos dire Louzidor ?

NISON *en Arlequin*.

Cela veut dire qué Pantalon sposa Agathina, ché loui adore, loui Pantalon adore : c'est stilo de Notaro, di questo paése⁹⁴.

PANTALON.

⁹⁴ « c'est du style du notaire de ce pays »

Basta, basta cousi, je ne veux piu entendre niente questo Notaro mi fa perdre haleine.

NISON *en Arlequin*.

Et voilà en peu de mots tout ce que le contrat contient. Signez au plus vite.

PANTALON *signe*.

Pantalon de Bizognozi.

NISON *en Arlequin*.

Allons, à vous, Mademیسelle.

AGATHINE.

Agathine Fernando.

Pendant que l'on signe, Nison en Arlequin dérobe le manteau, la perruque & le chapeau du Notaire, & les met sur elle, le Notaire court après, & Nison aiant fait plusieurs lasis fait tomber le Notaire & Pantalon l'un sur l'autre.

LE NOTAIRE.

J'ai laissé le nom des témoins en blanc, vous les envoieez signer chez moi, aussi bien que Monsieur Lucidor.

PANTALON

Qué voiche diré encore loui de chidor ?

NISON *en Arlequin* ;

Il Notaro dimandi per le contratto quatre louis ggidor, c'est encore stilo di Notaro di questo paése.

PANTALON *lui donne quatre loüis.*

Cela est juste : tenez Monsiu.

LE NOTAIRE *les prenant brusquement.*

Ah ! Monsieur, cela n'étoit point pressé. Envoieez-moi les témoins au plutôt, afin que le tout soit expédié incessamment.

AGATHINE.

Des témoins ? Et tenez voilà déjà Monsieur qui en servira.

oo

SCENE XXI.

PANTALON, AGATHINE, LUCIDOR, NISON *en Arlequin*, LE NOTAIRE.

AGATHINE.

Monsieur, voulez-vous bien me faire l'honneur de signer à mon contrat de mariage ?

LUCIDOR *à part*.

O ciel ! qu'entens-je ?

NISON *en Arlequin, bas à Lucidor*.

Signez sans rien dire, c'est vous qu'elle épouse.

LUCIDOR *signant*.

C'est m'honorer beaucoup, Monsieur, de me rendre le témoin d'une union si parfaite.

NISON *en Arlequin*.

Allez Monsieur, emportez vite chez vous ce contrat, puisque c'est une affaire faite.

LE NOTAIRE.

J'en vais faire expedier sur le champ une copie : si vous n'avez point de témoins je vous en trouverai : il suffit que nous aïons fait signer les Parties interressées, Pantalon, Agathine, & Lucidor.

PANTALON.

Dimando encore des louis ggidor.

NISON *en Arlequin*.

No no, é contento.

oo

SCENE XXII.

PANTALON, AGATHINE, LUCIDOR, NISON *en Arlequin*.

LUCIDOR.

Monsieur, tous les Acteurs du Divertissement que vous avez demandez, sont prêts ; souhaitez-vous qu'on commence ?

AGATHINE.

Quand il vous plaira, Monsieur : allons, plaçons-nous. Mais que vient encore chercher ici ce coquin de Scapin.

PANTALON.

Il vient danser allé mié nozze.

NISON *en Arlequin*.

Qu'il vienne, je lui battraï la mesure.

oo

SCENE DERNIERE.

PANTALON, AGATHINE, LUCIDOR, NISON *en Arlequin*, SCAPIN.

SCAPIN.

Comment donc, Monsieur, danser à votre nôce ! seriez-vous la duppe de tout ceci ?

PANTALON.

Qué voiche tu dire ?

SCAPIN.

Je veux dire que le Notaire me vient d'apprendre que Monsieur Lucidor épousoit Agathine, & que vous leur donniez tout votre bien.

PANTALON.

Encore louis ggidor ?

SCAPIN.

Je vous dis Lucidor, c'est le nom de l'Amant d'Agathine, que Nison avoit introduit dans la Maison, & le voilà lui-même.

PANTALON *allant sur Nison.*

Ah ! souo tradito⁹⁵ ! ah ! perfida Agathina ! ah ! Baron di Arlequino !

NISON *en Arlequin, fûiant.*

Aiuto⁹⁶.

LUCIDOR.

Doucement, Monsieur, ne vous emportez pas.

PANTALON.

Ah ! ladro di Arlequino, ti voglio mandar in galera⁹⁷.

NISON *se démasquant.*

Vous voulez m'envoïer en galere ?

PANTALON.

Ché védo ? c'est la Serva francéze.

NISON *en Arlequin.*

Oüi, Monsieur, je suis Nison que vous avez tantôt chassée par une porte, & qui est rentrée par l'autre ; mais ne vous affligez pas du don que vous avez fait de tout vôtre bien, Monsieur Lucidor est un galant homme qui en usera bien.

LUCIDOR.

Monsieur, tout le mien est à votre service, j'en ai plus qu'il ne m'en faut pour me passer du vôtre, & le Docteur Lanternon que je viens de reconnoître pour mon pere...

⁹⁵ « je suis trahi »

⁹⁶ « Au secours. »

⁹⁷ « Ah ! maraud d'Arlequin, je veux t'envoyer aux galères »

PANTALON *l'embrassant.*

Vous êtes il figlio del dottore Lanternon , il mio caro amico ?

NISON *en Arlequin.*

Ah ! nous allons bien-tôt voir un dénouement à l'italienne.

PANTALON.

Monsieur, en ce cas j'approuve votre matrimonio.

NISON *en Arlequin à Pantalon.*

Faisant réflexion que vous êtes trop vieux pour épouser une jeune personne, il n'en faut pas d'avantage pour contenter tout le monde. Allons, allons, passons au divertissement, & puisque j'ai pris le masque d'Arlequin, je tiendrai ici sa place jusqu'à ce qu'il vienne.

oo

DIVERTISSEMENT.

Entrée⁹⁸ de tous les Caracteres de la Comedie Italienne.

Un Venitien chante.

Non, ce n'est que dans la jeunesse

Que l'on doit suivre les amours ;

Sur nos vieux jours

Ils nous trompent sans cesse.

Suivons Bacchus, laissons-là la tendresse,

Il est de la vieillesse

L'unique recours.

Non, ce n'est que dans la jeunesse

Que l'on doit suivre les amours.

ENTRÉE DE POLICHINELS

⁹⁸ *Entrée : danse.*

& de Dames Ragondes⁹⁹.

AGATHINE.

*Je mets au bas de la requête,
Amoureuse, honnête,
D'un galant, de bonne façon,
Bon
Mais à celle que me présente,
D'une main tremblante,
Un vieillard, froid et languissant,
Néant.*

NISON en Arlequin.

*Au bas du contrat d'hyménée,
Pour toute l'année,
L'amour signe et met sans façon
Bon
Même il paye sans répugnance,
Un quartier d'avance,
Mais s'il faut aller plus avant,
Néant.*

Entrée de Pierrot & de Perrette.

oo

VAUDEVILLE.

*Dans tous les différents états,
Que l'on rencontre d'embarras !
Quand à tout le monde on veut plaire,
Depuis le matin jusqu'au soir,
L'un le veut blanc, et l'autre noir !*

⁹⁹ *Ragonde* : nom propre de femme. Sans doute ces personnages sont pris à l'opéra-ballet de Mouret et Destouches, *Les Amours de Ragonde*, joué au Château de Sceaux en 1714.

Comment faire ?

*L'amant qu'on voit soir et matin,
Devient ennuyeux à la fin ;
Il faut être rare pour plaire :
S'éloigne-t-il on prend l'essor,
Et les absents ont toujours tort !*

Comment faire ?

*Si vous prenez fille à quinze ans,
Elle n'a pas les sentiments
Qu'il faut dans l'amoureux mystère :
Si vous attendez plus longtemps,
Un autre aura pris les devants !*

Comment faire ?

*Si votre femme a peu d'appas ;
On ne vous la ravira pas ;
Mais elle ne vous plaira guère :
Pour peu qu'elle ait de quoi tenter,
Vos voisins en voudront tâter !*

Comment faire ?

*Si vous ne vous mariez pas,
Vos biens après votre trépas,
Passeront en main étrangère :
Et si vous devenez époux,
Vos enfants seront-ils à vous ?*

Comment faire ?

*Pour réussir dans les amours,
L'argent est d'un puissant secours ;
Qui n'en a point n'avance guère ;
Mais souvent l'amant financier,
Est traité comme un créancier !*

Comment faire ?

*Les jeunes filles de mon temps,
S'armaient de griffes et de dents ;
Ma foi je n'en attrapais guère :
Elles sont douces maintenant,
Mais moi j'ai quatre-vingt un ans !*

Comment faire ?

*Maris, si vous êtes jaloux,
Et gardez vos femmes chez vous,
Elles s'en vengent d'ordinaire :
Si par douceur vous les menez,
Elles vous mènent par le nez !*

Comment faire ?

LA PETITE FILLE

*Un galant d'un âge un peu mûr,
M'est choisi pour époux futur :
Mon enfance fait qu'il diffère,
Si je suis trop jeune à présent,
Il sera trop vieux s'il attend !*

Comment faire ?

LA COMEDIE FRANÇAISE

*Le comique écrit noblement,
Fait bailler ordinairement ;
A tout le monde il ne peut plaire :
Le plaisant passe pour bouffon,
On y rit sans le trouver bon !*

Comment faire ?

LA COMEDIE ITALIENNE

*Si nous voulons parler français,
Nous nous trompons à chaque fois,*

Faute de savoir la grammaire :

Si nous parlons italien,

Les trois quarts n'y comprennent rien !

Comment faire ?

Entrée generale de tous les Caracteres Italiens.

FIN.

De l'Imprimerie de SEVESTRE,
Pont Saint Michel.

ROMAGNESI

Le Retour de la Tragédie Française

Comédie-Italienne, 1726

Notice

Contre la Comédie-Française qui a osé l'usurpation d'Arlequin et Pantalon dans *La Française italienne*, les trois auteurs, Dominique, Romagnesi et Fuzelier, s'allient pour la Comédie-Italienne. Ils créent alors une pièce, *L'Italienne française*, dans laquelle une Colombine imitait le Crispin, valet français¹. Malgré l'interprétation de Colombine par Flaminia, la première représentation du 15 décembre 1725 a fini cependant par être un échec. « Le Prologue fut applaudi ; le 1er Acte de la Piece fut à peine écouté, & les deux derniers ne le furent point du tout »² rapporte ainsi le *Mercure de France*. Mais deux jours après, à la seconde représentation, la pièce « parut faire plaisir » et « ayant été écouté avec attention »³. Romagnesi expliquera ce qui a causé l'échec de la première de *L'Italienne française* dans *Le Retour de la Tragédie Française* : la cabale.

Argument

La scène est sur le théâtre même de la Comédie-Française dont le décor représente Montmartre. La Comédie-Française, personnification des grands tragédiens invités à Fontainebleau, revient dans son Théâtre. Fort surprise d'y trouver un décor inhabituel, elle en demande la raison à Pasquin, qui lui dit que le départ des principaux acteurs a obligé la petite sœur de la Comédie-Française à créer une comédie légère pour rappeler le public au théâtre. La pièce est intitulée *L'Impromptu de la Folie*, la Cadette y figure en habit d'Arlequin et Pasquin apparaît déguisé en Pantalon. Pasquin part pour assister à la première représentation de *L'Italienne française* à la Comédie-Italienne. La Comédie-Française est encore plus irritée quand elle voit sa sœur déguisée en Arlequin. Elle lui reproche aigrement d'avoir abaissé la dignité de son théâtre, tandis que la Cadette se défend comiquement. La querelle est interrompue par les fidèles de la Comédie qui viennent relater la première représentation de *L'Italienne française*. Le Baron de Trinquenberg vient leur rapporter le procès préparé par l'Opéra contre la Comédie. Il n'a pas pu entrer dans la salle et a beaucoup entendu rire pendant le *Prologue*. Un ami de la Comédie-Française arrive. Il dit avoir quitté la salle avant le

¹ Pour *L'Italienne française* et sa réception, voir notre édition : Legrand, *La Française italienne*, suivie de Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *L'Italienne française*, Romagnesi, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. G. Marot et T. Nakayama, *op.cit.*

² *Mercure de France*, décembre 1725, p. 3125.

³ *Ibid.*, p. 3126.

premier acte par amitié pour la Comédie-Française et relate le succès du *Prologue*. Un marquis arrive. Il témoigne de sa colère quand il a vu le premier acte de la pièce. Une femme révèle qu'elle n'a rien entendu de la pièce à cause du grand bruit dans la salle. Pasquin revient et rapporte tel un récit de tragédie comment la pièce est tombée par la cabale d'une troupe d'auteurs. La Comédie-Française et la cadette se réjouissent de l'échec des Italiens, et la cadette annonce une nouvelle pièce au sujet de la chute de la pièce concernée.

Romagnesi

Jean-Antoine Romagnesi (1690-1742), coauteur de *L'Italienne française*, né à Namur, est le fils de Gaëtan Romagnesi et petit-fils de Marc-Antoine Romagnesi dit Cinthio, tous deux acteurs de l'Ancien Théâtre-Italien. Avant de rejoindre le Théâtre-Italien sa carrière est remplie de péripéties. Après avoir perdu son père en 1700, il est entré dans l'armée. Il devient ensuite comédien à Strasbourg et rejoint Paris, où est accueilli dans la troupe de l'Opéra-Comique, dirigée par Octave, en 1712. Octave ayant cessé de tenir son théâtre en 1716, Romagnesi part en province. Il revient à Paris en 1718, année où il a fait ses débuts à la Comédie-Française, mais sans succès. Il repart à nouveau en province. C'est le 13 avril 1725 qu'il débute enfin à la Comédie-Italienne dans le rôle de Lélío dans *La Surprise de l'Amour*, pièce de Marivaux. Il est reçu dans la troupe peu de temps après. Auteur fertile, il écrit, seul ou en société, pour les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne ; en collaboration avec Dominique, il produit 35 œuvres⁴. Il a aussi du talent pour l'écriture des parodies, talent qui s'exprimera dans la tirade de Pasquin (scène dernière), parodie de *Cinna* et du *Cid* de Corneille. Emile Campardon cite les vers attestant l'approbation de son talent de l'époque :

Comédien sensé, parodiste plaisant,
En traits fins et légers Romagnesi fertile
Couvrit les plats auteurs d'un ridicule utile ;
Qu'on doit le regretter dans le siècle présent !⁵

⁴ « Présentation » dans Legrand, *La Française italienne*, op.cit., p. 17.

⁵ E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, t. II, Paris, Berger-Levrault, 1880, p. 119.

Représentation

Le Retour de la Tragédie Française est joué le 5 janvier 1726, trois semaines après la première de *L'Italienne française*. Les Comédiens Français étaient-ils préalablement informés de la création du *Retour* avant la représentation ? Ils ont repris *L'Impromptu* le même jour, selon le site CESAR⁶. Mais malgré la reprise de *L'Impromptu*, la première représentation du *Retour* a assez de succès pour récompenser l'échec de *L'Italienne française*. « Cette premiere Piece [= *L'Italienne française*] des Comediens Italiens n'ayant pas réussi, le sieur Romagnesi, reçû depuis Pâques dans leur troupe, en fit une seconde, dont le succès a dédommagé ses Camarades de la chute de la précédente »⁷, rapporte le *Mercure de France*. La seconde représentation du *Retour* a lieu le 6 février 1726⁸.

Divertissement

Le manuscrit de la pièce ne porte pas de divertissement. Pourtant, le recueil du Nouveau Théâtre-Italien, publié en 1729, porte l'argument du *Retour de la Tragédie Française* dans lequel nous trouvons le divertissement final ci-dessous :

Les Acteurs François entrent gayement d'un côté, & les Acteurs Italiens tristement de l'autre. Un Comédien François dit à Arlequin qu'il est mortifié du mauvais succès de la nouvelle Piece, & Arlequin lui répond.

Le Comédien François.
Consolez-vous tristes Acteurs,
Faites voir un courage,
Au-dessus des malheurs,
Attribuez à la cabale,
L'affront d'une chute fatale

VAUDEVILLE.
Un Acteur François.
Votre Italienne Française,
Vient d'éprouver un triste sort,
Il faut que le public ait tort,
D'avoir pû la trouver mauvaise,
Nos Acteurs s'y connoissent fort,
Elle n'a rien qui leur déplaie.

ARLEQUIN.

⁶ <http://www.cesar.org.uk/>

⁷ *Mercure de France*, janvier 1726, p. 165.

⁸ *Mercure de France*, février 1726, p. 361.

D'une cruelle raillerie,
J'éprouve tous les traits piquants,
(sic.) faut agir selon le tems,
Et je cède à sa tyrannie ;
Mais songez que je vous attens
A la premiere Tragedie⁹.

Le conseil ironique du comédien français « Attribuez à la cabale, / L'affront d'une chute fatale » témoigne du souci préalable de l'auteur. Il pourrait s'agir ici de la critique de la cabale que Pasquin décrit dans son récit qui sera considérée comme prétexte de l'échec de *L'Italienne française*. Et l'auteur fait rejeter la raillerie de son confrère par un autre acteur français qui soutient la pièce de la troupe rivale.

Le *Mercure de France*, en commentant ce divertissement, laisse le public juger de la raison de la chute :

La prétendue raillerie du Comédien-Français à Arlequin a eu son effet ; le conseil a été ponctuellement suivi, ou plutôt il avait été prévenu, et le public a bien senti que cette dernière pièce était l'apologie de la première, dont on a voulu imputer la chute à la cabale. C'est à ce même public à juger si l'on a eu raison¹⁰.

Les Acteurs ?

Le *Mercure* ne donne qu'une seule indication sur la distribution des acteurs : il précise que le rôle du marquis gascon est joué par Arlequin¹¹. Pour le reste des personnages, nous pouvons formuler quelques hypothèses. Si la Comédie-Française est jouée par Flaminia comme l'affirme Xavier de Courville¹², il nous semble très plausible que le rôle de la Cadette déguisée en Arlequin est attribué à Silvia, qui a déjà incarné la Comédie-Italienne dans *Le Départ des Comédiens Italiens* (Legrand et Dominique, 1723). D'ailleurs, six mois après, Silvia habillée en Arlequine effectue une danse dans *Le Temple de la Vérité*, pièce de Romagnesi jouée le 25 juin 1726¹³. Pasquin est sans doute interprété par Alborghetti, dont le jeu est imité par Armand dans *La Française italienne*. Le personnage nommé seulement « une Femme » n'est-il pas joué par un acteur travesti ? Les propos de la Cadette « vous n'êtes point assez jolie pour vous évanouir » (sc. 7) nous invitent à penser que c'est plutôt un comédien déguisé en femme qu'une

⁹ NTP, t. I, p. 165-166.

¹⁰ *Mercure de France*, janvier 1726, p. 171-172.

¹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹² X. de Courville, *op.cit.*, p. 251.

¹³ *Mercure de France*, juin 1726, p. 1445.

comédienne qui incarne ce rôle. De même, ceux de la Femme « de main en main je passe pour une figure hétéroclite » (sc. 7) et du Marquis « Ils n'avaient pas tort en voyant un pareil visage » (sc. 7) nous laissent imaginer que ce serait un comédien masqué. Dans la pièce, ce personnage se plaint que le public à la Comédie-Italienne le prenne pour l'auteur de *L'Italienne française* : « Bien plus, un plaisant du parterre, qui s'aperçoit du tumulte et qui était en dispute avec un de ses amis pour savoir à qui il donnerait la pièce, s'avise de me montrer au doigt, et dit : « Voilà l'auteur » (sc. 6). Si c'est Dominique, un des trois auteurs de la pièce en question, qui incarne ce personnage, cela crée une coïncidence assez plaisante. Enfin, le Baron de Trinquenberg, suisse, ne serait-il pas interprété par Romagnesi lui-même, qui excellait dans le rôle de Suisse ? « Peu de temps après son début, Romagnesi fut reçu dans la Troupe où il continua de remplir son emploi, & plusieurs autres rôles de différents caractères, entr'autres celui du Suisse, qu'il jouoit excellemment »¹⁴ notent les Parfaits.

Notre édition est établie à partir du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote ms. Bnf, fr. 9334 (f^o 1à 17)

¹⁴ DTP, t. IV, p. 522.

No. 1013.

Le retour de la tragedie francoise

Comedie

En un acte et en prose

Par M. Romagnesi.

Representé sur le theatre de la Comedie

Italienne le 5 janvier 1726.

1725

Acteur.

La Comedie francoise

La Soeur Cadette

Pasquin

Un amy de la Comedie francoise

Un Marquis

Une femme

La scene est sur le theatre français

Le theatre represente Montmartre

Scene 1^{ere}

La Comedie françoise Pasquin

Pasquin

Comment Diable c'est la tragedie française¹
si je ne me trompe, et que venés vous
faire icy ?

La Comedie

Ce que j'y viens faire ?

Pasquin

Ma foy vous devies laisser la petite troupe
votre soeur en possession du theatre un
peu plus longtemps, on n'a respiré
que la joye pendant votre absence, et vous
alles ramener cette melancolie dont nous
avons servé le public

La Comedie

= Qu'entends je quels discours mais que vois je grands dieux²
= Quel changement horrible a deguisé ces lieux
= Je ne m'y connois plus ce Palais magnifique
= Que je fis elever pour la scene tragique
= Qu'est il donc devenu

Pasquin

¹ La partie de la troupe qui jouait la tragédie.

² Dans le manuscrit, les vers sont précédés de deux traits.

Je n'en scay rien ma foi

La Comedie

= Me trompe je Montmartre est [ce] vous que je voi[s]

Pasquin

= Et vraiment ouy madame

La Comedie³

O ciel est il croyable

Que ces lieux soient ornés d'un spectacle semblable

Pasquin

Item⁴ ma chere maitresse il nous falloir de
nouveau a quelque prix que ce soit vous
nous aviés abandonnées, nous nous sommes
piqués d'emulation, nous ne pouvions
jouer la tragédie sans vous, vous scavés
les acteurs que vous nous aviés laissé, il a fallu
les employer et représenter la scene a
Montmartre pour contenter l'auteur, qui est
rigide observateur de l'unité du lieu

La Comedie

Quel Parnasse a-t-il choisi

Pasquin

Allés allés il scait bien ce quil luy faut et
ce parnasse nous a bien mieux servy que
nauroit fait le veritable

³ Le propos que l'on doit à *Tartuffe* : « ORGON : Ce que je viens d'entendre, ô Ciel ! est-il croyable ? » (III, sc. 6)

⁴ *Item* : « de plus » (Académie, 1762)

La Comedie

Qu'elle piece aviés vous donnée ?

Pasquin

3

La françoise Italienne autrement dit
Impromptu de la folie

La Comedie

Comment vous n'avez pas donné les
amusements de l'automne⁵

Pasquin

Que trop de par tout le diable mais
il n'y avoit rien la d'amusant

La Comedie

Je ne sçais donc plus ce quil faut
donner au public.

Pasquin

Je le scai bien moy le bon regiment de la
Calotte⁶ morbleu cela le dissipe⁷, enfin
vous nous avés laissé votre sœur
cadette pour nous diriger pendant votre
absence, nous nous en sommes rapprochés
a ses avis elle a secoué ce joug tirannique
qui nous rendoit a charge a tout le monde
et notre theatre est susceptible par

⁵ Comédie de Fuzelier, donnée à la Comédie-Française le 17 octobre 1725. Selon Lérís, « elle ne fut pas goûtée, quoique représentée onze fois, [...] » (Lérís, p. 40).

⁶ Voir *supra*, note 21 du prologue de *L'Impromptu de la folie* (p. 240).

⁷ *Dissiper* : « disperser » (Académie, 1694)

son secours du beau, du vray comique
et du plat bouffon que les Italiens
disputent a present contre nous

La Comedie

= Que dites vous Pasquin, quoy ma sœur elle meme

= Auroit donc approuvé ce honteux stratageme

Pasquin

= Il n'en faut point douter

La Comedie

ces mains ces propres mains

= L'averont dans son sang la honte des Romains⁸

Pasquin

Il n'y a point de honte a cela madame
elle a travaillé utilement pour vous et
pour nous

La Comedie

faites venir ma sœur

Pasquin

Bon bon vous allés tout gater vous la
querellerés sans doute et ce qu'elle s'est
un peu humanisée pendant votre absence

La Comedie

= Que je sache du moins, ce qu'elle aura pu faire

⁸ Propos emprunté à *Horace* de Corneille (III, sc. 6). Les acteurs de la Comédie-Française ont été surnommés les « Romains » en raison des sujets et des costumes de tragédie.

Pasquin

= Elle a fait l'arlequin

La Comedie

O destin trop contraire⁹

= Tu l'as souffert

Pasquin

Ouy da

4

La Comedie

Quoy profane

Pasquin

bonbon

= Pour la mieux epaulee j'ay fait le Pantalon

= C'etoit fait d'elle au moins sans cela

La Comedie

Qu'elle vienne

Pasquin

= Je vais vous la chercher dans la chambre prochaine

et dela je vais voir la premiere representation

de l'Italienne françoise

Scene 2

La Comedie seule

= Je ne puis revenir de mon saisissement

= Et ma rage est egale à mon etonnement

⁹ Même vers que dans *Rodogune* : « SÉLEUCUS. Ah ! Destin trop contraire ! » (I, sc. 3).

= Ma sœur a pu trahir et son nom et sa gloire
= Ma sœur en Arlequin non je ne puis le croire
= Elle est trop asservie au devoir rigoureux
= Que depuis si longtemps l'exemple offre à ses yeux
= Mais quel bizarre objet se présente à ma vue
= Mon âme à son aspect d'un nouveau trouble émue
= S'agitte et se remplit de noirs pressentiments
= Ciel que dois-je augurer de tous ces mouvements¹⁰

Scene 3

La Comédie française La Cadette

La Cadette

C'est ma sœur je n'ose me faire connaître dans
l'équipage où je suis¹¹ que dira-t-elle

La Comédie

= Satisfaites ma bonne un désir curieux
= par quel événement vous trouve-je en ces lieux

La Cadette

Ma bonne voilà le terrain du cothurne¹²
madame on voit bien que vous ne
scavez pas qui je suis

La Comédie

= sous ce déguisement je puis vous reconnaître
= quel est votre pays à quel sang vous donna l'être¹³

¹⁰ De nombreux termes tragiques sont employés dans cette tirade.

¹¹ Elle est en habit d'Arlequin.

¹² *Cothurne* : « Sorte de chaussure dont les Acteurs se servoient anciennement pour jouer le tragique. » (Académie, 1762) Ici au sens figuré pour le genre tragique.

¹³ Vers provenant d'*Oedipe* de Voltaire : « LE GRAND-PRÊTRE. Malheureux ! Savez-vous quel sang

La Cadette

= Vous l'apprendrés bientôt je suis née dans un rang
= Ou l'on puisa toujours l'orgueil avec le sang
= De vains et faux honneurs le sort ma revetue
= A les croire reels mon penchant m'habitue
= Et quoy que mon dessin ne soit que fiction
= Quelquefois je m'oublie en ma condition
= Vous le dirai je enfin je suis comedienne

La Comedie

= francoise

La Cadette

Vraiment ouy

5

La Comedie

qu'elle audace est la tienne

= Avec de tels habits tu pretendrais en vain...

La Cadette

= Non non n'en doutés point je suis du sang Romain
= Tout ce deguisement n'est qu'un pur stratageme
= Que j'emploie aujourd'huy contre vous pour vous meme

La Comedie

= Pour moy meme

La Cadette

ouy madame

La Comedie

o ciel qu'ay je entendu

- = Quel soupçon vient fraper mon esprit eperdu
- = Mais je n'en puis douter et ma disgrâce est sure
- = Achevés d'eclairer cette affreuse aventure
- = Otés ce masque, hélas !, c'est elle que je vois
- = Ma sœur en quel etat vous offrés vous a moi

La Cadette

- = Dans un etat utile aussi bien qu'agreable

La Comedie

- = Falloit-il revenir pour vous voir si coupable
- = Perfide il est donc vray que vous avés chassé
- = Le scrupule decent que je vous ay laissé
- = Vous avés pu ternir une si belle gloire

-
- = Que diront nos rivaux et que dira la foire
 - = Lorsque sous le tissu de vil casaquin¹⁴
 - = Avec Agamemnon vous montrés arlequin

La Cadette

- = On appelle cela debiter des sornettes¹⁵
- = Pourquoi ma chere sœur me laisser tant de dettes
- = Avec nos creanciers comment agir enfin
- = Que faire en cet etat parlés

La Comedie

mourir de faim

La Cadette

- = Le remede etoit sur, ma pauvre sœur tragique

¹⁴ *Casaquin* : pourpoint, habit.

¹⁵ *Sornette* : « Discours frivole, bagatelle » (Académie, 1762)

= Dans vos grands sentiments que vous etes comique
= Mourir de faim pendant que madame a la cour
= Goute tous les plaisirs de ce charmant sejour
= Elle emmene la fleur¹⁶ de notre compagnie
= Avec tout le fretin me laisse a l'agonie
= Je tache a m'elever, je le puis je le dois
= Je travaille pour elle aussi bien que pour moi
= Mon projet reussit, le dessin me seconde
= Et loin de m'approuver, madame encore me gronde
= Elle craint les brocards et ce qu'en dira t'on
= Ouy j'ay fait l'Arlequin Pasquin le Pantalon
= Et dussies vous cent fois vous en mettre en colere
= Je le ferois encor si j'avois a le faire¹⁷

6

La Comedie

= continués ma sœur un si noble discours
= Dieux avec quel chagrin j'en ay souffert le cours
= Après avoir commis une action si lache
= Quoy le repentir meme a votre coeur se cache
= Vous avés donc gagné beaucoup d'argent

La Cadette vraiment

= Tout Paris a suivi ce spectacle charmant

La Comedie

= Plus on a de temoins et plus grande est la honte

La Cadette

= Vous prendrés votre part de l'argent a bon compte

La Comedie

¹⁶ *Fleur* : « L'élite, Le choix, Ce qu'il y a de meilleur, de plus excellent » (Académie, 1694)

¹⁷ Vers provenant du *Cid* (III, sc. 4) et du *Polyeucte* (V, sc. 3) de Corneille.

= Pouray je m'y resoudre

La Cadette

Il faut se faire effort

= Et voir tranquillement les caprices du sort

La Comedie

= Quoy vous n'avez ete honteuse ni timide

La Cadette

= Un grand cœur ne craint rien quand la gloire le guide

= Apres tout qui pourroit m'inspirer de l'effroy

= Etoit ce mes rivaux dans ce tems loin de moy

= Qu'avois je a redouter, etoit ce Telegone¹⁸

= Prés de luy toute piece eut toujours paru bonne

= Mais a propos ma sœur je dois vous pressentir

= Sur un fait dont Paris pourra se divertir

= Chés les Italiens piqués du parallele

= On joue en ce moment une piece nouvelle

= Ils prennent leur revanche et doivent sur Crispin¹⁹

= Vanger tous les affronts recus par Arlequin

La Comedie

= A quoy vous etes vous lachement exposée

= Du public en ce jour nous serons la risée

La Cadette

= Ce n'est pas d'aujourd'huy qu'arrive pareil cas

= Helas ma chere sœur de qui ne rit il pas

= Mais j'ay ouy murmurer des cabales secrettes

¹⁸ *Télegone*, opéra de Pellegrin et Lacoste, joué au Théâtre du Palais-Royal le 6 novembre 1725. Cette pièce n'a pas reparu au théâtre depuis la première.

¹⁹ Il s'agit du déguisement de Flaminia en Crispin dans *L'Italienne française*.

= Qu'on fait contre la piece

La Comedie

O ciel qui l'auroit faitte

La Cadette

= Ce n'est n'y vous n'y moi qui portons de tels coups

= Peut estre nos amis nous servent malgré nous

= Mais pour scavoir l'etat present de nos affaires

= Chés les Italiens j'ay plusieurs emissaires

= Tout depend du succès de ces evenements

= Et l'ennemy triomphe ou fuit en ce moment

Mais voicy un de nos plus zeles sectateurs²⁰

Scene 4^e

7

Le Baron de Trinquemberg²¹ La Comedie La Cadette

Le Baron

Par li tiable²² mon foy li avie menti

La Cadette

Ah voila le Baron de M. de Trimquemberg

c'est un bon suisse qui est une de nos

meilleures pratiques²³.

²⁰ *Sectateur* : « qui suit un Philosophe, un Docteur dans quelque opinion. » (Académie, 1694)

²¹ *Trinquem* signifie « boire » en allemand (*trinken*). Un Trinquemberg, comte allemand est déjà présent dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* d'Autreau (1718). Le Suisse et l'Allemand sont souvent représentés comme ivrognes dans les pièces de la Comédie-Italienne et des Forains. Par exemple, nous trouvons le Baron de Brutemberg, suisse ivrogne, dans une pièce du théâtre de la Foire, *L'Ile des Amazones* (Lesage et D'Orneval, 1718). L'accent suisse crée aussi l'effet burlesque. Selon W. John Kirkness, le suisse fait partie des « langues étrangères utilisées dans un but comique » avec le hollandais et l'anglais déjà dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien (W. John Kirkness, *Le Français du Théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Droz, 1971, p. 326.)

²² *Par li tiable* : « par le diable » en accent suisse.

Le Baron

Et quand il plaira a vous nous battons
nous tous deux ensemble avec epée

La Cadette

Il est bien en colere, Contre qui avés
vous du bruit M. Le Baron

Le Baron

Contre monsiu L'Opera charnitiable²⁴
moy li coupe son teste

La Cadette

a propos de quoy avés vous donc
disputé avec luy

Le Baron

Matame il dit quil veut fous faire
payer beaucoup t argan et qu'il
envoye a fous un signation dans
un petit papier.

La Comedie

Comment ma sœur vous avés emprunté
de l'argent a l'opera pendant mon
absence.

La Cadette

Bon l'idée seroit rare²⁵

²³ *Pratique* : « Il se dit des personnes mêmes qui achètent habituellement chez un marchand, qui emploient habituellement un ouvrier, un artisan, un avoué, un médecin. C'est une bonne pratique, c'est une personne qui achète beaucoup et qui paye bien. » (Littré)

²⁴ *Charnitiable* : « jarnidiable », juron euphémistique pour « je renie le diable ».

Le Baron

Hol mich der Teufel, hic voltein coph chenider²⁶

La Cadette

Mais vraiment je ne dois rien a l'opera
qu'elle raison auroit il de me faire assigner

Le Baron

Il avre dit lui que vous avre joué eine
Comedie de la foire. Et que fous faut
payer a luy le privilege

La Cadette

Comment une comedie de la foire ?

Le Baron

Ouy Lampromptu de la folie sti choulie²⁷
petit farce qui a tant fait de plaisir
a moy, ou fous l'y faire la harlequin
si bon ah quil estre bon

La Comedie

Ah ma sœur qu'avés vous fait

La Cadette

Ne craignés rien qu'avons nous a demeler

8

Avec l'Opera nous navons pas joué
en chantant.

²⁵ Allusion à la difficulté financière de l'Opéra.

²⁶ « Que le diable m'emporte, je voudrais couper une tête ».

²⁷ *Choulie* : jolie.

Le Baron

Cela faire rien il veut empecher vous de
contrefaire la comedie Italien²⁸, et l'avre
dit que cela appartiendre de droit a
son frere L'Opéra Comique, que fous
l'avre ruiné, et quil ne pouvoit plus
luy payer le bail²⁹.

La Cadette

Eh que m'importe ne semble t'il pas
que je doive avoir de grands egards
pour sa famille, cela est bien honteux
a luy d'avoir fait une pareille alliance

Le Baron

Moy li avre dit il ma repondu en chantant
Quand on obtient ce qu'on aime qu'importe
a quel prix³⁰.

La Cadette

He bien je suis appuyée sur la meme autorité

Le Baron

Il n'entendre point raison et j'avre eu avec
luy ein querelle fort choulie pour avre
pris le parti de fous³¹

²⁸ Après l'expulsion des Comédies Italiens de Paris en 1697, les Forains s'emparent des personnages de la commedia dell'arte et de leur répertoire.

²⁹ L'Opéra, ayant le monopole de chant et de danse, passe un bail à un théâtre de la Foire et lui autorise l'utilisation de son privilège. Ce théâtre se nomme alors l'Opéra-Comique.

³⁰ Citation de l'air de *Bellérophon*, tragédie lyrique de Thomas Corneille et Fontenelle, composée par Lully (1679) : « AMISODAR : Quand on obtient ce qu'on aime / Qu'importe à quel prix ? » (IV, sc.1) Cet air est parodié dans *Le Caprice* de Piron, opéra-comique joué le 16 août 1724 : « LE POÈTE. *Fin de l'air* : *Quand on obtient ce qu'on aime*. Bon, bon ! pourvu que je rime, / Qu'importe, qu'importe à quel prix ! » (sc. 13)

³¹ « fort jolie pour avoir pris le parti de vous ».

La Cadette

Je vous suis fort obligée mais je
crains peu les menaces

Le Baron

Ponjour fous matame la tragedie
comment se portir fotre personnage

La Comedie

Un peu indisposée M Le Baron

Le Baron

Vous avre la visache un peu fachée

La Comedie

Qui ne le seroit en apprenant de
pareilles nouvelles

Le Baron

Console³² fous console fous

La Comedie

Vous avés fait de belles affaires ma sœur
nous voila en procès avec l’Opera et
vous avés donné lieu aux Italiens de jouer
aujourd’huy une piece ou je ne seray pas
oubliée

Le Baron

A propos moy fenir de la Comedie Italienne

³² Ce « e » final devrait être lu comme un « é », même chose pour le deuxième verbe. En imitant l’accent allemand, outre l’effet comique, on pourrait supposer que l’auteur en profite pour traiter de fous les Comédiens-Français.

La Cadette

Eh que ne nous disiés vous cela comment
leur piece est elle receüe

9

[Le Baron]

J'avre voulu entrir dedans mais n'y avre
point de place pour mon figure³³ j'ay seulement
entendu un petit peu de la prologue

La Cadette

Est il applaudy

Le Baron

Non tout le monde se moque de luy

La Cadette

A quoy l'avés vous remarqué

Le Baron

C'est que j'ay entendu rire beaucoup

La Comedie

Vous appellés cela se moquer

Le Baron

Parti³⁴ ouy n'etes fous pas fachée quand on
rire a votre tragedie

Scene 4^{e35}

³³ À la première de *L'Italienne française* « l'assemblée fut des plus nombreuses » (*Mercure de France*, décembre 1725, p. 3125.)

³⁴ *Parti* : pardi.

un Amy La Comedie La Cadette

La Cadette

Quoy deja de retour je vais gager qu'ils
n'ont pas seulement achevé le prologue

L'Amy

Ah mesdames je n'ay pu y tenir

La Cadette

Cela est affreux n'est ce pas ?

L'Amy

Au contraire le prologue est allé aux nues³⁶
Tous les endroits ou l'on vous a drapé³⁷
ont eu des applaudissements il faut avouer
que Paris est bien peu reconnoissant, vous
l'avés fait rire aux depens de la comedie
Italienne et pour recompenser il rit
a present aux votres

La Comedie

Vous le voyés ma sœur

La Cadette

Et la piece comment va t'elle

L'Amy

Je n'ay pas voulu la voir l'amitié que j'ay
pour vous y auroit reçu de trop vives
atteintes, enfin si elle repond au

³⁵ Erreur du manuscrit. Cette scène est en effet la cinquième de la pièce.

³⁶ *Nue* : « *Élever une personne, une action jusqu'aux nues*, pour dire, La louer excessivement. » (Académie, 1762), « Fig. Cette pièce a été aux nues, elle a obtenu un très grand succès. » (Littré)

³⁷ *Draper* : « tourner en ridicule » (Le Roux)

prologue c'est une piece dont le
succès vous fera un tort considerable

La Cadette

De quoy traite donc ce prologue

L'Amy

Il tourne votre projet en ridicule et a
l'insolence de dauber³⁸ votre metamorphose³⁹
que je soutiens aussy decente qu'ingenieuse

La Cadette

10

Vous voyés ma sœur qu'on approuve
mon idée

L'Amy

Qui ne l'approuveroit pas et surtout
la maniere dont elle est traitée, le
dernier acte de l'Impromptu de la
folie est un chef d'oeuvre, l'idée en
est si riche que l'auteur n'a pas jugé
a propos d'employer son esprit pour
la faire valoir, mais en revanche il
en repand une bonne doze dans le
prologue et dans le premier acte⁴⁰
leur prologue a eux n'est qu'une
minutie⁴¹ il n'y a point de caracteres

³⁸ *Dauber* : « Railler, parler mal de quelqu'un » (Académie, 1694)

³⁹ C'est-à-dire le travestissement de Nison en Arlequin dans *La Française italienne*. Dans *L'Italienne française*, les auteurs donnent un coup de dent à ce travestissement : « ARLEQUIN. [...] Ils ont présentement un Arlequin femelle, ainsi vous voyez bien que la race des Arlequins ne manquera pas si tôt, elle est en état d'en perpétuer la race. » (Prologue, sc. 2, *L'Italienne française* dans *op.cit.*, p. 82.)

⁴⁰ *L'Impromptu de la Folie* se compose d'un prologue, et de deux pièces (*Les Nouveaux Débarqués* et *La Française italienne*). « Le dernier acte » signifie donc *La Française italienne*.

plaisants et nouveaux comme le
gouverneur de la rocaïlle qui parle
du néz⁴², je m'étonne qu'on ait pu y
rire et l'applaudir avec un si grand
fracas

La Cadette

On n'en fera peut-être pas un
si grand à la pièce

L'Amy

Pardonnés-moi j'ai ouï dire qu'elle
devoit encore faire plus de bruit

que le prologue

La Comédie

Quel rever

La Cadette

De quoy vous embarrassés vous ma
chère sœur n'avons-nous pas nos
vieilles tradédies, vous voilà de
retour on n'a qu'à vous faire
afficher avec emphase

La Comédie

foible ressource

La Cadette

Et d'ailleurs n'en avons-nous pas

⁴¹ *Minutie* : « Bagatelle, chose frivole & de peu de conséquence. » (Académie, 1694)

⁴² Dans le Prologue de *L'Impromptu de la Folie*, l'acteur Armand tient le rôle du Commandeur de la Rocaïlle en parlant du nez. On fait un grand éloge de son interprétation.

de nouvelles, Phirrus⁴³ par
exemple, le nouvel Oedippe

L'Amy

Ah que cela seroit charmant vous
avés encore un Oedippe combien
y en aura t'il donc

La Cadette

Mais ce sera le troisieme de nos
jours un de Corneille qui a été
corrigé par un second, et le second
sans doute sera corrigé par le troisieme⁴⁴

L'Amy

11

fort bien tout cela tend a la
correction de la scene françoise

La Cadette

Je brule d'impatience d'apprendre des
nouvelles de la piece, retournés y
je vous prie peut estre trouverés
vous du changement

L'Amy

si je le croiois j'y vollerois a l'heure

⁴³ Sans doute *Pyrrhus* de Crébillon créé le 29 avril 1726 à la Comédie-Française ; mais Crébillon travaillait depuis cinq ans et la pièce était attendue. Il semble que Romagnesi ait donc largement eu du temps pour entendre parler de cette pièce bien avant la première.

⁴⁴ Voltaire, en critiquant la pièce de Sophocle et Corneille, crée son *Œdipe* le 18 novembre 1718. Houdar de La Motte approuve sa tragédie à la publication de la pièce en 1719, mais il prépare lui-même son *Œdipe* qui allait être représenté le 18 mars 1726. La version de La Motte était déjà attendue a moment de la représentation du *Retour de la Tragédie française* ; le *Mercure* de janvier 1726 annonce que « Les Comediens François vont représenter incessamment la nouvelle Tragedie d'Edipe de M. de la Motte » (*Mercure de France*, janvier 1726, p. 163.)

mime

La Cadette

On dit qu'il y a une cabale n'allés
pas vous y meler au moins

L'Amy

Je n'ay garde⁴⁵ je vais seulement
juger des coups⁴⁶, et voir si elle
siffle a propos.

Scene 5^{e47}

Un Marquis⁴⁸ La Comedie La Cadette

Le Marquis

Que le diable vous emporte maudits
Comediens Italiens

La Cadette

Qu'avés vous donc m. Le marquis ?

Le Marquis

Quand je retournerai chez vous il fera beau
temps⁴⁹, Comment avoir L'insolence
d'abuser tout un public

⁴⁵ *N'avoir garde* : « N'avoir pas la volonté » (Académie, 1694)

⁴⁶ *Juger des coups* : « si dit aussi des particuliers qui donnent leur decision apres qu'on s'en est rapporté à eux. Cet homme n'a point pris de part en cette querelle, il n'a fait que juger des coups. » (Furetière)

⁴⁷ La sixième scène de la pièce.

⁴⁸ Le *Mercure de France* précise que c'est un « Marquis gascon » (*Mercure de France*, janvier 1726, p. 167).

⁴⁹ « *Il fera beau tems*, quand je reviendrai ; c. à. d. je ne reviendrai point. » (Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-88)

La Cadette

Que vous est il donc arrivé

Le Marquis

Me mettre en gout de rire dans un
prologue et m'en faire repentir a la
premiere scene du 1^{er} acte

La Comedie

Vous paroissés bien agité

Le Marquis

A qui je se fier morbleu a qui se fier

La Cadette

tachés de vous remettre m. Le marquis

Le Marquis

Non je ne me remettray pas qu'on ne me
rende les trois quarts de mon argent
et les risées que j'ay dépensé a tort

La Comedie

D'ou venés vous donc

Le Marquis

Ah vous voila bonjour. je viens de la
Comedie Italienne testbleu⁵⁰ que ces gens
la font fuir, ils vous donnent un

⁵⁰ *Tête-bleu* : « Tête, et bleu, par euphémisme pour Dieu. Espèce de jurement de l'ancienne comédie. »
(Littré)

s'avise pas de demander de son argent
après vous voulés voir la piece, elle
commence, elle ne vaut pas le diable
mais les poissons sont dans la nasse
a bon compte, le premier acte finy
a dieu votre écu

La Comedie

Quoy m. Le marquis le premier acte est tombé

Le Marquis

Pouf s'il est tombé si lourdement qu'il
ecrasera les deux autres si je sçavais
qui en est l'auteur mais il ne se
nommera pas.

La Cadette

Il fera fort bien d'être anonyme⁵¹

Le Marquis

Il fera fort mal au contraire je voudrois
scavoir son nom pour n'estre plus
attrapé a ses pieces.

La Cadette

Vous etes dans l'erreur m. Le marquis
tel auteur tombe aujourd'hui qui peut
reussir dans un autre tems, ou qui meme
a été applaudy dans une autre piece

⁵¹ En effet, les auteurs de *L'Italienne française* ne se sont pas fait connaître lors de la première représentation. Au XVIII^e siècle, il n'est pas rare que l'auteur de la pièce garde l'anonymat pour éviter la cabale. Selon H. Lagrave, l'anonymat au théâtre « se développe considérablement dans la première moitié du XVIII^e siècle » et c'est un des procédés d'« épargner à l'auteur les injures de la cabale » (H. Lagrave, *op. cit.*, p. 492.)

Le Marquis

Comment quand un auteur a une fois réussi
est-ce que toutes les pièces ne doivent pas
se ressembler

La Comédie

Cela devrait être mais son amour propre
l'aveugle il ne travaille plus qu'avec
confiance, et il est dangereux de croire
sa réputation trop bien établie

Le Marquis

J'en veux moins à l'auteur qu'aux Comédiens
Italiens, comment peuvent-ils recevoir
des pièces qui tombent

La Cadette

Ils les reçoivent parce qu'ils croient qu'ils
réussiront.

Le Marquis

Ils croient ils croient, il s'agit de s'y
connaître, Voyés par exemple s'il en
tombe chez vous, vous ne direz que
vous sachiez mieux ce que vous faites
parce que vous entendés la fin de la langue

La Comédie

Cela n'empêche point qu'il ne s'en trouve
quelquefois qui ne réussissent point

La Cadette

Enfin la pièce des Italiens a donc déçu

Le Marquis

Il y a grande apparence

La Comedie

Je prends une veritable part a leur infortune

Le Marquis

Vous etes trop bonne

La Cadette

C'est le deffaut de ma sœur ne s'en
corrigerà t'elle jamais

La Comedie

Cela est dans le sang et je souhaiterois
voir Paris les aimer comme je les aime

Le Marquis

Cela n'arrivera jamais et Paris ne sera
point de votre gout la dessus

La Cadette

Tampis

Le Marquis

Pourquoy ne joués vous donc pas aujourd'hui

La Comedie

Nous n'avons pas voulu faire de tort a leur
piece nouvelle.

Le Marquis

Qu'elle generosité qu'elle grandeur d'ame
jamais l'ancienne Rome n'a poussé si loin
le heroisme pour moy je m'attendais d'avoir
L'Impromptu de la folie, quand nous
donnerés vous une autre piece dans ce gout-la

La Cadette

Au premier jour, et nous attendons de
province une actrice nouvelle qui doit
debuter chez nous par le rolle de
Scaramouche.

Le Marquis

Le rolle de Scaramouche comment diable
elle entrera a la comedie francoise par
la belle porte⁵².

Scene 6^e

Une femme et les precedents

La femme

Un fauteuil un fauteuil je n'iray pas plus
loin je suis deja evanouie

La Comedie

Ma sœur faites venir du secours a madame

La femme *criant*.

Je suis evanouie vous dis je

La Cadette

⁵² Allusion aux *Folies amoureuse* de Regnard (1704), pièce à succès de la Comédie-Française, dont l'héroïne se travestit en Scaramouche (Voir *supra*, page 130). Cette pièce contribue à la notoriété de plusieurs comédiennes qui jouent ce rôle.

Mais madame vous n'etes point assez jolie

14

pour vous evanouir a quoy pensés vous

La femme

On m'a tournée en ridicule je suis outrée
outragée et bafouée excedée on m'a
tournée en ridicule vous dis je chez les
Comediens Italiens je ne vous quitte
plus ma chere comedie françoise

La Comedie

Vous me faites bien de l'honneur

Le marquis

que vous est il donc survenue Mme
la possedée.

La f.^e

Je croyois aller passer quelques heures
dans une seconde loge pour y voir la
premiere representation de l'Italienne
françoise, je m'y place je vois un
prologue assez drolle, mais trois
actes dont je n'ay pu rien entendre tant
le bruit etoit grand

La Comedie

Ils auront reussy sans doute

La f.^e

J'ecoutois attentivement jusqu'a la fin de
la piece, j'avance un peu le nez hors

de la seconde loge, un petit maitre du
theatre me regarde et me fait remarquer
par un autre et de main en main je
passe pour une figure heteroclite

Le Marquis

Ils n'avaient pas tort en voyant un
pareil visage

La f.^e

Bien plus un plaisant du parterre qui
s'apperçoit du tumulte et qui etoit en dispute
avec un de ses amis pour scavoir a qui il
donneroit la piece, s'avise de me montrer
au doigts et dit voila l'auteur tout le
monde se tourne de mon costé, cinq ou
six m.^{rs} qui etoient dans ma loge
me quittent et je reste seule

La Cadette

Il falloît soutenir la gageure⁵³

La f.^e

Je l'ay soutenue aussy jusque au
denouement qui a fini par un menuet

Le Marquis

Voila un denouement sans reproche
pouvu qu'il soit bien dansé⁵⁴

⁵³ *Soutenir la gageure* : « Persister, persévérer dans une entreprise, dans une opinion où l'on s'est une fois engagé. » (Académie, 1762)

⁵⁴ Outre le sens propre, le verbe « danser » peut signifier au figuré : « On dit proverbialement, qu'on fera bien *danser* quelqu'un, pour dire, le menacer de luy donner bien de l'exercice, & qu'on le mettra bien à la raison. » (Furetière)

La f.^e

15

Enfin tout le parterre ma battu des mains
et m'a fait faire la reverance par
arlequin et je ne scay si c'est a luy ou
a moy qu'on a crie la cabriole⁵⁵

La Comedie

Cela est sanglant

La f.^e

Je me suis esquivée et le bruit de
mon aventure etoit deja repandu dans
la rue, j'y ay rencontré un fiacre qui
ma demandé d'une voix enrouée
l'Auteur veut il un carosse j'ay été
obligée de le prendre et après avoir
été bien cahottée m'en voila defaite
aussy bien que de la piece a propos
me suis je evanouie

La Cadette

Je crois que non, Madame allés
vous reposer dans nos foyers m. le

⁵⁵ Arlequin était fameux pour sa cabriole (voir Marivaux, *Le Prince Travesti*, I, 13). Notamment, *Timon le misanthrope* de Delisle de la Drevetière, jouée à la Comédie-Italienne en 1722, met à la mode la cabriole d'Arlequin. « Le petit Thomassin était tous les soirs redemandé dans la pièce de *Timon*, après la chute du rideau, pour refaire une cabriole nouvelle. C'était le trait final de la comédie. Le parterre criait : « *Bis ! le rideau ! la cabriole ! Thomassin !* » Il fallait que le rideau se levât et qu'Arlequin revint faire sa culbute. » (Jules Troubat, « Les Opéras-comiques de Piron » dans *Œuvres choisies de Piron*, Paris, Garnier Frères, 1866, p. 315.) Piron, dans son *Prologue d'Atis* joué à la Foire le 19 février 1726, caricature la comédienne française en faisant figurer Arlequin femelle qui répond à la Foire personnifiée : « LA FOIRE. Mais à la fin de votre rôle, / Si l'on croit : la capriole ! / ARLEQUIN, *faisant la capriole*. Je la ferai. » (sc. 4) et l'annote : « Depuis qu'on avoit vu le petit Arlequin faire la capriole dans *Thimon*, le Parterre lui ordonnoit, à la fin de toutes les Pièces, de la faire. Et quand on vit Mademoiselle LEGRAND faire l'Arlequin, dans *l'Impromptu de la Folie*, dans le goût du petit THOMASSIN, on lui ordonna, à la fin de la Pièce, la capriole. Elle obéit. » (Piron, t. V, p. 338)

marquis conduisés la j'ay quelques
ordres a donner

Le Marquis

Vous m'honorés la d'une drole de commission
mad.^e ne vous evanouissés pas au moins
car je vous laisseray la pour vous aller

chercher du secours

La Cadette

Je suis sur les epines⁵⁶ n'apprendray je
pas des nouvelles certaines de toute
la piece, mais quoy Pasquin de retour ?

Scene derniere

La Comedie La Cadette Pasquin

Pasquin

De la joye madame de la joye ils
sont tombés.

La Comedie

Est il bien vray ?

Pasquin

N'en doutés point madame allés vous
avés été bien servie sans le vouloir, et
la cabale ne doit point avoir de regrét
a l'argent qui luy en coûte

⁵⁶ *Sur les épines* : « On dit figurément d'Un homme qui est dans de grandes inquiétudes & dans de grandes impatiences. » (Académie, 1762)

La Cadette

Mais tu n'as pas eu le tems de voir
la piece.

Pasquin

Pardonnés moy mad.^e elle a passé comme
un éclair.

La Comedie

Elle est donc bien courte

16

Pasquin

ma foy on la racourcie et la simphonie
a precedé les entreactes⁵⁷

La Comedie

= Quel bonheur cher Pasquin mais de cette victoire
= Apprends moy plus au long la veritable histoire

Pasquin

Mesdames, vous sçaurés qu'en ce danger pressant⁵⁸
Qui jetta dans nos cœurs un effroi si puissant
Une troupe d'auteurs ches Procope⁵⁹ assemblée
Sollicita mon ame encor toute troublée

⁵⁷ Cela signifie la musique finale.

⁵⁸ Pour le récit de Pasquin, le manuscrit omet les deux traits qui marquent les vers. Ce « récit [...] est parodié, partie de la conjuration de *Cinna*, partie du *Cid* » (*Mercure de France*, janvier 1726, p. 168). Les vers de la pièce d'origine sont suivants :

DON FERNAND. [...]

Souffre donc qu'on te loue, et de cette victoire
Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

DON RODOGUNE.

Sire, vous avez su qu'en ce danger pressant,
Qui jeta dans la ville un effroi si puissant,
Une troupe d'amis chez mon père assemblée
Sollicita mon âme encor toute troublée... (*Le Cid*, IV, sc. 3)

⁵⁹ Café où se préparaient les cabales. Le Procope se trouvait en face de la Comédie-Française et il est connu comme lieu de réunion des chiffeurs.

Mais je ne voulus point entrer dans son projet
Et sans rien hazarder j'en attendois l'effet.
Jemais contre une piece entreprise conçue
Ne permit d'espérer une si belle issue
Jamais de telle ardeur on n'a proscrit le sort
Et Poetes jamais ne furent mieux d'accord⁶⁰
Ils partent et l'on voit leur caustique cohorte
De l'Hotel de Bourgogne⁶¹ environner la porte
Ils entrent au Parterre ils prennent leurs quartiers
Eguisent leurs sifflets derouillent leurs gosiers
Animent leurs amis, entrés sous leurs auspices
Et d'un tumulte affreux annoncent les prémices
Le Prologue commence ou malgré leur Ardeur
Les conjurés surpris sont frappés de frayeur

J'ai vu qu'en cett instant la cabale troublée
Sembloit s'être sans fruit au Parterre assemblée⁶²
Amis dit l'un des chefs je ne vous connois plus
Est-ce pour ecouter que vous etes venus
Rompés rompés enfin un si lache silence
Chacun reprend courage et la piece commence
On l'écoute d'abord assés tranquillement
Attendant de siffler le bienheureux moment
Il arrive bientost et la seconde scene
Pronostique a la piece une chute prochaine
Ils s'agitent alors et tous en meme tems
Poussent jusque'aux cieux mille cris éclatants
Leurs Amis a ces cris d'un autre coin repondent
On les entend siffler Les acteurs se confondent⁶³

⁶⁰ « CINNA. Jamais contre un tyran entreprise conçue / Ne permit d'espérer une si belle issue ; / Jamais de telle ardeur on n'en jura la mort, / Et jamais conjurés ne furent mieux d'accord » (*Cinna*, I, sc. 3)

⁶¹ La Comédie-Italienne.

⁶² Le *Mercure* rapporte la chute de la pièce ainsi : « Le Prologue fut applaudi ; le 1er Acte de la Piece fut à peine écouté, & les deux derniers ne le furent point du tout. » (*Mercure de France*, décembre 1725, p. 3125.)

⁶³ « DON RODOGUNE. Nous nous levons alors, et tous en même temps / Poussons jusques au ciel mille

Ils ne peuvent parler leurs esprits sont glacés
La cabale leur crie annoncés annoncés
Le second acte enfin n'a pas meilleure chance
Un Crispin y paroît on luy donne audience
Pendant quelques moments on suspend le fracas
Il est meme applaudi cela ne dure pas
Et contrains de ceder au dessin de la piece
Il ne peut a l'auteur redonner l'allegresse
On n'ecoute plus rien et la confusion
Augmente a chaque instant et malgré Pantalon
Qui vient en baignolette⁶⁴ on siffle on eternue

17

Le divertissement paye bien sa venue
Le milieu du parterre et ses coins et recoins
Sont des champs de tapage ou triomphent leurs soins⁶⁵
C'est de cette façon que pour votre service⁶⁶

La Comedie

Que ne leur dois je point pour un si bon office⁶⁷

Pasquin

Vous ne leur devés rien que n'ont ils pas prévoir
Qu'a bon droit sans secours la piece pouvoit choir⁶⁸
Ils se seroient sans doute epargnés la depense
Mais ils ont cru devoir agir en conscience

La Cadette

cris éclatants. / Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ; / Ils paraissent armés, les Maures se confondent, [...] » (*Le Cid*, IV, sc. 3)

⁶⁴ *Baignolette* : coiffure de femme. À la scène 10 de l'acte III de *L'Italienne Française*, Pantalon apparaît déguisé en femme.

⁶⁵ « DON RODOGUNE. [...] Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port, / Sont des champs de carnage où triomphe la mort. » (*Le Cid*, IV, sc. 3)

⁶⁶ « DON RODOGUNE. [...] C'est de cette façon que pour votre service... » (*Le Cid*, IV, sc. 3)

⁶⁷ *Office* : « Plaisir, service qu'on fait, qu'on rend à quelqu'un. » (Académie, 1694)

⁶⁸ *Choir* : « tomber » (Académie, 1762)

Allons ma chere sœur cimentons notre
Victoire ne donnons point a nos rivaux
Le tems de se reconnoitre ayant prévu leur
Chute J'ay fait faire une petite
Piece a ce sujet par un acteur fertile
en impromptu et nous en allons repeter
le divertissement

Pasquin

Je vais vous l'amener

Fin

LEGRAND

Les Amazones modernes

Comédie-Française, 1727

Notice

Les Amazones modernes est la dernière pièce de Legrand. Cette pièce constitue une sorte de synthèse de ses expériences théâtrales : le divertissement dans chaque acte, l'utilisation des vaudevilles, le cadre exotique, la dégradation de l'image mythique des Amazones et les travestissements multipliés, tous ces éléments témoignent de l'influence de la Comédie-Italienne et du théâtre de la Foire. Le sujet de l'Amazone est très en vogue surtout dans les années 1710-1720 ; c'est sans doute dans *L'Ile des Amazones* (1718), opéra-comique de Lesage et d'Orneval, que Legrand a puisé directement son inspiration.

Argument

Le théâtre représente une île des Amazones modernes. Arrive Valère en quête de sa fiancée, Julie, enlevée par une Amazone. Il ne l'a jamais vue mais le charme de son portrait suffit à le faire consentir au mariage. Maître Robert, ancien jardinier du père de Valère et précepteur des esclaves des Amazones, lui apprend que les insulaires de cette île transforment les femmes étrangères en Amazones, et les hommes en esclaves. Sous le conseil de Me. Robert, Valère se déguise en femme afin de se soustraire à l'esclavage des Amazones. Crispin, valet de Valère, se déguise en Amazone par la même crainte. Julie, de son côté, garde son habit d'homme qu'elle portait pour le bal ; s'inquiétant d'être enrôlée dans les Amazones et de ne plus sortir de l'île, elle préfère se faire passer pour homme en se faisant passer pour Valère. Julie compte sur la Générale des Amazones qui possède seule le pouvoir de libérer les esclaves ; la Générale, amoureuse de Julie habillée en homme, ignorant sa vraie identité, lui ordonne de se travestir en femme afin qu'elle puisse la garder auprès d'elle. Le véritable Valère, travesti en Amazone, rencontre Julie habillée en femme. Ils se révèlent leur identité et confirment leur amour réciproque. La Générale voit Valère baiser la main de Julie. Elle croit que le prétendu Valère est séduit par une Julie qui n'est autre que Valère déguisé en femme et la Générale, jalouse, condamne sa rivale à la prison des Amazones. Crispin retrouve sa femme devenue Amazone. Elle conseille à son mari de reprendre son habit d'homme et de se faire passer pour un esclave oublié. Les Amazones s'assemblent pour juger Julie, Valère et Crispin. Le jugement des criminels est interrompu par l'intervention d'une armée composée de jeunes amants qui viennent reprendre leurs maîtresses. Le député de l'armée arrive ; c'est Léandre, amant de la Générale. Les Amazones se rendent mais elles demandent que les amants leur

accordent les droits qu'elles revendiquent : point de subordination entre le mari et la femme ; accès aux études supérieures, aux charges des armées, de la Justice et des Finances, et enfin que les hommes respectent la foi conjugale. La pièce finit par le divertissement des Amazones avec leurs amants.

Représentation et réception

La pièce est représentée le 29 octobre 1727 à la Comédie-Française. À la première représentation, la pièce semble ne pas enthousiasmer le public. Le *Mercure de France* affirme que « Cette Piece n'a pas eu beaucoup de succès. Elle est en trois Actes avec des intermedes ; la Musique a paru très jolie, elle est du sieur Quinault, Comédien du Roy »¹. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* précise que « Le Jeudi 6 Novembre 1727, jour de la cinquième représentation de cette Comédie, elle fut jouée & annoncée sous le titre du *Triomphe des Dames* »² ; elle compte seulement sept représentations l'année de sa création. Bien que le *Mercure de France* mentionne le faible succès de la pièce, la longueur de l'article qu'il lui consacre et la citation de la scène qui « a paru la mieux écrite »³ laisse cependant penser que le sujet de la pièce et la qualité de ses dialogues attirent les contemporains. D'Argenson estime tout de même l'intrigue bien qu'il regrette la longueur de la pièce :

Il y a une assez jolie intrigue dans cette pièce. Ces idées eüssent pû être mieux rendûes, *le plat* gaste tout ; *le bas* est substitué au *comique*, et quand les sujets sont longs, et qu'ils sont susceptibles de quelque sérieux, on ne peut soutenir ce ton. *Legrand* eût dû s'en tenir toujours aux petites pièces en un acte⁴.

Clément et La Porte font état du tumulte à la première représentation : « Cette Piece fut sifflée, avec une gaieté, des éclats de rire, & poursuivie de plaisanteries & de bons mots, qui dûrent pourtant amuser médiocrement celui qui en étoit l'objet »⁵ ; compte tenu des articles du *Mercure* et du marquis d'Argenson, le tumulte de la salle décrit par Clément et La Porte semble quelque peu exagéré, ou paraît suscité par la cabale, d'autant plus qu'ils précisent que le public était prêt à siffler la pièce au commencement de la représentation : « dès le premier Acte, l'on avoit déjà commencé à huer la Piece assez

¹ *Mercure de France*, novembre 1727, p. 2499.

² DTP, t. 1, p. 94.

³ *Mercure de France*, novembre 1727, p. 2502.

⁴ D'Argenson, *op.cit.*, t. I, p. 209.

⁵ Clément et La Porte, *op.cit.*, t. I, p. 55.

joyeusement »⁶.

Nous ne disposons d'aucune liste d'acteurs. Nous savons seulement que Maître Robert, jardinier-paysan, est interprété par l'auteur lui-même⁷. Charlotte Legrand n'a sans doute pas joué dans la pièce ; puisqu'en 1727, elle s'est éloignée de Paris pendant quelque temps après l'accouchement d'un enfant naturel⁸. Crispin est probablement interprété par François-Arnoul Poisson. Petit-fils du créateur de ce personnage, il est reçu à la Comédie-Française en mars 1725. Les frères Parfaict précisent : « il remplit avec tout le naturel & la finesse imaginable, les rôles de Crispin & autres caractères, que les Sieurs Poisson son père & son ayeul étoient en possession de représenter »⁹. Legrand lui a attribué le rôle du notaire de *La Française italienne* que le comédien a rempli avec succès.

Après la première série de représentations, la pièce a été longtemps délaissée. Mais à partir des années 1770, elle se voit reprise assez régulièrement. Selon Alexandre Joannidès, dix-neuf représentations sont enregistrées entre 1770 et 1774, et treize entre 1781 et 1785¹⁰. Lors de la reprise en 1770, le *Mercure de France* souligne la gaieté de la pièce et témoigne ainsi d'un avis favorable :

Le 13 août on a donné la première représentation des *Amazones Modernes*, comédie en trois actes en prose, remise au théâtre avec ses agréments. Cette pièce est de *Legrand*, & n'avoir pas été jouée depuis 1727. Il y a, comme dans toutes les comédies de cet auteur, de la gaieté & de la saillie ; cette pièce offre de plus le spectacle agréable des Amazones sous les armes. Madame Bellecourt, Mlle Luzi & M. de la Haye, ont chanté dans les divertissemens. M. Baudron, premier violon de la comédie Française, a refait avec succès la plus grande partie de l'ancienne musique, qui étoit de Quinault, célèbre comédien. Le ballet a été dessiné par M. Deshayes, compositeur-ingénieux, qui a de l'invention & de la fécondité pour varier les formes des pas & des figures. Il a lui-même dansé avec Mlle. Lusy une allemande qui a été fort applaudie¹¹.

Hors Paris, cette pièce a été jouée, avec d'autres œuvres de lui, au Grand Théâtre de Bruxelles entre 1772 et 1775¹². Encore à Paris en 1797, au Théâtre d'Emulation, elle compte treize représentations¹³.

Le *Mercure de France* de novembre 1727 publie les paroles des couplets du

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand. Acteur auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1938, p. 23.

⁹ DTP, t. IV, p. 163.

¹⁰ Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1901), voir les pages des années 1770, 1771, 1772, 1774.

¹¹ *Mercure de France*, septembre 1770, p. 166.

¹² Liebrecht, *Comédiens Français d'autrefois à Bruxelles*, cité par M. Scott Burnet, *op.cit.*, p. 168.

¹³ Données relevées sur le site CESAR (<http://www.cesar.org.uk/>)

divertissement final, que nous supposons chantés à la première présentation, et qui sont différentes des versions imprimées de chacune des éditions :

L'Espagnol discret quand il aime,
Voudroit le cacher à lui-même,
Quand il est heureux en amour.
Le François d'humeur indiscrette,
De la moindre faveur secrette,
Instruit la Ville & le Fauxbourg.
Tourelourirette,
Sonnez Trompette,
Battez Tambour.

On plaint l'Epoux discret & sage,
Qui cache avec soin le dommage
Qu'on fait à son front chaque jour.
Mais pour celui qui s'inquiette,
Qui pour punir une Coquette,
Poursuit un Arrest de la Cour.
Tourelour. &c.

Grace au Ciel, de ma sœur aînée,
Je vois conclure l'hymenée,
Il est approuvé par l'Amour.
Bon, puisque son affaire est faite,
On va songer à sa cadette ;
Vivat, je vais avoir mon tour.
Tourelourirette, &c.

Si le redoutable Parterre,
Aux Amazones fait la guerre,
Elles périront sans retour ;
Mais dans leur parti s'il se jette,
Leur victoire sera complete,
Elles chanteront tour à tour,
Tourelourirette, &c¹⁴.

Pièce écrite en collaboration ?

Le *Mercure de France* de novembre 1727¹⁵ n'indique pas l'auteur de la pièce. Mais l'édition de 1731 porte le nom de Legrand comme auteur. Selon les documents, cette pièce est considérée comme écrite en collaboration avec Fuzelier. Maupoint (1733), Lérís (1763) et La Porte, éditeur de l'édition de 1770, mentionnent que la pièce est de Fuzelier et de Legrand¹⁶. En 1775 La Porte désigne de

¹⁴ *Mercure de France*, novembre 1727, p. 2505-2507.

¹⁵ *Ibid.*, p. 2499.

¹⁶ Maupoint, p. 18 ; Lérís, p. 25 ; « La Table générale des pièces, avec le jugement des connoisseurs, & quelques Anecdotes intéressantes » dans *Œuvres de Le Grand, op.cit.*, t. I, p. xi.

nouveau Fuzelier et Legrand comme auteur de la pièce dans *Les Anecdotes dramatiques*¹⁷.

Beauchamps (1735) considère Legrand comme auteur et ajoute que « M. Fuselier y a travaillé »¹⁸. Les Parfaict attribuent la pièce à Legrand seul dans leur *Dictionnaire* (1767), et notent toutefois que « Les Sieurs Grandmaison & Fuzelier avoient quelque part à la composition de cette pièce »¹⁹. Le marquis d'Argenson, quant à lui, attribue la pièce à Legrand seul. À cause du peu de témoignages, nous en sommes réduits à minimiser la contribution de ce Grandmaison.

Il nous reste à juger si Fuzelier est vraiment le coauteur de la pièce et mesurer la part de sa collaboration. En effet, en 1718 Fuzelier et Legrand ont écrit ensemble pour l'Opéra-Comique *Les Animaux raisonnables* ; mais après ce travail commun, nous trouvons plutôt des éléments qui rendent difficile la collaboration entre ces deux auteurs. En 1722, Fuzelier écrit avec Lesage et D'Orneval pour la Foire Saint-Germain, *Pierrot Romulus*, parodie de *Romulus* de La Motte, et il y caricature le jeu de Legrand qui interprétait le rôle de Proculus dans la pièce originale. Legrand n'est pas indifférent à cette raillerie de ses confrères et les Frères Parfaict rapportent sa riposte à l'encontre de Legrand Lesage et Fuzelier :

Le sieur *le Grand*, Comédien François, piqué des traits répandus dans cette Pièce, fit le couplet suivant, qui est assez connu, mais qui se trouve ici à sa véritable place.

Sur l'Air, la Beauté, la Rareté, la Curiosité.
Le Sage & Fuselier dédaignant du haut stile
La Beauté,
Pour le Polichinelle ont abandonné Gille,
La Rareté,
Il ne leur manque plus qu'à crier par la Ville
La Curiosité²⁰.

Après que Legrand a composé *L'Impromptu de la Folie* en novembre 1725 où il a fait jouer à sa fille une servante déguisée en Arlequin, Fuzelier écrit *L'Italienne française* en collaboration avec Dominique et Romagnesi pour se venger de l'usurpation des types italiens de Legrand. En septembre 1726, il critique de nouveau Legrand, dans la pièce *Les Comédiens corsaires* écrite avec Lesage et D'Orneval pour la Foire Saint-Laurent. Il y fait figurer un auteur de la Comédie-Française qui vole des pièces à l'Opéra-Comique, tout en donnant le titre des pièces de Legrand (*Le Roy de Cocagne*, *Les*

¹⁷ Clément et La Porte, *op.cit.*, t. I, p. 55.

¹⁸ Beauchamps, *op.cit.*, t. II, p. 495.

¹⁹ DTP, t. I, p. 94.

²⁰ MFP, t. II, p. 5-6.

Paniers, *Le Triomphe du tems*, *L'Impromptu de la Folie*) et raille une comédienne française qui veut jouer Arlequin. Compte tenu de ces circonstances, la participation de Fuzelier à la composition des *Amazones modernes* en 1727 nous semble discutable ou nécessite un examen plus approfondi.

Le choix du thème : Amazones

Depuis l'Antiquité, l'Amazone constitue un thème majeur qui se retrouve tant dans les écrits que dans les arts de toutes les formes²¹, mais en France aux XVII^e et XVIII^e siècles on voit apparaître un nouvel engouement pour la femme guerrière. Les écrits historiques et la littérature de ce temps témoignent de l'intérêt vif pour le mythe de l'Amazone. D'abord en latin en 1685, ensuite en traduction française en 1718, Pierre Petit publie son *Traité historique sur les Amazones ; où l'on trouve tout ce que les auteurs, tant anciens que modernes, ont écrit pour ou contre ces Héroïnes, et où l'on apporte quantité de médailles & d'autres monumens anciens, pour prouver qu'elles ont existé*²². Cette vaste étude à la fois historique et géographique, de plus de 600 pages, se montre soucieuse de justifier l'existence des Amazones sous tous les angles. L'ouvrage en 1740 de Claude-Marie Guyon, *Histoire des amazones anciennes et modernes*, prolonge cette tentative²³. En vulgarisant l'image des Amazones, le terme vient à être utilisé comme métaphore de femme courageuse et virile. D'où le conte de Mlle L'Héritier de Villandon *L'Amazone françoise*, publié d'abord en 1695, et réédité en 1718, histoire d'une jeune fille qui prend l'habit masculin pour jouer le personnage de son frère au cours d'une bataille et à la Cour²⁴. Fénelon, dans son conte féérique *Le Voyage dans l'île des plaisirs* (1719), décrit le pays où « les femmes gouvernent les hommes »²⁵ qui nous rappelle le pays des Amazones.

Étant également un des thèmes favoris dans le spectacle français, le mythe de l'Amazone est représenté sur toutes les scènes, aussi bien pour la cour que pour les milieux populaires. Ainsi, Houdar de La Motte donne sa tragédie en musique *Marthésie*,

²¹ Sur l'ensemble littéraire traitant des Amazones depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours et les études iconographiques du même thème, voir le site :

<http://www.musagora.education.fr/amazones/default.htm>

²² Pierre Petit, *Traité historique sur les Amazones*, 2 vol., Leide, J. A. Langerak, 1718.

²³ Claude-Marie Guyon, *Histoire des amazones anciennes et modernes*, 2 vol., Paris, J. Villette, 1740.

²⁴ Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *L'Amazone françoise* dans *Les Caprices du destin, ou Recueil d'histoires singulières et amusantes, arrivées de nos jours*, Paris, P. M. Huart, 1718, p. 230-296.

²⁵ Fénelon, *Voyage dans l'île des plaisirs*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1983, p. 204.

première reine des Amazones, à l'Académie royale de musique le 29 novembre de la même année. *La Mascarade des Amazones*, ballet composé par Philidor fils, est représentée le 1^{er} juillet 1700²⁶ au Château de Marly à l'occasion d'une fête en l'honneur de la duchesse de Bourgogne. Prisée par les spectacles de cour, comme le souligne Anne R. Larsen (« l'un des thèmes favoris des divertissements de cour »²⁷), l'Amazone apparaît encore dans le ballet de Froment *Le Mariage de Thésée et d'Hyppolyte, reine des Amazones* pour fêter le mariage de Louis XV le 1^{er} août 1725. Du côté du théâtre en ville, Fuzelier a débuté avec un succès considérable comme fournisseur de spectacles par sa pièce *Thésée ou la défaite des Amazones*, jouée par des marionnettes dans la loge de Bertrand le 3 février 1701. En 1717, Eustache Le Noble a publié sa *Promenade de Gentilly à Vincennes ou Talestris, reine des Amazones*, tragédie en vers de cinq actes, qu'il n'a pas pu faire jouer à la Comédie-Française²⁸. En profitant de cette vogue des Amazones, Lesage et D'Orneval ont écrit en 1718 *L'Ile des Amazones*, opéra-comique en un acte, et l'ont fait représenter à l'Opéra-comique en juillet 1720²⁹. « L'idée de cette pièce est assez neuve, & le dialogue vif & aisé, aussi eût-elle un succès marqué », fait l'éloge *Le Dictionnaire des théâtres de Paris*³⁰. En 1727, elle a été reprise six fois du 30 mars au 4 avril. Le succès des forains devait certainement inciter Legrand à donner une pièce traitant du thème de l'Amazone. Et c'est le 29 octobre de la même année qu'il fait représenter *Les Amazones Modernes* à la Comédie-Française.

L'Ile des Amazones et Les Amazones Modernes

—Dégradation de l'image mythique des Amazones

« Cette Muse au Parnasse a causé mille alarmes, / Il faut, si nous voulons la réduire aux abois, / La battre de ses propres armes. / Je veux la repousser avec ses propres traits » (sc. 4)³¹, écrit Legrand dans le prologue du *Roi de Cocagne*, qu'il a donné à la Comédie-Française en 1718. Il ne s'agit que du théâtre de la Foire qui, depuis l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697, a accru sa popularité auprès du public parisien et qui devient un rival menaçant pour les Comédiens Français. Acteur et auteur de la

²⁶ D.Trott, *op.cit.*, p. 24. Selon le site CESAR, c'est le 21 janvier 1700.

²⁷ <http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFDesroches.html>.

²⁸ Lérès, p. 416.

²⁹ La pièce, écrite pour la Foire Saint-Laurent en 1718, n'a pas pu être jouée à cause de la fermeture de l'Opéra-Comique.

³⁰ DTP, t. III, p. 213.

³¹ Legrand, *Le Roy de Cocagne* dans *Œuvres de Le Grand, op.cit.*, t. I, p. 324.

Comédie-Française, Legrand a choisi d'imiter le style des forains, et d'utiliser « ses propres armes », pour que son Théâtre reprenne le dessus sur eux. D'où plusieurs pièces écrites dans le style des rivaux : l'utilisation de l'ambigu-comique, des vaudevilles ou du prologue méta-théâtral. Avant la création des *Amazones Modernes*, il a aussi expérimenté l'imitation du style italien dans *La Française italienne*. Cette pièce provocatrice où il usurpe les types fixes des Italiens a remporté un vif succès. La réussite de *La Française italienne* devait encore encourager Legrand à imaginer d'autres intrigues encore plus libres pour les Comédiens Français.

L'Île des Amazones et *Les Amazones Modernes* possèdent plusieurs ressemblances. D'abord, le cadre des pièces se situe dans une île. Pour ouvrir la scène, Legrand précise clairement : « La scène est dans l'Isle des Amazones Modernes »³². Dans la mythologie grecque, les Amazones résident sur les rives du Thermodon en Cappadoce, située dans l'actuelle Turquie, et les auteurs plus fidèles à la source grecque, comme La Motte, reprennent ce décor dans leurs pièces. Or l'île est un des cadres préférés des forains pour montrer un paysage exotique et une intrigue fantaisiste³³, mais sert également, sous prétexte, pour décrire un monde dont les valeurs sont complètement opposées à celles des Européens. Les Comédiens Italiens suivent l'exemple des forains, mais comme Gustave Attinger le souligne, les Comédiens Français au contraire n'ont pas autant utilisé ce cadre imaginaire³⁴.

Ensuite, on observe la dégradation de l'image mythique des Amazones dans les deux pièces. Déjà, l'intention de Legrand est apparente dans l'appellation des personnages. On trouve des noms d'héroïnes célèbres ; les deux jeunes Amazones s'appellent l'une Clorinde, nom inspiré de celui de la guerrière de *La Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso ; l'autre Bellonette, diminutif de Bellon(n)e, personnification de la Guerre dans la mythologie romaine. On trouve également une Martésie, qui ne peut qu'évoquer l'héroïne de la tragédie de La Motte que nous avons mentionnée. Ce mélange des noms d'Amazones se trouve déjà dans la pièce de Lesage et D'Orneval ; leurs Amazones belliqueuses sont appelées Hypolite, Zénobie, Bradamante et Marphise, noms de personnalités fortes dans la mythologie, l'histoire ou la littérature³⁵. L'accumulation de

³² Voir *infra*, page 344.

³³ M. Scott Burnet, *op.cit.*, p. 126 et I. Martin, *op.cit.*, p. 244.

³⁴ G. Attinger, *op.cit.*, p. 244. C'est après la représentation de *L'Île des esclaves* en 1725 à la Comédie-Italienne que Marivaux a donné à la Comédie-Française *L'Île de la raison* en septembre 1727.

³⁵ Hippolyte est reine des Amazones dans la mythologie grecque, et Zénobie, impératrice de Palmyre au III^e siècle et qui a tenté un soulèvement contre l'Empire romain, Bradamante et Marphise, l'une guerrière célèbre et l'autre héroïne puissante dans *Roland furieux* de Ludovico Ariosto.

ces noms, loin de glorifier les héroïnes amazones, contribue à les désacraliser. D'ailleurs, en en étant parfaitement conscient, Legrand fait manifester à une fille nouvellement enrôlée au corps des Amazones son désintérêt total pour les noms d'Amazones : « J'ai toutes les peines du monde à me fourrer dans la tête ces chiens de noms-là » (I, sc. 5).

Cette dégradation est encore renforcée par le choix du statut que les auteurs attribuent à leurs Amazones. Dans les deux pièces, les Amazones sont transformées en corsaires. Dans *L'Île des Amazones*, les Amazones-corsaires capturent les hommes en voyage pour les amener à l'île des Amazones et les prendre comme époux pendant trois mois. Dans *Les Amazones Modernes*, les Amazones en corsaire prennent les vaisseaux où elles enlèvent les femmes pour les enrôler dans leurs troupes et les hommes pour les réduire en esclavage. Dans les deux pièces, le décor mythologique a disparu, et une reine des Amazones fière ou une sainte guerrière n'y trouvent plus leur place.

Multiplication du travestissement et 'sur-travestissement'

Tout en reprenant le cadre de l'île et les procédés de dégradation des amazones, le déroulement de l'intrigue des *Amazones Modernes* diffère sensiblement de *L'Île des Amazones*. La caractéristique la plus importante de la pièce de Legrand réside dans l'utilisation du travestissement. Comme le mythe d'origine souligne le renversement des rôles sexuels, dans *L'Île des Amazones*, on constate que ce sont les femmes qui sont barbares et qui désirent les hommes ; mais dans la pièce de Lesage et d'Orneval il ne s'agit nullement de la dissimulation de sexes. Dans *Les Amazones Modernes*, par contre, le travestissement en personnage du sexe opposé constitue toute l'intrigue.

La pièce commence par l'arrivée de Valère, qui décide de se faire passer pour une femme afin de se soustraire à l'esclavage des Amazones. Crispin, valet de Valère, également naufragé, se travestit en femme par la même crainte. Son déguisement improvisé constitue une scène cocasse :

NÉRINE. [...] Mais comment trouver des habits sur le champ ?

CRISPIN, *mettant son manteau en jupe*. Comment ? Oh ! Cela sera bientôt fait. Tenez voilà déjà une jupe.

NÉRINE. L'invention n'est pas mauvaise.

CRISPIN, *mettant son mouchoir sur la tête*. Et ce mouchoir pourra fort bien me servir de coëffure. (I, sc. 7)

Dès sa première apparition, Julie porte l'habit masculin. Profitant de son

déguisement, elle se fait passer pour un certain Valère, nom qui ne va pas épargner le quiproquo. La prenant pour homme, la Générale des Amazones tombe amoureuse d'elle et lui offre « des bons traitements ». Malgré « toutes les suites fâcheuses qui pourroient arriver de [son] déguisement » (I, sc. 9), elle tient à garder son habit masculin, car elle croit que « Si je me déclare fille, on me fera aussi tôt Amazone, & je ne pourrai plus sortir de cette Isle ; je perdrai pour jamais l'espoir d'être unie à Valere [...] » (I, sc. 9).

Dans cette pièce, une femme et deux hommes se travestissent en personne du sexe opposé. Il faut préciser qu'une telle multiplication du travestissement n'a guère inspiré le Théâtre-Français³⁶, mais elle se trouve fréquemment dans le répertoire du Théâtre-Italien et du théâtre de la Foire³⁷. Encore plus qu'un simple déguisement, le travestissement produit un effet dramatique, voire un quiproquo, surtout dans la pièce dont le thème est l'amour. Sa fonction scénique et esthétique n'est pas moins négligeable. Legrand devait s'inspirer du répertoire des Italiens et des forains pour imaginer l'effet de multiples travestissements sur le public.

En outre, dans cette pièce, Legrand expose une autre forme de travestissement, que l'on pourrait nommer 'sur-travestissement'. Tout en maintenant le déguisement d'homme, l'auteur la déguise en Amazone, la faisant revenir à son propre sexe. Ainsi, Julie se voit 'travestie' en femme par ordre de la Générale :

LA GÉNÉRALE. Valere, je ne puis plus long-tems vous retenir dans cette Isle dans l'état où vous êtes ; il faut que je vous renvoye, ou que je vous fasse esclave. Mais je vous aime trop pour faire ni l'un ni l'autre ; ainsi, avant que vous soyez plus connu, j'ai résolu de vous déguiser en fille, pour vous garder toujours auprès de moi.
JULIE. Ah ! Madame, que me dites-vous là ? Me déguiser en fille ! et comment pourrai-je jouer un pareil rôle ? (I, sc. 11)

Cette superposition du travestissement, nouvelle métamorphose en sexe d'origine, constitue la grande originalité, que l'on ne trouve pas dans les autres pièces de l'époque. L'auteur n'en prend-il pas conscience, quand il place dans la bouche d'un personnage ce propos : « Me. ROBERT : L'Amour est comme ça inventif en inventions pour déguiser les déguisemens » (II, sc. 6) ?

Outre cette multiplication du travestissement, il faut noter également l'ambiguïté du costume des Amazones que nous avons évoquée plus haut³⁸. Ainsi, à la

³⁶ Dans notre corpus, nous n'avons trouvé que *Les Mœurs (les Façons) du temps* de Saint-Yon qui dispose du travestissement de l'homme et de la femme dans la même pièce.

³⁷ Nous avons repéré douze pièces chez les Italiens et huit chez les Forains.

³⁸ Voir *supra*, page 80.

première rencontre avec une Amazone, Crispin ne peut pas distinguer son sexe :

CRISPIN : Bonjour, Monsieur ou Madame ; car votre habit tient de l'un & de l'autre. De quel genre êtes-vous ? du masculin, du féminin ou du neutre ?
NÉRINE : Je suis fille, & j'en fais gloire.... (I, sc. 7)

Ici c'est la première scène de rencontre d'un étranger venant du pays étranger (la France) avec une habitante de l'île des Amazones. On peut supposer que ce propos représente d'une certaine façon le regard des Européens qui sont les spectateurs. Ainsi, le public réalise ou confirme à nouveau l'aspect androgyne conféré par l'habit des femmes guerrières, trois scènes après l'apparition des Amazones (I, sc. 3-6). C'est donc que le fait que les personnages prennent l'habit d'Amazone ne signifie pas le simple déguisement en femme mais montre également le côté masculin du costume.

Édition

Il ne subsiste pas à notre connaissance de manuscrit de la pièce. Elle a donné lieu à trois éditions : l'une en 1731, imprimée dans le quatrième volume du *Théâtre de M. Le Grand, comédien du roy*, publié par Ribou, une autre en 1742 dans la réédition du même recueil publié chez la Compagnie des libraires. Une troisième édition paraît en 1770, lorsque La Porte fait une nouvelle édition en quatre volumes : « *Œuvres de Le Grand, comédien du roi. nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée* » publiées chez la Compagnie des Libraires Associés. Notre édition est établie à partir de l'édition de 1770, et la pièce se trouve dans le quatrième volume, p. [271]-384.

LEGRAND¹

LES AMAZONES MODERNES

Comédie-Française, 1727.

¹ L'édition de 1770 indique que la pièce est de Legrand et de Fuzelier, mais pour les raisons que nous avons citées plus haut, la participation de Fuzelier à la composition de cette pièce nous semble discutable. Ainsi nous avons omis ici le nom de Fuzelier.

LES
AMAZONES
MODERNES,
COMÉDIE.

ACTE PREMIER.

Le Théâtre représente une Isle : on y voit d'un côté des rochers affreux, & de l'autre des tentes entourées de la mer que l'on voit en perspective.

SCENE PREMIERE.

VALERE, *seul.*

Ou suis-je ? Quel Pays est-ce ceci ? Après avoir marché long-tems à travers les rochers les plus affreux, je me trouve enfin dans une plaine plus agréables. Mais, que vois-je ? des tentes de l'autre côté du rivage ! Il n'en faut point douter, ce Pays est habité, & même par un peuple belliqueux... Si c'étoit ici cette Isle des Amazones, qui renferme ma chere Julie, que je serois heureux !

SCENE II.

Me. ROBERT, VALERE.

VALERE, *à part.*

Mais j'appерçois un homme qui pourra m'en instruire. Il est seul & sans armes, & sa physionomie ne me fait pas craindre qu'il vienne à moi dans un mauvais dessein.

Me. ROBERT, *à part.*

Morgué⁴, vlà un drôle qui m'a tout l'air d'un nouveau débarqué ; il paroît encore tout étourdi du batiau⁵. (*haut.*) Que fais-tu-là tout seul, mon ami ?

⁴ *Morgué* : juron propre aux rôles de paysan, altération de *mort Dieu*.

⁵ « On dit proverbialement & figurément d'Un homme qui n'est pas encore bien remis de quelque méchante affaire, d'une maladie dont il vient de sortir, qu'*Il est encore tout étourdi du bateau.* » (Académie, 1762)

VALERE.

Qu'entends-je ? il parle François ! & son visage même ne m'est pas tout-à-fait inconnu.

Me. ROBERT.

Tout un chacun parle ici François ; c'est à présent le jargon du Pays ; ceux qui ne le savent pas, sont obligés de l'apprendre⁶. Et tel que vous me voyez, je suis un des Maîtres de Langue. Mais, morgué, plus j'examine & plus je crois.... Seroit-ce vous, Seigneur Valere ?

VALERE.

Valere ! Il me connoît ; quel bonheur ! Pardonnez si votre habit extraordinaire vous déguise encore à mes yeux, & si....

Me. ROBERT.

Quoi ! vous ne reconnoissez pas Maître Robert, autrefois le Jardinier de votre pere ?

VALERE.

Quoi ! c'est toi, mon pauvre Robert ; toi, qui nous quittas il y a cinq ou six ans, pour aller voyager sur mer dans le dessein d'y faire une fortune considérable ?

Me. ROBERT.

Je ne l'ai pas fait mauvaise, puisque je suis ici le Gouverneur & le Précepteur des Esclaves de la Générale des Amazones, son unique confident, son *Factotum*⁷ ; en un mot, l'enfant gâté de la maison : &, morgué, peut-être que biantôt je deviendrais autre chose ; mais il faut être discret.

⁶ Il est possible que l'auteur fasse une allusion au fait que le français s'impose comme langue dominante sur la scène parisienne. Le Nouveau Théâtre-Italien a progressivement augmenté son répertoire en français pour le public parisien, quoiqu'au début, les acteurs n'aient eu une bonne maîtrise de la langue. Dans *L'Impromptu de la folie*, Legrand a montré un avocat qui était partisan des pièces jouées en italien et un petit-maître qui n'apprécie que le répertoire en français car il n'a pas connaissance de l'italien : « L'AVOCAT. Pour moi je ne les aime que quand ils parlent Italien. / le Petit Maitre. Et moi, qui ne l'entens pas, je ne les aime que dans le François. » (sc. III) Dans *La Française italienne*, il raille la difficulté de parler français pour certains comédiens italiens en montrant un Pantalon qui ne comprend pas le français.

⁷ *Factotum* : « Homme qui se mesle de tout dans une maison, qui est un serviteur à tout faire. » (Furetière)

VALERE.

Quoi ! seroit-ce ici l'Isle des Amazones, que je cherche avec tant d'ardeur & d'impatience ?

Me. ROBERT.

C'est elle-même. Mais, avant que je vous en dise davantage, apprenez-moi un peu d'où diantre⁸ vous venez ?

VALERE.

Des côtes d'Italie, où j'étois allé de Marseille, pour épouser l'aimable Julie : je ne l'ai jamais vue ; mais, charmé de son portrait, je faisais mon bonheur de suivre la volonté de mes parens ; lorsqu'arrivé à Gênes, j'appris qu'une Corsaire Amazones l'avoit enlevée, avec sa petite sœur & une suivante, au retour d'un Bal qui s'étoit donné à un quart de lieue de la Ville, & qu'alors même cette aimable personne étoit déguisée en homme⁹.

Me. ROBERT.

Ces chiennes d'Amazones ont le diable au corps, pour aller comme cela dénicher des filles de tous côtes.

VALERE.

Sur cette nouvelle, je me rembarque quelque tems après : je pars avec une flotte armée par nombre de jeunes gens de toutes Nations, à qui les Amazones, en divers tems, avoient aussi enlevé leurs Maitresses. Nous voguons pendant un mois avec un tems favorables, lorsqu'arrivées près de ces lieux un coup de vent a séparé notre flotte ; & le vaisseau, sur lequel j'étois, est venu se briser contre ces rochers ; tout l'équipage a péri, &

⁸ *Diantre* : « Mot très-familier dont on se sert pour éviter de dire le Diable. » (Académie, 1762)

⁹ Premier travestissement dans la pièce qui devient le moteur central de l'intrigue. Tout commence donc par hasard par ce travestissement non intentionnel. Le travestissement pour le bal masqué qui cause le quiproquo figure déjà dans *La Fausse Coquette* (Biancolelli et Brugière de Barant, 1694) et *Le Clapierman* (Piron, 1724) (Voir *supra*, page 71.) Le travestissement de Julie qui suscite malgré elle l'amour à la Générale des Amazones rappelle celui de Silvie dans *Mélusine*. Dans *Mélusine*, l'habit de cavalier que Silvie porte pour la partie de chasse fait croire à Mélusine qu'elle est un homme et celle-ci tombe amoureuse de Silvie : « Silvie. Que deviendras tu imprudente Silvie ? ah maudite partie de chasse qui m'a conduite dans ces forests enchantées maudite habitude de me travestir en cavalier qui m'a procuré le funeste amour de Melusine... » (I, sc. 6 dans *Mélusine*, f° 299)

je suis seul échappé sur des débris que mon bonheur m'a fait rencontrer¹⁰.

Me. ROBERT.

Eh ! morgué, c'est pis qu'un Roman que tout ce que vous contez-là.

VALERE.

Ce que je regrette le plus, c'est mon valet Chrispin, qui s'étoit embarqué avec moi, pour venir chercher ici sa femme.

Me. ROBERT.

S'aller noyer pour retrouver sa femme, morgué, vlà un grand fou ! Pour une Maitresse passe ; & vous êtes plus pardonnable que lui.

VALERE.

Dis-moi, n'as-tu point entendu parler ici de Julie ?

Me. ROBERT.

Bon ! le moyen ? Sitôt que les femmes étrangères arrivent ici, on leur fait changer de nom, en les faisant Amazones.

VALERE.

Je t'avouerai que j'avois cru presque les Amazones une chose fabuleuse, & je n'aurois jamais pu me persuader...

Me. ROBERT.

C'est que vous n'aviez peut-être entendu parler que des Amazones du vieux tems ; mais celles-ci s'appellent les Amazones modernes¹¹ ; & je vas vous en conter

¹⁰ Les Européens naufragés dans une île éloignée de la civilisation de l'Europe moderne rappellent *L'Île des esclaves* de Marivaux, représentée le 5 mars 1725 au Théâtre-Italien. En effet, l'épisode du naufrage que Valère raconte possède assez de ressemblance avec celui rapporté par Iphicrate :

IPHICRATE. Nous sommes seuls échappés du naufrage ; tous nos camarades ont péri, et j'envie maintenant leur sort.

ARLEQUIN. Hélas ! ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité.

IPHICRATE. Dis-moi : quand notre vaisseau s'est brisé contre le rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la chaloupe ; il est vrai que les vagues l'ont enveloppée : je ne sais ce qu'elle est devenue ; mais peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelque endroit de l'île, et je suis d'avis que nous les cherchions. (sc. 1 dans M. P. 591.)

¹¹ Alors que Marivaux opère « une transposition d'époque » dans *L'Île des esclaves* comme le soulignent F. Deloffre et F. Rubellin en situant l'action dans une Antiquité (« Notice » dans M, p. 581), Legrand choisit

l'histoire tout de bout en bout. Il n'y a pas dix ans que cette Isle servoit de retraite à des Ecumeux de mer¹², qui enlevaient de tous côtés ce qu'ils pouvoient rencontrer de femmes & filles, qu'ils épousaient pêle-mêle, à leur mode, & sans cérémonie ; ils les prenaient, ils les laissaient ; ils les caressaient, ils les battaient ; enfin c'étoit pis qu'un Sabat. Mais à la parfin¹³, un beau jour que nos drôles¹⁴ s'en étoient revenus, l'oreille déchirée & en très-petit nombre, d'un combat où ils avaient été étrillés¹⁵, nos drôlesses¹⁶ prirent la résolution de lever la crête¹⁷ ; &, les ayant enivrés, elles se saisirent de leurs armes, les mirent tous en capilotade¹⁸ ; il n'en demeura pas un seul sur pied¹⁹.

VALERE.

Ces barbares ne méritoient pas moins.

Me. ROBERT.

Drès le lendemain elles s'assemblerent ; & elles résolurent d'établir une République Féminine ; & pis, elles firent une d'elles Générale d'Armée, & Présidente du Conseil ; à condition que ça changeroit tous les ans, parce qu'elles voulaient être toutes Maitresse à leur tour.

VALERE.

Et quelles sont leurs lois ?

de garder le cadre contemporain. D'ailleurs, il affirme son choix en intitulant la pièce *Les Amazones modernes*. Ce choix n'est peut-être pas anodin lorsque nous nous référons à *La Colonie* (1750) où Marivaux aborde le thème de la République des femmes, il crée un dépaysement en mêlant des noms grecs (Arthénice, Timagène et Hermocrate) aux noms français (M. et Mme Sorbin, Persinet).

¹² *Écumeur de mer* : « pour dire, un corsaire, un pirate » (Académie, 1762)

¹³ *À la parfin* : « Augmentatif de celui d'enfin. Enfin finale. Il vieillit. » (Furetière)

¹⁴ *Drôle* : « On dit d'Un homme fin, rusé, dont il faut se défier, que *C'est un drôle*. » (Académie, 1762)

¹⁵ *Étriller* : « On dit fig. & fam. *Étriller quelqu'un*, pour dire, Le battre. » (Académie, 1762)

¹⁶ *Drôlesse* : « Femme de mauvaise vie. » (Académie, 1762)

¹⁷ *Lever la crête* : « pour dire, s'enorgueillir, s'en faire accroire. » (Académie, 1762)

¹⁸ *Mettre quelqu'un en capilotade* : « On dit proverbialement & figurément, *Mettre quelqu'un en capilotade*, pour dire, Médire de quelqu'un sans aucun ménagement, le déchirer, le mettre en pièces par des médisances outrées. » (Académie, 1762) « Parlant d'amour, dit rendre éperdument amoureux, enflammer, réduire en cendres. *Qui fait d'un pauvre coeur une capilotade*. (Théâtre Italien Phoenix) » (Le Roux)

¹⁹ Legrand donne une description plus détaillée de la révolte des femmes contre l'oppression des hommes que celle de *L'Ile des Amazones* de Lesage et d'Orneval :

SCARAMOUCHE. Vous ne m'entendez pas. Ce pays s'appelle l'Isle des Amazones. Elle étoit autrefois gouvernée par des homes, qui faisoient les Petits-maîtres, & traitoient leurs Femmes en Esclaves...

PIERROT. Hé-bien ?

SCARAMOUCHE. Hé-bien. Ces Femmes une belle nuit... (*Il fait l'action de couper la gorge.*) (sc. 3 dans FLD, t. III, p. 342.)

Me. ROBERT.

Oh ! morguienne²⁰, elles sont bien rigoureuses pour des femmes.

VALERE.

Mais encore ?

Me. ROBERT.

D'abord, qu'elles ne parleront que l'une après l'autre.

VALERE.

Cela est dans l'ordre.

Me. ROBERT.

Oui, mais v'là bien le diable, qu'elles n'auront point d'habitude²¹ avec les hommes, & qu'elles fuiront l'Amour comme la peste.

VALERE.

Elles n'y songent pas ; & voilà le moyen de rendre dans peu de tems leur Isle déserte²².

Me. ROBERT.

Oh ! elles ont remédié à cela. Elles vont de tems en tems faire des levées de femelles, de côté & d'autre ; & de tous les Vaissiaux qu'elles prennent, ou qui viennent échouer sur leurs rochers, elles en enrôlent les femmes dans leurs troupes ; & font les

²⁰ *Morguienne* : « Sorte de jurement burlesque. Ce mot est formé par corruption de *mordienne*. » (Trévoux, 1752)

²¹ *Habitude* : « Connaissance, accès auprès de quelqu'un, fréquentation ordinaire. » (Académie, 1762)

²² La même question est posée par Arlequin dans *L'Île des Amazones* : « ARLEQUIN. Mais, avec votre permission, mesdames, tant de continence rendra à la fin votre île déserte » (sc. 4, *op.cit.*, p. 351). Le remède porté à la désertification de l'île par les Amazones des Forains est complètement différent de celui des Amazones de Legrand. Dans *L'Île des Amazones*, les corsaires amazones épousent leurs captifs et mènent la vie matrimoniale pendant trois mois. Passé ce terme, elles renvoient leurs maris au pays d'origine. Quant aux enfants qui sont le fruit de « cet hymen politique » (sc. 4, *op.cit.*, p. 350), « Plusieurs îles voisines nos tributaires, sont obligées tous les ans de venir prendre nos enfans mâles, & de nous donner deux filles pour un garçon » (sc. 4, *op.cit.*, p. 351), font dire les auteurs à l'une des Amazones. La différence fondamentale du principe de l'île de Legrand réside dans le traitement des hommes et le recrutement des femmes du monde extérieur. Les Amazones de Legrand « n'ont aucun commerce avec les hommes » (III, sc. 4). D'ailleurs, les Amazones comme celles qui sont décrites dans la pièce foraine sont désignées par Marton plus tard comme « Amazones du tems passé » (III, sc. 4).

hommes esclaves, qu'elles obligent à travailler, pour se gausser d'eux, à tous les métiers à quoi on emploie les femmes dans les autres pays, tandis qu'elles font la guerre, & rendent la justice²³.

VALERE.

Ah ! que me dis-tu là ? Me voilà bien tombé ! Hé ! ne pourrais-tu pas me garantir d'un indigne esclavage, toi qui es si bien auprès de la Générale ?

Me. ROBERT.

Morgué, j'aurai bien de la peine. Tout ce que je puis faire pour vous, à présent, c'est de vous déguiser promptement en femme²⁴. Comme vous êtes jeune, beau & bien fait, vous pouvez aisément passer pour Amazone ; il y en a ici tant qu'elles ne se connoissent pas les unes les autres. Mais morgué, gardez-vous bien de vous découvrir ; il iroit de la vie.

VALERE.

Ne te mets point en peine. Je suis charmé de l'invention que tu viens de me donner. Je soutiendrai mon rôle à merveille ; & ce déguisement me facilitera les moyens d'avoir des nouvelles de Julie.

Me. ROBERT.

Allez vous cacher à l'entrée de ce bois ; dans un moment j'irai vous porter des habits.

²³ Ainsi, les femmes captivées reçoivent l'éducation à l'Almazone, et les hommes sont forcés d'exercer les travaux domestiques à la place des femmes. Cette île fonctionne comme une sorte de lieu de rééducation des Européens et de correction des mœurs du monde moderne. Compte tenu que les Amazones des Forains n'entreprennent aucune rééducation des hommes mais les prennent simplement pour époux pendant trois mois et les laissent partir, sans rien corriger leur mentalité, l'île des Amazons de Legrand possède plus de parenté avec l'île des esclaves de Marivaux, où l'esclavage des maîtres vise leur correction :

TRIVELIN. Ne m'interrompez point, mes enfants. Je pense donc que vous savez qui nous sommes. Quand nos pères, irrités de la cruauté de leurs maîtres, quittèrent la Grèce et vinrent s'établir ici, dans le ressentiment des outrages qu'ils avaient reçus de leurs patrons, la première loi qu'ils y firent fut d'ôter la vie à tous les maîtres que le hasard ou le naufrage conduirait dans leur île, et conséquemment de rendre la liberté à tous les esclaves : la vengeance avait dicté cette loi ; vingt ans après, la raison l'abolit, et en dicta une plus douce. Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons ; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos cœurs que nous voulons détruire ; nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve » (*L'île des esclaves*, sc. 2, dans M, p. 595-596.)

²⁴ Deuxième travestissement qui déclenche par la suite un quiproquo.

VALERE.

J'y cours, & je t'attends avec impatience.

SCENE III

Me. ROBERT, *seul*.

Le pauvre garçon étoit perdu sans moi. Mais, morgué, je risque diablement si la mèche vient à être découverte ; & il faut tenir ça bian secret, aussi bian que la pensée qui m'est venue dans l'imagination que mon encolure²⁵ avoit baillé²⁶ dans l'œil de notre Générale. Depuis un mois elle soupire, elle veut toujours me parler, & s'arrête tout court ; devine que ça veut dire queuque chose ; je ne fis pas si niais que j'en ai la meine.

SCENE IV.

Me. ROBERT, FINETTE, NÉRINE.

Me. ROBERT.

Mais voici deux nouvelles Amazones de la prise que nos Guerrieres ont faite il y a queuque tems ; laissons les caqueter tout à leur aise, & allons songer à notre affaire.

NÉRINE.

Holà ! Me. Robert, ne sauriez-vous me dire si le Triomphe commencera bientôt ?

Me. ROBERT.

Je vais prendre les ordres de la Générale pour ça & je les communiquerai à la République.

SCENE V.

FINETTE, NÉRINE.

²⁵ *Encolure* : « se dit figurément des hommes, & signifie, Mine, apparence. » (Furetière)

²⁶ *Bailler* : « donner, mettre en main » (Furetière)

NÉRINE.

Ouais ! ce Manant²⁷ -là devient bien fier depuis quelques jours !

FINETTE.

C'est notre Générale qui le gâte ; &, d'ailleurs, que peut-on attendre d'un rustre comme lui ? Mais que dis-tu, Nérine, de notre triste situation ?

NÉRINE.

Je vous prie, Mademoiselle Finette, de ne me plus appeller Nérine. Vous savez qu'il nous est ici ordonné d'oublier tout-à-fait nos anciens noms : accoutumez-vous donc, s'il vous plaît, à m'appeller toujours Martésie²⁸, comme je vous appellerai Victorine, qui sont nos noms d'Amazones.

FINETTE.

J'ai toutes les peines du monde à me fourrer dans la tête ces chiens de noms-là : mais ce n'est pas-là le plus grand de mes chagrins, c'est la rigoureuse défense qui nous est faite de parler aux hommes. Oh ! pour celui-là, il est inhumain....

NÉRINE.

Moi, je m'en moque ; toutes les fois que j'en trouverai l'occasion, sans qu'on s'en aperçoive, je ne la manquerai pas : (en tout honneur s'entend.) D'ailleurs, les hommes, en ce pays-ci, ne sont pas indiscrets comme en France ; ils ont plus d'intêt que nous de garder le secret. Mais ma plus grande inquiétude est de savoir que va devenir votre sœur Julie : passant ici pour homme, on l'a fait Esclave ; & nous, qui n'avons point changé de Sexe, on nous laisse la liberté, en nous traitant avec toutes sortes d'égards & de politesses.

FINETTE.

L'esclavage de ma sœur n'est pas bien rude, puisqu'elle est Esclave de la Générale ; &, d'ailleurs, elle n'aura qu'à se découvrir pour être libre.

²⁷ *Manant* : « un paysan, un rustre » (Académie, 1694)

²⁸ Une Martésie est aussi l'héroïne de la tragédie en musique de La Motte, *Marthesie, première reine des Amazones*, représentée pour la première fois à Fontainebleau, le 11 octobre 1699, qui n'a pas connu le succès. Legrand a déjà écrit une parodie d'*Inès de Castro*, de La Motte, avec *Agnès de Chaillot*, en collaboration avec Dominique, jouée par le Théâtre-Italien en 1722. Le nom Marthesie (Martésie) pourrait venir de celui de Marpésia qui est une reine des Amazones dans l'Antiquité.

NÉRINE.

Je m'étonne qu'elle s'obstine à vouloir déguiser si long-tems son sexe, dans un Pays où les hommes sont si malheureux. C'est ce que je veux absolument savoir d'elle ; elle m'a donné ici rendez-vous, & je l'y attends.

FINETTE.

Tâche donc de découvrir son secret. Moi, je vais trouver mes deux jeunes Compagnes, Clorinde & Bellonnette ; elles sont tout innocentes, ayant été élevées dans cette Isle dès leur enfance ; mais elles sont curieuses, & me font sans cette mille petites questions naïves ; & je t'avoue que j'ai autant de plaisir de les instruire, qu'elles en ont d'apprendre, Adieu, ma chere Martésie.

NÉRINE.

Adieu, ma belle Victorine.

SCENE VI.

NÉRINE, *seule*.

C'est dommage qu'une si jolie enfant soit condamnée à rester fille toute sa vie, avec de si belles dispositions : quel meurtre !²⁹

SCENE VII.

NÉRINE, CRISPIN.

NÉRINE, *à part*.

Mais d'où sort ce drôle-ci ?

CRISPIN.

Bonjour, Monsieur ou Madame ; car votre habit tient de l'un & de l'autre. De

²⁹ La vie des Amazones dans cette île est donc très différente de celle des Amazones de Lesage et d'Orneval. Les unes ne sont donc pas permis de fréquenter les hommes toute la vie, mais les autres mènent une vie matrimoniale, ne serait ce que trois mois dans la vie.

quel genre êtes vous ? du masculin, du féminin ou du neutre ?³⁰

NÉRINE.

Je suis fille, & j'en fais gloire.... Mais vous, qui êtes vous vous-même ? car je n'ai point encore vu d'animal de votre espece.

CRISPIN.

Je suis un malheureux Valet d'un Maître extravagant qui vient de périr, dans le tems que j'ai trouvé, moi, les moyens de me sauver du naufrage.

NÉRINE.

Ah ! mon pauvre garçon, vous avez évité un péril, pour tomber dans un autre. Apprenez que vous êtes dans le Pays des Amazones, où tous les hommes sont Esclaves.

CRISPIN.

Ah ! morbleu, que me dites-vous là ?

NÉRINE.

Je vous dis la vérité. Si vous aviez, au lieu de moi, rencontré quelqu'une de nos Amazones rigides, elle vous auroit mis sur le champ à la chaîne : mais, comme je suis une nouvelle débarquée, je n'ai pas encore contracté la dureté de cœur dont les autres se font un mérite. Votre sort me fait pitié. Croyez-moi, retournez d'où vous venez.

CRISPIN.

Hé ! Madame, où voulez-vous que j'aille ? Me plonger dans la mer ? Je n'ai point d'autre chemin à prendre. J'aime encore mieux être Esclave, si vous n'avez point d'autre conseil à me donner. Mais il me vient une idée.

NÉRINE.

Et quelle idée ?

CRISPIN.

³⁰ Propos qui relève l'ambiguïté du sexe du costume des Amazones. Dans *La Fausse Coquette* (1694) le costume d'Amazone d'Angélique crée de même la confusion du sexe (I, sc. 9, Voir *supra*, page 80).

De me déguiser en femme³¹.

NÉRINE.

Oui-dà, c'est bien dit. Mais comment trouver des habits sur le champ ?

CRISPIN, *mettant son manteau en jupe*³².

Comment ? Oh ! cela sera bientôt fait. Tenez voilà déjà une jupe.

NÉRINE.

L'invention n'est pas mauvaise.

CRISPIN, *mettant son mouchoir sur la tête*.

Et ce mouchoir pourra fort bien me servir de coëffure.

NÉRINE.

Comment donc ? Vous êtes tout charmant en femme : &, si vous aviez l'habit d'Amazones, vous pourriez tantôt briller dans le Triomphe.

CRISPIN.

Qu'appellez-vous le Triomphe ?

NÉRINE.

C'est que nos Guerrieres revinrent hier victorieuses de leurs ennemis ; & on célèbre aujourd'hui le Triomphe par des chants & des danses : on y verra l'élite de nos Amazones, en former la marche, suivies des Captifs qu'elles ont faits dans le combat.

CRISPIN.

Je voudrais bien voir cette fête-là.

NÉRINE.

Vous y pourriez assister, si vous aviez un habit d'Amazone ; mais je me charge de vous en faire trouver un.

³¹ Troisième travestissement qui produit l'effet burlesque toute la pièce.

³² Le costume de Crispin comporte traditionnellement un manteau.

CRISPIN.

Comment ! un habit comme le vôtre ?

NÉRINE.

Sans doute.

CRISPIN.

Ah ! que j'aurois bon air dans cet équipage, & que je vous serois obligé !

NÉRINE.

Ne vous éloignez pas de ces lieux ; vous aurez bientôt de mes nouvelles.

CRISPIN.

Je vais roder autour de ces rochers, de peur de quelque mauvaise rencontre. Vous n'aurez qu'à me faire signe, je serai bientôt à vous.

SCENE VIII.

NÉRINE, *seule*.

Voilà une plaisante recrûe que je viens de faire là pour la République ! il faut que je sois folle ; & je ne crois pas qu'il y ait dans tout le monde une femme faite comme cela.

SCENE IX.

JULIE *en homme*, NÉRINE.

NÉRINE.

Mais voici Julie, ma Maitresse.

JULIE.

Ah ! ma chere Nérine, j'ai bien des nouvelles à t'apprendre. Je ne m'étonne plus des bons traitemens que j'ai reçus jusqu'ici de la Générale de cette Isle, malgré les rigueurs qu'on y exerce contre les hommes.

NÉRINE.

Que seroit-ce ?

JULIE.

Elle est amoureuse de moi.

NÉRINE.

Quoi ! cette Amazone si austere, qui a soutenu jusqu'ici avec tant de vigueur les Loix de la République ?...

JULIE.

Elle m'aime à la fureur, sous le nom de Valere que je me suis donné en arrivant ici. *Ah ! mon cher Valere*, m'a-t-elle dit ce matin, en me voyant plongée dans la tristesse, *rassurez-vous, vous êtes moins à plaindre que vous ne pensez, si vous êtes discret & fidele.*

NÉRINE.

Pourquoi, diantre, aussi vous donner le nom de Valere ? c'est un nom qui inspire la tendresse ; & j'ai toujours vu, dans les Comédies, les Dames amoureuses de ceux qui portoient ce nom-là³³.

JULIE.

C'est le nom de l'Epoux qui m'étoit destiné & il m'est plutôt venu dans la pensée qu'un autre³⁴.

NÉRINE.

Ma foi, si j'étois en votre place, je déclarerois mon sexe à la Générale, pour éviter toutes les suites fâcheuses qui pourroient arriver de votre déguisement : vous ne l'aviez pris que pour éviter le Sérail, cette raison ne subsiste plus dans ce Pays ;

³³ En effet, dans plusieurs comédies des XVII^e et XVIII^e siècles, un jeune amant est souvent nommé Valère, notamment chez Molière (*Le Dépit amoureux*, *L'Ecole des Maris*, *Tartuffe*, *Avare*, *Le Médecin malgré lui*). Legrand lui-même utilise ce nom dans *L'Epreuve réciproque* (1711), *La Métamorphose amoureuse* (1712) et *Cartouche* (1721).

³⁴ Nous trouvons même situation dans *Mélusine*. Dans *Mélusine*, Silvie déguisée en homme se nomme le marquis de S^{te} Fleur, nom du mari auquel elle est destinée (I, sc. 6).

croyez-moi, quittez cet habit au plutôt.

JULIE.

J'ai plus de raisons que jamais de le conserver. Si je me déclare fille, on me fera aussi tôt Amazone, & je ne pourrai plus sortir de cette Isle ; je perdrai pour jamais l'espoir d'être unie à Valere : au lieu que, sous cet habit ayant trouvé grace auprès de la Générale, elle pourra me renvoyer un jour, comme elle a fait beaucoup d'autres. Tu sais qu'elle a, seule, le pouvoir de donner la liberté aux Esclaves.

NÉRINE.

Mais elle ne vous la donnera pas *gratis* cette liberté. Comment croyez-vous pouvoir répondre à sa tendresse ?

JULIE.

Ah ! je t'avouerai que je n'ai point de secret pour cela.

SCENE X.

LA GÉNÉRALE, JULIE *en homme*, NÉRINE.

NÉRINE, *bas*.

Mais, taisons-nous, la voici cette Générale.

JULIE, *bas*.

Vois-tu comme elle m'examine ?

LA GÉNÉRALE, *à part*.

Plus je le vois, & plus je me représente les traits de Léandre, dont un sort fatal me sépara pour jamais, lorsque j'étois encore en France. (*à Nérine.*)

Martésie, laissez-nous.

SCENE XI.

LA GÉNÉRALE, JULIE *en homme*.

LA GÉNÉRALE.

Valere, je ne puis plus long-tems vous retenir dans cette Isle dans l'état où vous êtes ; il faut que je vous renvoye, ou que je vous fasse esclave. Mais je vous aime trop pour faire ni l'un ni l'autre ; ainsi, avant que vous soyez plus connu, j'ai résolu de vous déguiser en fille, pour vous garder toujours auprès de moi.

JULIE.

Ah ! Madame, que me dites-vous là ? Me déguiser en fille ! et comment pourrai-je jouer un pareil rôle ?³⁵

LA GÉNÉRALE.

Je conçois que vous aurez d'abord de la peine ; mais enfin il le faut.

JULIE.

Ah ! Madame, songez à quoi vous exposez.

LA GÉNÉRALE.

Est-ce à vous, cruel, à trouver des difficultés dans mon projet ? Ah ! je ne rougis déjà que trop de ma foiblesse. Mais, après l'aveu que je vous ai fait, redoutez ma vengeance, si vous ne répondez à mes bontés. Vous ne dites mot ?

JULIE.

N'attribuez mon silence, Madame, qu'à l'excès d'un bonheur auquel je n'aurois jamais osé m'attendre : mais enfin, me voilà prêt à vous obéir. Parlez, que faut-il faire ?

LA GÉNÉRALE.

Retournez dans mon Palais, où je vais vous joindre dans le moment, & vous faire donner les habits nécessaires pour assister au Triomphe qui va commencer incessamment.

³⁵ Propos équivoque que la Générale ne peut comprendre. Le public peut interpréter littéralement la gêne de Julie comme celle de la comédienne qui joue le personnage. La comédienne doit hasarder ce 'sur-travestissement' dont l'on ne trouve nul exemple dans les autres comédies à l'époque. La situation inextricable demande à l'interprète une grande finesse de jeu.

JULIE à part, en s'en allant.

O Ciel ! comment pourrai-je me tirer de ce mauvais pas ?

SCENE XII.

LA GÉNÉRALE, seule.

A quoi t'exposes-tu, malheureuse Angélique ? Au milieu des honneurs que tu reçois ici, tu t'abaisse à l'amour d'un Etranger à qui tu n'es pas sûre de plaire ! Bien plus, tu trahis Léandre, que ta nouvelle dignité ne t'avoit pû faire oublier ! tu le trahis, sous le prétexte frivole que cet Etranger lui ressemble ! Ah ! je devrois....

SCENE XIII.

LA GÉNÉRALE, Me. ROBERT.

LA GÉNÉRALE.

Mais voici Me. Robert ; il faut qu'il me serve dans tout ceci.

Me. ROBERT.

Qu'avez-vous donc, Madame ? Je vous trouve tout je ne sais comment, dans le tems que je viens vous avertir que tout est prêt pour le Triomphe que vous avez ordonné.

LA GÉNÉRALE.

Ah ! mon cher Maître Robert, car tu es mon unique Confident & mon véritable ami, n'osant découvrir mes secrets à aucune de nos femmes, dont la vertu austere me feroit des reproches sanglans, & me dégraderoit peut-être de la dignité où elles m'ont élevée, apprends que j'aime.

Me. ROBERT.

Quoi ! ce n'est que cela ? Eh ! morgué, si vous me l'aviez dit plutôt, je n'aurois pas tant perdu de tems, je vous en aurois bien parlé le premier : mais, morgué, je craignois trop d'avoir compté sans mon hôte.

LA GÉNÉRALE.

Comment ! Tu t'es aperçu que j'aimois ?

Me. ROBERT.

Oh ! que oui ; je m'en suis douté tout du premier coup ; & drès que j'ai vu que vous soupiriez, & que, de tems en tems, vous me regardiez tendrement sans rien dire, je me suis dit à part moi : notre Générale en tient.

LA GÉNÉRALE.

Il est vrai que j'hésitois toujours à t'en parler.

Me. ROBERT.

Et pourquoi cela ? Est-ce que vous me preniez pour un petit cruel ? Morgué, il faudroit que j'eusse un cœur de roche pour n'avoir pas de la sensibilité pour des appas, dont les attraits avont tant de charmes.

LA GÉNÉRALE.

Quoi ! tu crois que je pourrai être aimée ?

Me. ROBERT.

Hé ! pargué³⁶, vous l'êtes déjà.

LA GÉNÉRALE.

Et qui te l'a dit ?

Me. ROBERT.

Hé ! parguenne, je me le suis dit à moi-même.

LA GÉNÉRALE.

Oh ! si tu n'as que ces assurances-là, tu pourrois te tromper.

Me. ROBERT.

Me tromper ? hé ! parsanguienne, je sais bian si j'ai le cœur tendre, ou non.

³⁶ *Pargué, Parguenne* : « sorte de serment burlesque en usage parmi les villageois. » (Trévoux, 1752) ; *Parguienne* : « par corruption de *Pardienne*. Serment burlesque » (Trévoux, 1752)

LA GÉNÉRALE.

Et qu'a de commun ton cœur avec celui de Valere ?

Me. ROBERT.

Comment ! de Valere ?

LA GÉNÉRALE.

Oui, de Valere. C'est lui que j'aime.

Me. ROBERT, *à part*.

Ouf ! Rengaînons³⁷ notre amour.

LA GÉNÉRALE.

Qu'as-tu donc ? Tu viens de soupirer, je pense.

Me. ROBERT.

Pardonnez-moi, Madame ; c'est que je m'imaginois dans le moment être Valere.

LA GÉNÉRALE.

Tu crois donc qu'il repondra à mon amour, malgré toute la froideur qu'il m'a fait paroître ?

Me. ROBERT.

Il faudroit, morgué, qu'il fût bien dégoûté. Mais où l'avez-vous donc pu voir ce Valere ?

LA GÉNÉRALE.

Il y a un mois que je le tiens caché dans mon Palais, dont il n'est sorti que d'aujourd'hui ; & je lui ai ordonné de se déguiser en fille pour le garder sans cesse auprès de moi.

Me. ROBERT.

³⁷ *Rengainer* : « Ne pas dire quelque chose qu'on avoit medité, ou ne pas achever ce qu'on avoit commencé de dire. » (Académie, 1694)

Diable emporte si j'y comprends rien ! Morgué, que m'apprenez-vous là ?

LA GÉNÉRALE.

Ce que je voudrais me cacher à moi-même. Mais enfin, puisque tu sais mon secret, c'est toi désormais que je charge d'avoir les yeux sur la conduite de Valere. je veux que tu observes sans cesse ses démarches. Comme je doute encore de son cœur, je crains qu'au milieu de tant de beautés, que l'on voit briller ici, quelqu'une tôt ou tard ne l'enleve à mon amour. Adieu. Je vais me préparer pour le Triomphe : à mon retour, je t'en dirai davantage.

SCENE XIV.

Me. ROBERT.

Morgué ! me v'là aussi étonné que s'il m'étoit venu des cornes à la tête³⁸. Comment, diable, Monsieur Valere ! A moi qui suis votre ancien ami vous m'en baillez à garder ! Vous me faites accroire que vous arrivez dans le moment, & il y a un mois que vous êtes caché dans cette Isle ! Eh ! pargué, je n'avais que faire de me donner tant de peine pour lui trouver des habits de femme ; notre Générale y avoit déjà songé....

SCENE XV.

CRISPIN, *son manteau toujours en jupe*, Me. ROBERT.

Me. ROBERT.

Mais d'où, diable, sort cette nouvelle espece d'Amazone ? V'là une plaisante figure. Holà, Madame, Madame.

CRISPIN, *à part*.

Ah ! je tremble.

Me. ROBERT.

Hé ! morgué, vous v'là bien aheurie ? Et que faites vous ici toute seule ?

³⁸ « On dit prov. d'Un homme qui est fort surpris de quelque chose d'inopiné, qu'*Il est aussi estonné que si les cornes luy venoient à la teste.* » (Académie, 1694)

Apparemment que vous avez été prise sur le vaissiau qu'on amena hier dans le Port ? Pourquoi ne vous a-t-on pas encore fait changer d'habit ? Vous avez là un équipage³⁹ bien lugubre.

CRISPIN.

Hélas ! Monsieur, comme mon mari fut tué hier dans le combat, j'ai prié qu'il me fût permis d'en porter le deuil au moins tout aujourd'hui, & je m'amusois, en badinant, à conter & à faire répéter mes doléances aux échos de ces rochers.

Me. ROBERT.

Morgué ! jeune & gentille comme vous êtes, je crois que votre mari vous aimait bien.

CRISPIN.

Oh ! terriblement, & il avoit bien raison ; il ne retrouvera jamais une femme comme moi⁴⁰.

Me. ROBERT.

Morgué ! je le crois bien, puisqu'il est mort. Et vous a-t-il laissé beaucoup d'enfants ?

CRISPIN.

Vingt, mon cher Monsieur⁴¹. Seize déjà tout drus⁴², & quatre à la mammelle.

Me. ROBERT.

Tatigué⁴³ ! cela est bouffon. Mais, dites-moi, Madame, puisque vous vous trouvâtes au combat d'hier, ne pourriez-vous pas m'en faire le récit ? Morgué, je suis curieux de mon naturel.

³⁹ *Équipage* : « se dit au fig. pour, dehors, apparence. » (Furetière)

⁴⁰ Propos équivoque que Me. Robert interprète au sens propre.

⁴¹ Exagération bouffonne dont Legrand doit avoir emprunté l'idée chez ses confrères. Dans *La Fille savante* de Fatouville, Arlequin, travesti en veuve, se targue d'avoir dix-sept enfants (sc. de la consultation, TI, t. III, p. 61). Regnard, dans *Les Folies amoureuses*, fait dire à Agathe déguisée en vieille dame : « À vingt-sept ans, j'avais déjà quatorze enfants » (III, sc. 3, *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*, t. III, p. 867.)

⁴² *Dru* : « Cet enfant est bien *dru*, bien grand pour son âge. » (Furetière)

⁴³ *Tatigué* : juron paysan, altération de *tête Dieu*.

CRISPIN, *à part*.

Que diable lui dirai-je ?... (*haut.*) Excusez-moi, Monsieur, ma douleur est si grande qu'elle m'a fait perdre la mémoire.

Me. ROBERT.

Eh ! morgué, je vous en prie.

CRISPIN.

Tout ce que je vous puis dire, mon cher ami, c'est qu'il y faisoit diablement chaud. Au commencement du combat mon pauvre mari eut son cheval tué sous lui.

Me. ROBERT.

Eh ! pargué, Madame, vous vous fagotez de moi. Est-ce qu'on combat à cheval sur la mer ? C'étoit donc queueque cheval marin.

CRISPIN.

Pardon, mon cher Monsieur ; je suis encore si troublée que je ne sais ce que je dis.

Me. ROBERT.

Hé ! là, là, remettez-vous, & me contez tout ça de bout en bout.

CRISPIN.

Vous saurez donc, pour achever mon discours, que notre vaisseau, ayant aperçu ceux des Amazones, commença à changer de visage ; il tint ferme cependant : mais voyant qu'on avançoit sur lui, il se mit à se sauver à toutes jambes. On court sur nous, nous nous retournons ; on nous attaque, nous nous défendons, & nos gens disputent long-tems le terrain. Tantôt les Amazones avoient le dessus, tantôt elles avoient le dessous. Bref, enfin, la victoire se déclare pour elles ; elles nous taillent en piece, & *le combat finit faute de combattants.*

Me. ROBERT.

Tatigué ! comme vous contez ça, il n'y a pas de votre faute. Mais ce bruit de trompettes nous avertit que le triomphe est en marche, & je vous quitte, pour m'y rendre

au plutôt. Tatigué ! ce sera là un drôle de corps d'Amazones, si elle est jamais enrôlée parmi nos troupes.

SCENE XVI.
DIVERTISSEMENT.

On entend un bruit de Trompettes & de Timbales, après lequel commence la marche.

Me. Robert, en espee de Suisse, est à la tête. Deux Amazones portent des trophées d'Armes, d'autres conduisent les Prisonniers enchaînés. Une Amazone porte l'étendard de la République. Plusieurs Amazones, l'épée à la main sont autour du Char de Triomphe sur lequel est la Générale. Troupe d'Esclaves enchaînés ; les uns traînent le Char, les autres le suivent.

La marche est fermée par les Amazones. Après que la marche s'est rangée, on chante l'air suivant.

AIR.

UNE AMAZONE⁴⁴.

A Vos vainqueurs rendez hommages,
Amans trompeurs, maris jaloux :

Reconnoissez, dans l'esclavage,
Tout l'avantage
Que notre Sexe a sur vous.

ENTRÉE D'ESCLAVES.

UNE AMAZONE⁴⁵.

⁴⁴ L'édition originale ne complète pas la numérotation des trois premiers airs. Ici, c'est l'air N° 1 dans la partition de notre annexe.

Nous dédaignons de vaincre par nos charmes,
Et nous désavouons le pouvoir de nos yeux.

Notre triomphe est bien plus glorieux,
Quand nous ne le devons qu'à l'effort de nos armes⁴⁶.

ENTRÉE D'AMAZONES.

VAUDEVILLE⁴⁷.

I. AMAZONE.

Par des raisons prouvons aux hommes
Combien au-dessus d'eux nous sommes,
Et quel est leur triste destin :
Nargue⁴⁸ du genre masculin.
Faisons voir quel est leur caprice,
Leur folie & leur injustice.
Chantons & répétons sans fin :
Honneur au Sexe féminin.

II. AMAZONE.

D'amour propre l'ame remplie,
Un fanfaron souvent publie
Des faveurs qu'il poursuit en vain :
Nargue du Genre masculin.
Mais la femme la plus coquette,
Sur ses plaisirs toujours discrète,
Cache sa foiblesse en son sein :
Honneur au Sexe féminin.

⁴⁵ *Idem*, l'air n° 2.

⁴⁶ Sur la revendication féminine qu'on trouve dans cet air, voir *supra*, page 91.

⁴⁷ *Idem*, l'air n° 3.

⁴⁸ *Nargue* : « Terme de dépit, injurieux, & mesprissant. » (Furetière)

III. AMAZONE.

L'homme ayant bu n'a plus de tête ;
Moins raisonnable qu'une bête,
Il ne peut trouver son chemin :
Nargue du Genre masculin.
Mais la femme en est plus aimable,
Plus riante, plus agréable,
Quand elle est en pointe de vin⁴⁹ :
Honneur au Sexe féminin.

IV. AMAZONE.

L'homme corrigeant la nature,
Pour faire passer sa figure,
Se fait tondre soir & matin :
Nargue du Genre masculin.
La femme belle aux yeux expose
L'éclat du lys & de la rose,
Que l'on voit briller sur son teint :
Honneur au Sexe Féminin.

V. AMAZONE.

Pendant dix ans l'homme étudie,
Et quelquefois toute sa vie ;
Qu'en a-t-il de reste à la fin ?
Nargue de Genre masculin.
Une Agnès sans expérience
Le confond avec sa science ;
Souvent il y perd son latin :
Honneur au Sexe féminin.

VI. AMAZONE.

Qu'à Cythere on fasse un voyage,
Au retour du pèlerinage

⁴⁹ Être en pointe de vin : « pour dire, Avoir de la gayeté, à cause qu'on a bû un peu plus qu'à l'ordinaire »
(Académie, 1694)

Les Amazones modernes

L'homme paroît toujours chagrin :
Nargue du Genre masculin.
La femme en revient au contraire.
La femme en revient au contraire
Plus éveillée & plus légère ;
Elle y retourneroit soudain :
Honneur au Sexe féminin.

Le Triomphe finit en dansant au son des Trompettes.

Fin du premier Acte.

ACTE II.

SCENE PREMIERE.

FINETTE, BELLONNETTE, CLORINDE.

FINETTE.

Oh çà, mes cheres Compagnes⁵⁰, maintenant que nous voilà seules & en lieu de discourir ensemble, contez-moi un peu vos petites affaires.

CLORINDE.

Nous voudrions avoir de vos lumieres sur des idées qui nous embarrassent.

FINETTE.

Comment ! Ma petite Clorinde, des idées qui vous embarrassent ? Vous n'êtes pourtant pas dans l'âge d'avoir des idées embarrassantes. Pour Bellonnette, passe.

⁵⁰ Dans le compte rendu du *Mercur*e, « mes cheres amies » (*Mercur*e de France, novembre 1727, p. 2502).

BELLONNETTE.

Voici le fait. Comme vous n'avez pas été élevée dans l'Isle ainsi que nous, nous voulons vous demander la Carte des Pays que nous ne connoissons pas⁵¹.

FINETTE.

Parlez, sans préambule.

CLORINDE.

Volontiers. Nous entendons quelquefois soupirer des Amazones nouvelles : en soupirant, elles prononcent les noms de certains hommes qu'elles appellent leurs amans.

FINETTE.

Oui-dà !

CLORINDE.

Et nous sommes toutes deux fort curieuses de savoir ce que c'est que des amans. Il faut que ce soit des hommes bien méchants, puisqu'ils font ainsi pleurer de jolies personnes ?

FINETTE.

Oh ! Ils ne les font pleurer que quand ils sont éloignés, d'elles ; car quand ils sont ensemble, ils les font rire.

CLORINDE.

Ils les font rire ? Cela doit être fort réjouissant.

FINETTE.

Cela ne l'est pas toujours.... Il y a des amantes qui ne sont pas contentes de leurs amans....

⁵¹ « On dit proverbialement & figurément dans le même sens, qu'*Un homme sait la carte*, pour dire, qu'il sait parfaitement les intrigues, les intérêts de la Cour, les manières du monde, d'un quartier, d'une société, d'une famille, &c. » (Académie, 1762) L'expression « Carte des Pays » peut nous évoquer la « Carte de Tendre » de *Clélie, Histoire romaine* (1654-1660), roman de Madeleine de Scudéry, qui représente de différentes étapes de l'amour selon les précieuses.

BELLONNETTE.

Qu'appellez-vous les amantes ?

FINETTE.

Les amantes sont ces jolies personnes que font pleurer ou rire leurs amans.

BELLONNETTE.

Je voudrais bien être amante.

CLORINDE.

Et moi aussi, mais je voudrais avoir un amant qui me fît rire.

FINETTE.

Cela est naturel.

BELLONNETTE.

Et dites-nous un peu, quand il y a des amantes qui ne sont pas satisfaites de leurs amans, de quelle maniere cela arrive-t-il ?

FINETTE.

En cent façons. Premièrement il y a des amantes qui voudroient s'approprier des amans qui appartiennent à d'autres.

CLORINDE.

Quelle friponnerie ! Ces amantes-là n'ont guere de conscience.

FINETTE.

*Dites-moi un peu, ma petite consciencieuse, ne vous est-il jamais arrivé d'avoir envie de goûter d'une tartelette, que vous lorgniez⁵² entre les mains de quelqu'une de vos Compagnes ?⁵³

⁵² *Lorgner* : « Regarder en tournant les yeux de côté, & comme à la dérobée. *Lorgner quelqu'un*. On dit dans le style familier & en plaisanterie, qu'*Un homme lorgne une femme*, pour dire, qu'il la regarde comme en étant amoureux. » (Académie, 1762)

⁵³ Dans le compte rendu du *Mercure*, les répliques précédées de l'astérisque sont omises (*Mercure de France*, novembre 1727, p. 2504).

CLORINDE.

*Oh ! J'ai eu cent fois de ces tentations-là, & j'y ai toujours succombé.

FINETTE.

*Hé bien ! Les amans sont les tartelettes des amantes.... je vois, là votre mine, que vous croqueriez bien une douzaine de ces tartelettes-là.

CLORINDE.

*Et même la treizieme.

FINETTE.

*O la goulue !⁵⁴

BELLONNETTE.

Mais que font les amans auprès de leurs amantes ?

FINETTE.

Oh ! Pour répondre à ce que vous demandez, je vous dirai, comme je l'ai oui dire, qu'autant de Pays autant d'usages. Les amans, en Italie, emprisonnent leurs amantes ; en France, ils les laissent courir ; en Espagne, ils les ennuiant ; & en Allemagne, ils les enivrent.

BELLONNETTE.

Je suis pour la France.

CLORINDE.

Et moi pour l'Allemagne.

FINETTE.

Je me doutois bien que l'Espagne & l'Italie n'étreneroient pas.

BELLONNETTE.

⁵⁴ *Goulu* : « Qui aime à manger, & qui mange d'ordinaire avec avidité » (Académie, 1762)

Et les amans sont-ils long-tems assidus auprès des amantes ?

FINETTE.

C'est encore suivant le Pays. L'Espagnol voit son amante jusqu'à ce qu'elle meure, l'Italien jusqu'à ce qu'il l'ait fait mourir ; l'Allemand voit la sienne tant qu'il a soif, le Suisse après qu'elle est mere, & le François jusqu'à ce qu'elle le soit.

BELLONNETTE.

Hom ! Je crois que vos amans François sont de véritables papillons⁵⁵.

FINETTE.

Il n'y a rien de gâté, leurs amantes ne papillonnent pas moins.

CLORINDE.

Mais, dites-moi,... car il me reste encore bien des difficultés....

FINETTE.

Oh ! réservez-les pour une seconde audience. Si vous plaidez, & que l'on fût d'humeur à vous écouter, vous ne donneriez pas le tems aux Juges d'aller à la buvette⁵⁶.

SCENE II.

FINETTE, CLORINDE, BELLONNETTE, CRISPIN *en femme*.

CRISPIN.

Que parlez vous de buvette, mes enfans ? Pourroit-on être de votre écot⁵⁷ ?

BELLONNETTE.

⁵⁵ Dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* d'Autreau (1718), on trouve également des stéréotypes de l'amour de chaque pays : « FLAMINIA : Selon les idées que je me suis faites, de ce que j'ai recueilli de côté et d'autres, l'amour en France me paraît un jeu, un amusement. En Espagne, une folie. En Italie, une fureur, une maladie. En Allemagne, un remède. » (I, sc. 6)

⁵⁶ *Buvette* : « Le lieu où les Officiers de Judicature déjeûnent & font collation. Aller à la buvette. » (Académie, 1762)

⁵⁷ « Parlez à votre écot : Se dit à ceux qui viennent interrompre l'entretien d'autres gens, pour dire, allez entretenir votre compagnie » (Le Roux)

Madame, nous n'avons pas l'honneur de vous connoître.

CRISPIN.

Et qu'importe ? Nous aurons bientôt fait connoissance. Je n'aime point la conversation de toutes ces anciennes Amazones ; j'aime à me réjouir avec la jeunesse.

FINETTE.

Vous êtes assez bien tombée ; car, de notre côté, nous ne haïssons pas la joie.

CRISPIN.

Hé bien ? qu'est-ce ? Comment vous trouvez-vous dans cette Isle ? Depuis quel tems y êtes-vous ?

FINETTE.

Je n'y suis que depuis un mois ; & je commence à m'y accoutumer.

BELLONNETTE.

Pour nous, depuis que nous y sommes, nous ne laissons pas quelquefois de nous ennuyer ; & nous voudrions être en âge de combattre.

CRISPIN.

Comment ! Vous ne combattez pas encore ?

BELLONNETTE.

Non, Madame, nous sommes encore dans la Compagnie des Cadettes ; & vous savez bien qu'on ne les occupe qu'à faire l'exercice, & à garder la citadelle.

CRISPIN.

Cela est assez ennuyeux. Je parlerai à la Générale, pour vous faire marcher à la première action.

BELLONNETTE.

Nous vous serons bien obligées, madame.

CRISPIN.

Bon ! Cela ne me coûte rien. Mais, dites-moi, les Belles, comment vous appelez-vous ?

CLORINDE.

Mon nom de guerre est Clorinde.

BELLONNETTE.

Et moi, Bellonnette.

FINETTE.

Et moi, Victorine. Et vous Madame ?

CRISPIN.

Crispinette.

FINETTE, *riant*.

Crispinette ! Ah ! Le drôle de nom de guerre !

CRISPIN.

Comment ! Qu'avez-vous donc à rire, petite fille ? Est-ce que vous prétendez vous moquer de moi ?

FINETTE, *riant*.

Pardonnez-moi, Madame ; mais c'est que nous trouvons votre nom aussi plaisant que votre figure. Adieu, Madame Crispinette.

SCENE III.

CRISPIN, *seul*.

Maugrebleu⁵⁸ des petites Masques⁵⁹ ! Je croyais avoir rencontré-là une espèce

⁵⁸ *Maugrebleu* : « Espèce de juron. Mau pour mal, gré, et bleu par euphémisme pour Dieu : mauvais gré de Dieu » (Littré)

⁵⁹ *Masque* : « un terme injurieux qu'on dit aux femmes du commun peuple, pour leur reprocher leur laideur, ou leur vieillesse » (Furetière)

de bonne fortune ; &, profitant de leur innocence....

SCENE IV.

VALERE *en Amazone*, CRISPIN.

CRISPIN.

Mais j'apperois ici une Amazone qui me caracolle. Hom ! c'est apparemment une connoisseuse qui n'est pas la dupe de mon déguisement.

VALERE, *examinant Crispin*.

Si je ne l'avois vu périr, je croirois que ce seroit lui.

CRISPIN.

Oh ! parbleu, c'est mon Maître , ou son ombre.

VALERE.

Crispin ?

CRISPIN.

Valere.

VALERE.

Quoi ! c'est toi, mon pauvre Crispin !

CRISPIN.

Quoi ! c'est vous, mon cher Maître !

VALERE.

Je te croyois péri avec le reste de l'équipage.

CRISPIN.

L'équipage n'est point péri : les autres vaisseaux de la flotte ont envoyé leurs chaloupes pour le secourir. Pour moi, dès que j'ai senti la terre sous mes pieds, je n'ai pas

voulu tâter davantage de la mer. Mais, à propos, Monsieur, vous êtes à charmer dans cet ajustement. Parlez-moi sans détour. Quelle Amazone compatissante s'est chargée de vous mettre ainsi dans vos meubles⁶⁰ ?

VALERE.

Il est inutile que je te fasse un détail de tout cela, de même que je ne m'informe pas d'où tu tiens ton déguisement. Tout ce que je puis te dire, c'est que je n'ai pu encore avoir des nouvelles de Julie, & que mille Beautés, plus charmantes les unes que les autres, (mais qui ne sont point elle,) viennent m'accueillir tour-à-tour. Je les avois désarmées de cette fierté, & même de cette pudeur que le Sexe n'emploie qu'auprès des hommes. Elles me font mille caresses innocentes, auxquelles je ne réponds qu'avec une retenue, que je tremble à tout moment de laisser échapper.

CRISPIN.

Je suis, à-peu-près, dans le même cas. Mais, enfin, que leur dites-vous ?

VALERE.

Que veux-tu que je leur dise ? Hélas ! Le plus souvent, rien. Je les écoute.

CRISPIN.

Tant pis, morbleu ! Tant pis ! Si vous gardez long-tems le silence, on s'appercvra bientôt que vous n'êtes pas femme. Pour moi je ne manque pas par le bec⁶¹ ; &, quand je devrois mentir, ou ne dire que des fadaïses, j'empêcherai qu'on me reconnoisse pour homme. Tel que vous me voyez, je suis un peu commere.

VALERE.

Sers-toi donc de ces talens pour tâcher de découvrir ici Julie. Je t'ai fait voir assez souvent son portrait pour que tu la puisses reconnoître.

CRISPIN.

Oh ! que oui. Il ne s'agit plus que de savoir si le portrait lui ressemble.

⁶⁰ Ordinairement « Mettre une femme dans ses meubles », pour dire « d'un homme qui donne un logement à une maîtresse qu'il a en ville. » (Littré)

⁶¹ Bec : « La parole, la langue, le babil » (Littré)

VALERE.

C'est de quoi beaucoup de gens m'ont assuré.

CRISPIN.

Tant mieux. Je vais donc battre l'estrade, & passer toutes les Amazones en revue ; heureux si, en cherchant votre belle Julie, je puis rencontrer ma chère Marton !

SCENE V.

VALERE, *seul*.

Tachons de notre côté de rejoindre Maître Robert ; je lui ai fait voir le portrait de Julie, & il m'a promis de faire une exacte recherche....

SCENE VI.

VALERE, Me. ROBERT.

VALERE.

Mais le voici ; il aura peut-être découvert quelque chose.

Me. ROBERT.

Oh ! oui, morgué ! j'ai découvert, & plus que je ne voulois.

VALERE.

Mais quoi encore ?

Me. ROBERT.

Que vous étiez un imposteur, ou un fourbe, ou un menteur. Choisissez sti-là des trois qui vous plaît le mieux.

VALERE.

Comment ?

Me. ROBERT.

Vous me faites accroire que vous arrivez tout chaudement⁶² ici, & il y a un mois que vous êtes à vous morfondre⁶³ dans le Palais de la Générale, qui se plaint de votre froideur.

VALERE.

Qui t'a dit cela ?

Me. ROBERT.

Et, parguene, elle-même ; & qui m'a baillé⁶⁴ un coup de poignard en m'avouant qu'elle vous aimoit.

VALERE.

Comment ! La Générale m'aime ? Es-tu fou ?

Me. ROBERT.

Non, morgué, je ne le fis pas ; mais j'ai pensé le devenir en apprenant cette nouvelle-là.

VALERE.

Va, mon pauvre Robert, on s'est moqué de toi. Je ne suis que d'aujourd'hui dans cette Isle, & je n'ai vu la Générale qu'à la cérémonie du Triomphe, qui n'a pas seulement tourné ses regards sur moi.

Me. ROBERT.

Morgué ! je m'y pards ; & si vous me dites vrai, il faut que j'aie rêvé tout ce que je croyois que la Générale m'avoit dit tantôt. Morgué ! l'amour m'auroit-il fait tourner la carvelle d'une pareille magniere ?

VALERE.

Cela se pourroit bien ; & je t'avouerai moi-même que, dans l'impatience où je

⁶² *Chaudement* : « D'une manière chaude, prompte, violente » (Furetière)

⁶³ *Morfondre* : « refroidir » (Académie, 1694). On dit aussi au sens figuré « *Un homme se morfond*, pour dire, qu'il perd bien du temps, à la poursuite d'une affaire d'une entreprise qui ne reussit point, dans l'attente d'un succez qui n'arrive point. » (Académie, 1694)

⁶⁴ *Bailler* : « Mettre en main quelque chose, la delivrer à quelqu'un. Il semble que l'on confond ordinairement Bailler & Donner; mais Bailler vieillit, & l'on se sert plus souvent de Donner dans toutes les phrases mesme où l'on mettoit Bailler. » (Académie, 1694)

suis de trouver Julie, il me passe par la tête mille choses plus extravagantes les unes que les autres, & que j'ai toutes les peines du monde à ne m'y pas abandonner.

Me. ROBERT.

Sur ce pied-là, croyons donc que c'est un songe, ou bien qu'en me parlant de Valere, la Générale a voulu me parler de moi-même. Je me souviens qu'autrefois dans mon Village, quand je parlois de Margot, c'étoit souvent à Jacqueline que j'en voulois. L'Amour est comme ça inventif en inventions pour déguiser les déguisemens⁶⁵.

VALERE.

Que diable veux-tu dire ?

Me. ROBERT.

Il suffit, je m'entends bien. Adieu, je saurai bientôt à quoi m'en tenir. Si vous m'avez trompé, je vous la garde bonne⁶⁶.

SCENE VII.

VALERE, *seul*.

Ce pauvre Maître Robert est fou assurément. Mais, après tout, le suis-je moins que lui ? Il se flatte, il est heureux. Il a du moins le plaisir de connoître l'objet qu'il aime, de le voir sans cesse : moi....

SCENE VIII.

LA GÉNÉRALE, JULIE *en Amazone*, VALERE.

VALERE.

Mais quelqu'un s'approche d'ici ; c'est la Générale suivie d'une Amazone de sa Cour.... Que vois-je ! cette Amazone ressemble bien au portrait que j'ai de Julie ; & je

⁶⁵ Cette phrase résume le mieux l'intrigue de la pièce nouée autour du déguisement. Voir notre notice, *supra*, page 341.

⁶⁶ *La lui garder bonne* : « Conserver du ressentiment contre quelqu'un, et attendre l'occasion de se venger. » (Dictionnaire de l'Académie française, 1832-5)

sens dans mon cœur des transports qui me donnent la curiosité d'entendre leur conversation. J'espère en tirer quelque éclaircissement sur ma destinée.

(il se tire à l'écart.)

LA GÉNÉRALE, à Julie.

Approchez-vous, Valere, que je vous examine.

VALERE, à part.

Maître Robert avoit raison. O Ciel ! Je suis découvert.... mais non, elle ne me regarde pas.... c'est à cette Amazone qu'elle adresse la parole.

LA GÉNÉRALE, à Julie.

Oui, mon cher Valere, tout le monde vous prendroit à présent pour la plus aimable de nos Amazones. Je sens qu'il m'auroit été impossible de vivre sans vous.

JULIE.

Je ne suis pas digne des tendres sentimens que vous avez pour moi.

LA GÉNÉRALE.

Pourquoi ne cherchez-vous pas à les mériter ? ⁶⁷ Parlez-moi franchement ; ai-je une rivale heureuse ?

JULIE.

Je vous jure que vous n'avez pas une seule rivale⁶⁸ ; & cependant....

LA GÉNÉRALE.

Et cependant vous ne pouvez reconnoître mon amour ?

JULIE.

Ce n'est pas la reconnaissance qui me manque.

⁶⁷ Similitude avec les propos du Chevalier et de la Comtesse de *La Fausse Suivante* : « LE CHEVALIER. « [...] Non, je ne pourrai jamais payer votre amour ; en vérité, je n'en suis pas digne. / LA COMTESSE. Comment donc faut-il être pour le mériter ? » (III, sc. 4)

⁶⁸ En effet, Julie, en fille, n'aime qu'un homme.

LA GÉNÉRALE.

Que vous manque-t-il donc, ingrat, pour payer mes tendres sentimens ?

JULIE.

Ah ! Madame, bien des choses⁶⁹.

LA GÉNÉRALE.

O Ciel ! Que d'indolence ! Que de froideur !... Mais que me veut cette trompette ?

SCENE IX.

LA GÉNÉRALE, JULIE, SÉVÉRIDE, VALERE *caché*.

LA GÉNÉRALE.

Qu'est-ce qu'il y a de nouveau ?

SÉVÉRIDE.

Ah ! Madame, il vient d'arriver un grand malheur.

LA GÉNÉRALE.

Quoi donc ! Que seront-il arrivé ?

SÉVÉRIDE.

Deux brigadières de vos Troupes, Florinde & Célonide....

LA GÉNÉRALE.

Vous m'intriguez.... que leur est-il arrivé ?

SÉVÉRIDE.

⁶⁹ L'auteur s'amuse à utiliser des sous-entendus équivoques propres au travestissement d'une femme en homme, comme *Arlequin fille malgré lui* (1713) : « COLOMBINE *habillée en Arlequin* : [...] Chacun me prend pour Arlequin / Je crois l'être moi-même. / J'en ai déjà tout l'agrément / Dans ma métamorphose, / Et le serais entièrement / Si j'avais autre chose. » (II, sc. 1). Voir *supra*, page 188.

Elle viennent de se battre en duel.

LA GÉNÉRALE.

Et pour quel sujet ?

SÉVÉRIDE.

Pour le droit d'ancienneté, qu'elles se dispuoient l'une & l'autre.

LA GÉNÉRALE.

Deux femmes se disputer le droit d'ancienneté ! cela me surprend. Quoi qu'il en soit, y a-t-il bien eu du sang de répandu ?

SÉVÉRIDE.

On les dit toutes deux blessées, mais légèrement.

LA GÉNÉRALE.

Et les a-t-on arrêtées ?

SÉVÉRIDE.

Oui, Madame ; elles sont actuellement dans notre Salle des Gardes.

LA GÉNÉRALE.

Tant mieux. Je vais, sur le champ, m'informer à fond de leur querelle, & donner mes ordres pour que cette affaire n'ait point de suite. Attendez-moi ici, mon cher Valere.... Voici Martésie qui vous tiendra compagnie.

SCENE X.

JULIE, NÉRINE, VALERE.

VALERE, *à part*.

Que viens-je d'entendre ? Pourquoi appelle-t-on Valere cette jeune & charmante Amazone ? Que je suis ravi de ce qu'elle porte mon nom ! Tâchons de découvrir si c'est l'aimable Marseilloise que je dois épouser.... Elle est encore plus belle que le portrait, &

cependant il m'avoit inspiré la passion la plus vive.... Quel bonheur si c'étoit elle ! Mais contraignons-nous ; & pénétrons, s'il se peut, les sentimens de son cœur ; elle ne me connoît pas ; & ce que je fais de son aventure me donnera les moyens d'en apprendre le reste.

NÉRINE, *bas à Julie.*

Madame, il me semble qu'on vous examine bien attentivement. L'erreur de la Générale se seroit-elle communiquée ? & cette lorgneuse-ci ne vous prendroit-elle point aussi pour un homme ?

VALERE, *à Julie.*

Permettez, charmante Julie....

JULIE, *embarrassée.*

Julie !.... (*à part.*) Ah Ciel ! je suis trahie ! (*haut.*) Madame, vous vous méprenez....

VALERE

Non, madame. Votre surprise ne m'en dit que trop ; & je ne saurois, d'ailleurs, me méprendre sur votre compte. Vous êtes trop aimable pour n'être pas reconnue aisément.

JULIE.

Hé ! mais.... Madame, d'où me connoissez-vous, s'il vous plait ?

NÉRINE, *à part.*

Je me défie furieusement de cette connoissance-ci.

VALERE, *à Julie.*

Belle Julie, j'ai resté long-tems à Marseille ; je sais que vous êtes de Gênes ; je sais encore que vous deviez épouser un certain Valere....

JULIE.

Hélas ! Depuis mon malheur, je n'ai point entendu parler de lui.... Mais comment en aurois-je entendu parler ? Depuis que j'ai été prise par les Amazones, elles m'ont trainée de mers en mers ; & ce n'est que depuis un mois que je suis ici. Encore si j'étois sûre que Valere m'aimât, comme ses lettres me l'ont voulu persuader....

VALERE

Valere vous adore, il a votre portrait ; ce portrait a frappé ses regards & son cœur, il n'aime que Julie.

JULIE.

Il n'aime que Julie ! Ah ! S'il n'aimoit que Julie, il l'auroit cherchée par toute la terre ! Notre prise devoit avoir fait assez de bruit pour l'animer à courir de rivage en rivage pour avoir de mes nouvelles ; & peut-être, à la fin, seroit-il parvenu jusqu'ici.

NÉRINE.

Que je lui veux de mal à ce Monsieur Valere ! Son pere a, dit-on, assez de bien pour armer toute une flotte ; & il nous laisse sécher dans une Isle, où une jolie fille est aimable en pure perte ! Que nous sert d'avoir des charmes, si nous n'avons pas ici de quoi les mettre en usage ?

VALERE, à Julie.

Oserai-je, Madame, vous demander ce que vous pensez de Valere ?

JULIE.

Qu'exigez-vous de moi, Madame ?

VALERE.

Parlez, je vous en conjure.

JULIE.

Hé ! mais, Madame, je crois que je ne pense pas de Valere ce que devoit m'en faire penser son indifférence.

VALERE.

Expliquez-vous de grace ; achevez un discours qui enchanteroit Valere, s'il l'entendoit.

JULIE.

Puisque vous savez nos affaires, je me flatte, Madame, que vous ne condamnez pas le penchant que je sentoís pour un homme destiné à être mon époux. Je ne l'ai jamais vu, mais j'en ai entendu parler : j'ai lu les lettres qu'il m'écrivoit ; la beauté de son caractere y est peinte ; & je suis plus sensible à la délicatesse des sentimens qu'à tout autre mérite.

VALERE, *se jettant aux genoux de Julie.*

Je ne saurois plus dissimuler.... mon bonheur est trop grand pour le cacher davantage.... Belle Julie, c'est Valere fidele, constant & charmé, qui a le plaisir d'embrasser vos genoux.

JULIE.

Vous, Valere ! Ah ! Quel surprenant bonheur pour moi !

NÉRINE.

Ma foi ! J'avois quelque soupçon que cette Amazone étoit de contrebande.

VALERE.

Mais, de grace, dites-moi, Madame, pourquoi je vous ai entendu nommer Valere.

NÉRINE.

Chut, c'est un mystere galant que ceci.

JULIE.

J'étois travestie en homme, pour des raisons que je vous dirai dans la suite, quand j'ai été prise par les Amazones.

NÉRINE.

Et Madame, quand on l'a présentée à la Générale, s'est donné votre nom ; parce que, par hasard, il lui est venu le premier dans l'esprit : vous devinez, sans doute, comment ce hasard-là est arrivé.

JULIE.

Vous jugez, Valere, si l'on pensoit à vous.

NÉRINE.

La Générale prend Madame pour un joli homme ; vous devinez bien encore la conséquence de cette méprise.

JULIE.

Vous avez bien fait de vous déguiser en femme : cet habit vous sauvera de l'esclavage, & nous procurera la facilité de nous voir.

VALERE.

Quels doux momens suivent tant de peines & d'inquiétudes !

SCENE XI.

LA GÉNÉRALE, JULIE, VALERE, NÉRINE.

VALERE.

Que la fortune me récompense bien des maux qu'elle m'a causés ! (*Il baise la main de Julie.*)

NÉRINE, *bas*, *apercevant la Générale.*

Oui ; mais la fortune a tort de prendre la Générale pour témoin de ces récompenses-là.

LA GÉNÉRALE, *à part.*

Que vois-je ? une Amazone inconnue baise la main de Valere ! (*Bas à Julie.*)
Ah ! Perfide Valere, vous me trahissez.

JULIE.

Moi, Madame !

NÉRINE, *à part*.

Nous allons voir bien du qui-pro-quo.

LA GÉNÉRALE, *bas à Julie*.

Quelle est cette Amazone qui vous parloit avec des gestes si tendres ?

JULIE.

C'est.... C'est une jeune personne de Gênes qui me demandoit des nouvelles de son pere.

NÉRINE.

Oui ; c'est un fort bon cœur de fille, dont vous seriez extrêmement contente, si vous la connoissiez telle qu'elle est.

LA GÉNÉRALE.

Je n'ose éclater ; cependant je sens bien qu'on me joue.

SCENE XII.

LA GÉNÉRALE, VALERE, JULIE, NÉRINE, CRISPIN *en Amazone*.

CRISPIN, *à part*.

Ou diable est mon Maître ? Je le cherche par-tout ; j'ai les meilleures nouvelles du monde à lui donner.... Mais le voici. (*Haut.*) Réjouissez-vous, Seigneur Valere ; vous verrez enfin votre chere Julie ; on vient de m'assurer qu'elle étoit dans cette Isle.

NÉRINE, *bas à Crispin*.

Tais-toi, misérable.

CRISPIN, *haut*.

Pourquoi me tairois-je ? il n'y a personne ici de trop.

NÉRINE, *bas*.

Le bourreau !

CRISPIN, *haut*.

Apprenez....

NÉRINE, *bas à Crispin*.

Apprenez, Monsieur le bavard, que vous parlez devant la Générale, & qu'il ne fait pas bon ici pour les Amazones de votre espece.

CRISPIN, *à part*.

Sur ce pied-là, plions bagage. (*Il sort.*)

SCENE XIII.

LA GÉNÉRALE, JULIE, VALERE, NÉRINE.

LA GÉNÉRALE, *bas à Julie*.

Vous voyez, trompeur Valere, que je sais, malgré vous, tous vos secrets.... Vous aimez cette Julie qu'on vous annonce avec tant de zele. On vous apprend devant moi qu'elle est dans cette Isle, & je vois clair dans vos projets ; il n'est plus question de dissimuler avec moi. Non, ingrat Valere, n'espérez pas que je sois votre dupe.

NÉRINE, *à part*.

Elle a beau dire, elle ne peut pas manquer d'être la dupe du Valere qu'elle aime.

LA GÉNÉRALE, *bas à Julie*.

Ah ! Valere, en vous désguisant, je croyois vous fixer près de moi, & au contraire je vous procurois la liberté de chercher ma rivale !

JULIE.

Je vous répéteroie cent fois que vous êtes dans l'erreur, sans pouvoir vous le persuader.

LA GÉNÉRALE.

C'est pousser trop loin une pareille négative. Je ne suis plus maitresse de mon courroux.... Holà, Gardes, qu'on l'arrête.

SCENE XIV.

LA GÉNÉRALE, JULIE, VALERE, NÉRINE, GARDES AMAZONES.

VALERE.

Si vous préparez quelque supplice à Valere, c'est moi.

NÉRINE, *bas*.

Autre étourdi !

LA GÉNÉRALE, *à Valere*.

Ah ! Tu es apparemment cette Julie, puisque tu veux te faire arrêter pour Valere ! Mais tu seras contente. Gardes, ôtez l'épée à cette Amazone. (*A Julie.*) Et toi, perfide Valere, retire-toi. : je te laisserois peut-être punir suivant la rigueur de nos Loix, si tu étois une fois prisonnier ; mais je me vengerai de toi sur ma rival. Qu'on la mene dans la prison des Amazones.

(*Les Gardes emmenent Valere.*)

NÉRINE, *à part*.

Bon ! On appelle cela enfermer le loup dans la bergerie.

JULIE.

Allons chercher les moyens de l'en tirer.

SCENE XV.

LA GÉNÉRALE, *seule*.

Que je suis malheureuse ! Ah ! Léandre, quelque part où tu sois, que le Ciel me punit bien de t'avoir voulu trahir pour un ingrat, dans le tems que tu m'es plus fidele que jamais !

SCENE XVI.

LA GÉNÉRALE, Me. ROBERT.

Me. ROBERT.

Madame, je viens vous avertir que Madame la Major de la Place va se rendre ici, où j'ai conduit les passagers de la prise d'hier. J'ai fait mettre les Officiers & les Soldats aux arrêts jusqu'à nouvel ordre ; & l'on a distribué les Matelots sur les vaisseaux de la République.

LA GÉNÉRALE, *avec tristesse*.

Tu as bien fait.

Me. ROBERT.

Morgué ! Comme vous me dites cela tristement !

LA GÉNÉRALE.

Ah ! Maître Robert, je suis la plus malheureuse personne du monde ! Ce Valere, dont je t'avois parlé, en aime une autre que moi.

Me. ROBERT.

Comment ! morgué, ce n'est donc pas un rêve que ce que vous m'avez dit tantôt.

LA GÉNÉRALE.

Et plût au Ciel que ç'en fût un ! Le cruel aime Julie ; &, pour m'en venger, je viens de la faire arrêter.

Me. ROBERT.

Oh ! pour le coup, je ne sais plus où j'en suis. Allez, Madame, ce Valere-là est un impertinent ; &, si vous m'en croyez, vous vous en vengeriez autrement.

LA GÉNÉRALE.

Et comment ?

Me. ROBERT.

Morgué ! Si j'étois en votre place, je ne regarderois pas à la biauté ; je prendrois queuque bon lourdaud qui vous aimât, là, tout à la franquette⁷⁰ ; &, pour peu que le cœur vous en dise, j'en connois un.... qui....

LA GÉNÉRALE.

Et qui seroit assez hardi ici pour m'aimer ; & pour me manquer de respect au point ?

Me. ROBERT.

Oh ! ce que j'en dis, ce n'est pas que j'en parle.... Mais queuquefois.... que fait-on ?

LA GÉNÉRALE.

Non, Maître Robert, il n'y a ici personne assez téméraire pour oser porter ses desirs jusqu'à moi ; & je le punirois rigoureusement de la moindre idée qu'il auroit pu concevoir de me rendre sensible.

Me. ROBERT.

Oh ! je le sais, morgué bian, qu'il n'y seroit pas bon de s'y frotter, & qu'il faut que ça vienne de vous. Parlons d'autre chose. N'attendez-vous pas ici Madame la Major, pour voir les Esclaves que vous voulez retenir & ceux que vous voulez renvoyer ?

LA GÉNÉRALE.

Non ; je n'ai pas l'esprit assez tranquille pour cela. Dis à Madame la Major que je m'en repose sur elle.

⁷⁰ À la franquette : « Franchement, ingénument » (Académie, 1762)

SCENE XVII.

Me. ROBERT, *seul*.

Hé, bien ! Monsieur Me. Robert ; vous voyez bien que vous êtes un sot avec toute vos idées saugornues⁷¹. Allons, allons, congédiez-moi au plutôt votre amour, & qu'il n'en soit plus parlé.

SCENE XVIII.

LA MAJOR, Me. ROBERT.

Me. ROBERT.

Mais voici Madame notre Major.

LA MAJOR.

Hé bien ! Me. Robert, tu n'as pas encore averti notre Générale ?

Me. ROBERT.

Pardonnez-moi, Madame : mais, comme elle se trouve fatiguée, elle vous prie de faire seule la revue des prisonniers, & de garder ou de renvoyer ceux que vous jugerez à propos.

LA MAJOR, *bas*.

Ouais ! Notre Générale, depuis un tems, me paroît bien indifferente sur son pouvoir ! s'en lasserait-elle ? (*Haut.*) Oh ! parbleu, si j'en suis la Maitresse, je n'en garderai guere. Le sort de ces malheureux me fait pitié. Quoique Major, j'ai le cœur tendre. Où sont-ils ?

⁷¹ Clément et Laporte rapportent la mésaventure qui est arrivée à Legrand quand il a joué cette scène : « Dans un monologue qu'il avoit à débiter vers la fin du second Acte, après sa déclaration d'amour à la Générale des Amazones, qui la rejette avec dédain, il se disoit à lui-même : « *Eh bien ! Monsieur Maître Robert, vous le voyez, avec vos idées saugrenues, Eh ! . . . vous voyez que vous n'êtes qu'un sot* ». Le Grand fut pris au mot par le Public ; & toute la Salle retentit des applaudissements ironiques qu'on lui donna : un rire fou gagna tout le monde. » (*Anecdotes dramatiques, op. cit., t. I, p. 55*)

Me. ROBERT.

Les voici.

(*On amene les prisonniers.*)

SCENE XX⁷².

LA MAJOR, Me. ROBERT, UN PETIT-MAITRE, UN PROCUREUR, UN POETE, UN APOTHICAIRE⁷³, *Plusieurs Acteurs d'un Opéra de Campagne.*

Le petit-Maître file avec une quenouille.

Le Procureur coud du linge.

Le Poète carde de la laine.

L'Apothicaire fait de la tapisserie.

Un autre Personnage fait des nœuds.

Les Acteurs de l'Opéra de Campagne font diverses autres bagatelles.

Me. ROBERT *continue.*

Je leur avois donné à chacun leur tâche, comme vous voyez, pour connoître à quels métiers ils sont propres ; mais il me paroît qu'ils n'ont pas encore fait beaucoup de besogne.

LA MAJOR.

En effet ; & je m'apperois que le vaisseau que nous avons pris étoit chargé d'assez mauvaise marchandise.

Me. ROBERT.

Voici la liste de leurs noms & sur-noms : je vais les appeller, & vous pourrez les interroger tour-à-tour. (*Il lit.*) Bonaventure Papillotin de Lorgnenville.

⁷² Il manque la scène XIX. L'éditeur a dû se tromper la numérotation de la scène. Cette scène est une scène à « tiroirs », procédé dramaturgique qui se trouve fréquemment dans les comédies italiennes et les pièces foraines.

⁷³ Petit-maître, procureur, poète et apothicaire sont des professions fréquemment caricaturées dans les pièces italiennes et foraines.

LORGNENVILLE.

Me voilà.

LA MAJOR.

Ton état ?

LORGNENVILLE.

Garçon.

LA MAJOR.

Ton Pays ?

LORGNENVILLE.

Paris.

LA MAJOR.

Ton métier ?

LORGNENVILLE.

Petit-Maître.

LA MAJOR.

De robe, ou d'épée ?

LORGNENVILLE.

Amphibie.

LA MAJOR.

Condamné à filer la quenouille.

Me. ROBERT *lit.*

Yves Fiacre Cornardet.

CORNARDET.

Me voici.

Me. ROBERT.

Cornardet !⁷⁴ Oh ! pargué, celui-là sera marié à coup sûr.

CORNARDET.

Hélas ! Il n'est que trop vrai.

LA MAJOR.

Ton Pays ?

CORNARDET.

Je suis Mançeau.

LA MAJOR.

Ton métier ?

CORNARDET.

Procureur.

LA MAJOR.

Nous n'avons pas besoin ici de Procureur ; tout s'y juge militairement. As-tu été pris avec ta femme ?

CORNARDET.

Non ; avant de m'embarquer, je l'avois fait enfermer par Arrêt de la Cour.

⁷⁴ *Cornard* : « Celui dont la femme s'est abandonnée à un autre. Il est bas. » (Académie, 1694) Le procureur trompé est déjà présent dans une pièce foraine, *Le Monde renversé* (1718) de Lesage et D'Orneval :

ARLEQUIN. Ne seriez-vous point Cocu, par hasard ?

M. La CANDEUR, *étonné*. Cocu, Monsieur ! Qu'est-ce que c'est qu'un Cocu ?

PIERROT, *surpris*. En voici bien d'une autre ! Vous n'avez donc point de Clercs ?

M. La CANDEUR. Pardonnez-moi. J'en ai trois, & deux Pensionnaires.

ARLEQUIN. Trois Clercs avec deux Pensionnaire, & demander ce que c'est qu'un Cocu ! Il n'y a point chez nous de Procureur si ignorant. (sc. 8, dans FLD, t. III, p. 240.)

LA MAJOR.

Tu as fait enfermer ta femme ! Aux galeres.

CORNARDET.

Quel diable de Pays est-ce ici ?

LA MAJOR.

Allons, à d'autres.

Me. ROBERT *lit.*

Anonyme de Pestenville.

LA MAJOR.

Ton état ?

PESTENVILLE.

Veuf.

Me. ROBERT.

Tant mieux.

LA MAJOR.

Ton Pays ?

PESTENVILLE.

Normand⁷⁵.

⁷⁵ Ici, Legrand profite de l'image traditionnelle du Normand fréquemment caricaturé dans les comédies italiennes ou les pièces foraines, d'où Le mot « normand » devient une sorte d'épithète péjoratif. Par exemple, dans *Le Bel-Esprit* (1694), une bonne partie du comique se fonde sur l'image du Normand sot. Arlequin et Pasquariel, valets d'Octave, se déguisent en MM. Crocanville, gentilhommes normands pour se faire passer pour prétendant d'Angélique, amante de leur maître, afin de dégoûter son père de marier sa fille à un homme normand :

ARLEQUIN. Nous n'avons qu'à nous presenter, mon camarade & moi, habillés en gentilshommes Normands, pour épouser Angelique. Nous dirons un regiment de sottises, & nous aurons un air si sot, monsieur, que j'espere que nous réussirons à nous faire donner notre congé. (I, sc. 3, dans TI, t. V, p. 92.)

Angélique et sa servante Colombine manifestent leur aversion pour les Normands en général avant de voir

Me. ROBERT.

Tant pis.

LA MAJOR.

Ton métier ?

PESTENVILLE.

Poète satyrique.

LA MAJOR.

Poète satyrique ! ⁷⁶ Condamné à la bastonnade.

PESTENVILLE.

Mais, Madame, j'en ai déjà reçu dans mon Pays.

LA MAJOR.

Cela te paroîtra moins étrange⁷⁷.

Me. ROBERT *lit*.

Gabriel Poupin⁷⁸. Oh ! celui-là est garçon, sans doute ?

les gentilhommes normands :

ANGELIQUE. Je n'aime point l'esprit normand, & j'aimerois mieux épouser un sot, qu'un Normand qui auroit de l'esprit.

COLOMBINE. Elle a raison, & j'ai autrefois oui dire un proverbe à ma grand'mere, qui m'a donné une aversion horrible pour les gens de cette nation.

De grand seigneur, grande riviere,

D'un Normand, & d'un grand chemin,

Ne fais jamais ton voisin. (I, sc. 5, dans *ibid.*, p. 100.)

⁷⁶ Outre la caricature des normands, il s'agit sans doute ici des poètes satiriques issus de la Normandie. En effet, ce pays donne naissance aux plusieurs poètes satiriques du XVI^e et du XVII^e siècle, tel que Vauquelin de la Fresnaye.

⁷⁷ Dans les pièces du XVIII^e siècle, le poète est souvent représenté d'une manière satirique. « Partout ailleurs, sauf de rares exceptions, le portrait du « poète » n'est guère flatté. [...] Qu'il s'appelle M. Charitidès, poète tragique, ou M. Vaudeville, fournisseur de la Foire, Plumecoq ou Giblet, Timbré ou Ratancour, Chevillard, Tout-uni, Sans-Pair, Sans-Rime, Sans-Raison, Baroco, Armidon, La Rimaille, ou qu'il soit tout simplement désigné sous le nom générique du « poète », ou de « l'auteur », le personnage est presque toujours peint d'une manière ridicule, et souvent odieuse. » (H. Lagrave, *op.cit.*, p. 556-557.)

⁷⁸ Poupin : « Poupon, one, jeune enfant, jeune fille, qui a le visage plein et potelé. » (Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788)

POUPIN.

Vous l'avez dit.

LA MAJOR.

Ton Pays ?

POUPIN.

Toulousin.

LA MAJOR.

Ton métier ?

POUPIN.

Rien.

Me. ROBERT.

Rien ! Hé, morgué, voilà un métier qui ne paroît pas propre à grand' chose.

LA MAJOR.

Condamné à faire des nœuds.

POUPIN.

Oh ! pour cela j'en fais à merveille.

Me. ROBERT *lit.*

Fleurant Cuirace Canon.

CANON.

C'est votre petit seigneur.

LA MAJOR.

Canon ! Diable, voilà un nom bien guerrier. Est-ce que vous êtes bombardier ?

CANON.

Non, Madame ; Apothicaire, pour vous servir.

LA MAJOR.

Ah fi !

CANON.

J'ai un secret merveilleux pour rafraîchir les Dames.

Me. ROBERT.

Nos Amazones ne prennent point leurs rafraîchissements⁷⁹ chez les Apothicaires.

LA MAJOR.

Allons, allons : renvoyé, tout au plutôt. Mais finissons. Qui sont ces autres ?

Me. ROBERT.

C'est une rapsodie d'un Opéra de Campagne, composé de chant & de danse.

LA MAJOR.

Je les renverrai en France ; il y a là des Académies de musique qui ont grand besoin d'être recrutées⁸⁰.

Me. ROBERT.

Ne gardez vous pas les femelles ?

LA MAJOR.

Eh ! Ventrebleu, qu'en faire dans nos troupes ? Nous n'avons pas ici de Financiers à mettre à contribution.

Me. ROBERT.

⁷⁹ *Rafraîchissement* : « Rafraîchissements intérieurs, moyens employés pour rafraîchir le corps, comme clystères, doux purgatifs, etc. » (Littré)

⁸⁰ Satire de l'Académie royale de musique. Lors de la représentation de *L'Impromptu de la Folie*, l'Académie, qui a le privilège de la musique et des danses, a porté plainte contre les Comédiens Français pour avoir montré plusieurs chanteurs et danseurs dans leur pièce. Voir le procès-verbal de l'Opéra, cité dans notre Notice, *supra*, page 223.

Eh ! morgué, Madame, puisque vous en renvoyez tant, que ferez-vous ici de ces trois ou quatre malotrus que vous avez condamnés ?

LA MAJOR.

Je leur donne grace à tous.

Me. ROBERT.

Quoi ! sans rançon, Madame ?

LA MAJOR.

Sans rançon.

Me. ROBERT.

C'est, morgué, bian dit ; les Danseurs nous la paieront en cabrioles. Allons, mes enfans, réjouissez-vous d'être tombés en si bonnes mains ; & baillez-moi ici un petit plat de votre métier⁸¹, pour faire passer mon chagrin.

DEUXIEME
DIVERTISSEMENT.

UNE ACTRICE de l'Opéra. N° 4.

Il n'est point de félicité,
Sans la charmante liberté,
Liberté, liberté, liberté.

L'oiseau dans la plus riche cage,
Par la tristesse est tourmenté :
Il nous chante, dans son ramage :
Il n'est point de félicité,
Sans la charmante liberté,

⁸¹ « On dit qu'un homme a donné un plat de son métier, quand il a apporté quelque chose dans une compagnie appartenant à sa profession, comme un poète qui a lu des vers, un musicien qui a chanté un air, joué une pièce » (Furetière).

Liberté, liberté, liberté.

Lorsque l'on est dans l'esclavage,
Par les plaisirs est on flatté ?
Non ; tout blesse, rien ne soulage,
On hait jusques à la beauté.
Dans l'hymen le plus souhaité
On pense souvent au veuvage.
Il n'est point de félicité,
Sans la charmante liberté,
Liberté, liberté, liberté.

ENTRÉE

De Danseurs de l'Opéra.

UN ETRANGER. N° 5.

Des Amazones, à jamais,
Honorons la mémoire ;
Chantons, chantons leur gloire ;
Publions par-tout leurs bienfaits.

CHOEUR.

Chantons, chantons leur gloire ;
Publions par-tout leurs bienfaits.

UN ETRANGER.

Pour relever l'éclat de ce Sexe charmant,
Qui fait de l'univers le plus digne ornement,
Que chacun de nous s'humilie ;
A notre honte, rappellons,
Dans tous les états de la vie,
Combien peu nous valons.

ENTRÉE

d'Esclaves qui se réjouissent d'avoir recouvré la liberté.

VAUDEVILLE. N° 6.

UNE AMAZONE.

Dans notre Isle on conduit souvent
Des Esclaves de peu de mise⁸² ;
Et par douzaines on les prend,
Sans tirer les frais de la prise.
Oh ! que les hommes d'à-présent
Sont pietre marchandise !⁸³

UNE ACTRICE *de l'Opéra.*

Un petit Maître chantonnant
Chez le Sexe s'impatronise ;
Il promet toujours hardiment,
Et jamais il ne réalise.
Oh ! que les hommes d'à-présent
Sont pietre marchandise !

II. ACTRICE.

En amour un Gascon Normand
Ne prônoit que sa vaillantise ;
Sa Maitresse, au même moment,
Chantoit sur le gazon assise :

⁸² *Mise* : « On dit au figuré, qu'un homme est de *mise*, pour dire, qu'il a de la mine, de la capacité, qu'il peut trouver aisément de l'Employ, qu'il peut rendre de bons services. » (Furetière)

⁸³ Les hommes sont déjà comparés à la marchandise dans le vaudeville final de *Thésée ou la défaite des Amazones* (1701) de Fuzelier : « Venez-vous en ces lieux, / Fillettes / Pour faire des emplettes ? / On y trouve Amants, & bijoux, / Mais, de peur de méprise, / Choisissez bien, & chargez-vous / De bonne marchandise. [...] » (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/thesee.html>)

Les Amazones modernes

Oh ! que les hommes d'à-présent
Sont pietre marchandise !

III. ACTRICE.

Le jour de la noce souvent
Femme croit mari qui se prise ;
Mais le lendemain on l'entend
Se récrier, avec surprise :
Oh ! que les hommes d'à-présent
Sont pietre marchandise !

UNE JEUNE ACTRICE.

Je veux avoir plus d'un amant
Pour en décider sans méprise :
Loin de blâmer étourdiment,
Je veux voir, avant que je dise :
Oh ! que les hommes d'à-présent
Sont pietre marchandise !

ENTRÉE GÉNÉRALE.

Fin du Second Acte.

ACTE III.

SCENE PREMIERE.

LA GÉNÉRALE, *seule.*

O Ciel ! dans quelle triste situation me trouve-je aujourd'hui ? Valere, que j'avois fait déguiser en femme, vient d'être reconnu & arrêté par les Amazones qui l'avoient pris sur mer ; & je me vois obligée de faire assembler le Conseil de guerre pour

le condamner moi-même selon la rigueur de nos Loix. Ah ! malheureuse Angelique ! verras-tu périr un homme dont ton amour a fait tout le crime ! Que dis-je ? un homme, dont les traits te rappellent sans cesse l'image de Léandre que tu as tant aimé ! Ah ! Je ne pourrai jamais consentir à sa perte ! Je sais que je puis lui faire grace, après l'avoir condamné : mais il faut que quelqu'une de nos Amazones me la demande ; & c'est ce qui m'a fait tirer de prison cette Julie dont son cœur est épris. Cruelle extrémité ! Faut-il que j'aie recours à ma rivale, pour sauver l'ingrat que j'aime !

SCENE II.

LA GÉNÉRALE, MARTON.

LA GÉNÉRALE.

Hé bien ! Trompette, avez-vous sonné par tout l'assemblée du Conseil ?

MARTON.

Oui, Madame ; & me voilà bientôt à la fin de ma course. Cependant, je vous donne avis qu'on vient de découvrir une flotte inconnue, qui faisoit voile vers cette Isle.

LA GÉNÉRALE.

Une flotte inconnue ! Que pourroit-ce être ? Je vais donner ordre qu'on l'aille reconnoître, & faire redoubler par tout la Garde. Cependant ne vous éloignez pas, en cas d'alarme.

SCENE III.

MARTON, *seule*.

Ouais ! Notre Générale me paroît bien indifférente sur la nouvelle que je lui apporte ! Se lasserait-elle d'avoir une Armée de femmes à commander ? Cela se pourroit bien ; car la subordination est souvent blessée parmi des troupes qui n'aiment pas l'obéissance, & qui ne sauroient écouter sans répondre. Quoi qu'il en soit, achevons de sonner l'Assemblée du Conseil.

SCENE IV.

MATRON, CRISPIN *en femme*.

CRISPIN, *à part*.

Je suis curieux de savoir ce que signifie ce bruit de trompette que j'entends depuis un quart-d'heure. Si c'est pour aller combattre, je suis déjà mort. Ces chiennes d'Amazones ne sauroient-elles demeurer un moment en repos ?

MARTON, *à part*.

Voilà une plaisante Amazone ! & la République a fait-là une jolie acquisition !

CRISPIN, *à part*.

Voici la sonneuse.... à son aspect je me sens ému fortement. Mais.... oui, c'est.... c'est ma femme Marton. Courons l'embrasser. Mais, non ; je vois qu'elle ne me reconnoît pas ; profitons de son ignorance pour savoir un peu quelle vie elle a menée depuis notre séparation. (*Haut.*) Madame, comme je suis une jeune Amazone nouvellement enrôlée, je prends la liberté de vous demander votre nom.

MARTON.

Je m'appelle Tintamarre⁸⁴.

CRISPIN, *à part*.

Qu'elle est bien nommée ! Sa marreine la connoissoit.

MARTON.

Et je suis Trompette de la Générale.

CRISPIN, *à part*.

On fait ici distribuer judicieusement les emplois. (*Haut.*) C'est apparemment à cause de votre humeur pacifique qu'on vous a donné cette charge.

⁸⁴ *Tintamarre* : « Pour bruit, confusion, désordre que font des personnes qui crient, ou qui se battent. » (Le Roux)

MARTON.

Voulez-vous que je vous régale d'une petite fanfare ? (*Elle sonne de la trompette.*)

CRISPIN, *l'arrêtant.*

Quartier⁸⁵, Madame, quartier ; je n'ai pas les oreilles si belliqueuses que vous : je n'ai été bercé qu'avec le son des musettes.

MARTON.

Fi ! Quel goût dépravé pour une Amazone ! Nos musettes, ici, sont les tambours ; & nos brunettes⁸⁶, les volées de canons.

CRISPIN.

Pour moi, Madame, je n'ai pas encore osé regarder un canon en face.

MARTON.

Il faudra pourtant bien que vous vous accoutumiez à leur physionomie, si vous voulez vous avancer dans nos troupes.

CRISPIN.

En vérité, Madame Tintamarre, je n'ai point d'ambition. Je ne crois pas que je puisse jamais me pousser comme vous.

MARTON.

Vous avez pourtant un teint qui semble avoir été enfumé par l'artillerie⁸⁷.

CRISPIN.

⁸⁵ *Quartier* : « Le traitement favorable que l'on fait à des troupes vaincues. On dit figurément dans le style de la conversation, *Demander quartier*, pour dire, Demander grâce, demander de n'être pas traité à la rigueur. » (*Académie*, 1762)

⁸⁶ *Brunette* : « Il se disait autrefois de Petites chansons tendres et sur des airs faciles à chanter. » (*Académie*, 1832-5)

⁸⁷ Crispin est un emploi non masqué. C'est sans doute l'allusion au teint de l'acteur qui joue le rôle de Crispin. Nous n'avons pas pu trouver de témoignages qui indiquent la couleur du teint de François –Arnould Poisson, mais selon Lemazurier, « Il était d'une taille au-dessous de la médiocre, fort laid et assez mal tourné ; mais sa physionomie était si comique, qu'il ne manquait jamais d'exciter de longs éclats de rire dès qu'il paraissait sur la scène, et sans même avoir prononcé un seul mot » (Lemazurier, *op. cit.*, p. 466.) Le propos de Marton incite le public à rire en caricaturant les traits physiques de Poisson.

Je vous jure que mon teint a toujours été fort conservé.... Mais, Madame, vous, qui paroissez si attachée aux goûts de la République, n'auriez-vous point, par excès de zele, travaillé à sa propagation ?

MARTON.

Qu'entendez-vous par-là ?

CRISPIN.

J'ai ouï dire, ou lu, que les Amazones faisoient tous les ans des détachemens de femmes vers leurs voisins, pour y aller emprunter les secours nécessaires pour empêcher leur Isle de manquer ; & que, des fruits qui en revenoient, elles gardoient les filles & renvoyoient les garçons à leurs peres. Parlez-moi sincèrement, Madame Tintamarre, n'avez-vous jamais été détachée pour aller à ces sortes d'expéditions ?

MARTON.

Bon ! Ce que vous nous débitez là ne concerne que les Amazones du tems passé : les modernes agissent d'une maniere bien opposée ; elles n'ont aucun commerce avec les hommes....

CRISPIN, *bas*.

Ah ! je respire.

MARTON.

Mais vous m'arrêtez ici trop long-tems ; laissez-moi exécuter les ordres qui me sont donnés. (*Elle sonne de la trompette.*)

CRISPIN, *l'arrêtant*.

Communiquez-moi vos ordres, je vous prie.

MARTON.

De faire assembler le Conseil, pour juger un homme qui s'est déguisé en femme.

CRISPIN, *allarmé*.

Que lui sera-t-on ?

MARTON.

On lui cassera la tête, simplement.

CRISPIN.

Ah ! barbare Marton ! Ah ! malheureux Crispin....

MARTON.

Crispin ! Qu'entends-je ? & que vois-je ? Oui ; malgré ce déguisement, je le reconnois ; c'est lui, c'est mon mari.

CRISPIN, *pleurant.*

Oui, qui passera bientôt simplement par les armes, si vous n'avez pitié de lui.

MARTON.

Mon pauvre Crispin, comment es-tu débarqué dans cette Isle ? Fais-moi un long récit de tes aventures.

CRISPIN.

Il est bien tems de demander des récit, quand il faut tout mettre en action pour me dérober à la Justice de vos chiennes d'Amazones. Allons donc, ma chere Madame Tintamarre, vous devez avoir ici du crédit, vous qui êtes dans un poste qui fait tant de bruit ; ne savez-vous pas quelque moyen pour me sauver ?

MARTON.

Oh ! oui. Toutes les Amazone ont, chacune pendant leur vie, le privilège de donner la grace à un homme coupable.

CRISPIN, *riant.*

Ma chere Marton, je compte sur votre privilège.

MARTON.

Je l'ai employé une fois en faveur d'un jeune Officier.

CRISPIN.

En faveur d'un jeune Officier ? Je suis perdu ! Mais voyez parmi vos Compagnes. Il n'est pas encore de privilège à concéder.

MARTON.

Tous les privilèges sont remplis.

CRISPIN.

Ne me voilà pas mal ! (*Bas.*) Ah coquine ! si je rechappe de ce danger, tu me paieras le jeune Officier.

MARTON.

Le secret unique qui me reste pour te soustraire à la sévérité de nos Loix, c'est de te conseiller d'ôter promptement cet habit d'Amazone & de reprendre le tien.

CRISPIN.

Je l'ai aussi sur moi⁸⁸.

MARTON.

Et je te serai passer pour un Esclave oublié dans la dernière revue.

CRISPIN.

Soit ; je ne serai pas long-tems à ma toilette.

MARTON.

Adieu. Je te quitte, de peur qu'on ne nous trouve ensemble, & que l'on ne me croie d'intelligence avec toi ; & je vais achever ma course.

(*Elle s'en va sonnant de la trompette.*)

SCENE V.

⁸⁸ C'est-à-dire qu'il garde son manteau en jupe. Voir Acte I, sc. 7.

CRISPIN, *seul*.

Ah ! Madame Tintamarre, je vous la garde bonne ! Cependant, sans elle, je n'avois plus de tête.

SCENE VI.

SÉVÉRIDE, DEUX GARDES, CRISPIN.

CRISPIN.

Mais que vois-je ? Ah ! je ne la porterai pas loin : & voilà une ronde Majore féminine qui ne vient pas à moi dans un bon dessein.

LA PREMIERE GARDE.

Doucement, l'ami ; il n'est pas nécessaire de vous déshabiller. Ce n'est pas de ce moment qu'on a des soupçons contre vous ; & je vous arrête de la part de la République.

CRISPIN.

Madame, vous ne me trouvez déguisé qu'à moitié ; on ne doit pas me faire mourir tout-à-fait.

SÉVÉRIDE.

Vous direz vos raisons dans le Conseil.

CRISPIN.

Mesdames, je retiens votre privilège, si quelqu'une de vous ne l'a pas encore donné.

SÉVÉRIDE.

Bon ! bon ! des privileges ! Il n'est pas mal de tems en tems, de faire des exemples. Gardes, qu'on l'emmene.

(*Les Gardes emmenent Crispin.*)

SCENE VII.

SÉVÉRIDE, *seule*.

Voilà encore un plaisant magot⁸⁹ pour oser espérer que quelqu'une de nos Amazones demande sa grace ! Elles savent mieux garder leur bisque⁹⁰ pour ne la prendre que bien à propos. Mais voici l'heure du Conseil ; allons y prendre séance.

SCENE VIII.

(*On ouvre une ferme, & les Amazones paroissent assemblées.*)

LA GÉNÉRALE, LA MAJOR, SÉVÉRIDE, Plusieurs Amazones.

LA GÉNÉRALE.

Braves Compagnes de Bellonne⁹¹, généreuses Amazones, vous savez le sujet qui nous assemble ici. Un jeune homme, ayant rencontré sa maitresse sur nos terres, s'est déguisé en femme pour la voir plus facilement, & éviter en même tems l'esclavage. Voilà le fait, c'est à vous à juger.

LA MAJOR.

Nous avons des Loix ; il faut les suivre.

SÉVÉRIDE.

Je conclus à la mort.

PREMIERE AMAZONE.

Et moi de même.

SECONDE AMAZONE.

Et moi.

LA GÉNÉRALE.

Faites entrer le criminel.

⁸⁹ *Magot* : « Mot injurieux qu'on dit à quelqu'un qu'on querelle. Signifie, laid, mal bâti, difforme. » (Le Roux)

⁹⁰ *Bisque* : « Avantage qui vaut quinze au jeu de la paume, qu'on prend en tel jeu qu'on veut ; mais que l'on ne prend qu'une fois en une partie. » (*Académie*, 1694)

⁹¹ *Bellonne* : Déesse de la guerre dans la mythologie romaine.

SCENE IX.

LA GÉNÉRALE, LE CONSEIL, JULIE *en Amazone*.

SÉVÉRIDE.

Le voici.

LA GÉNÉRALE, à Julie.

Approchez, quel est votre nom ?

JULIE.

Valere.

LA GÉNÉRALE.

On vous accuse d'avoir déguisé votre Sexe.

JULIE.

Je ne m'en défends pas.

LA GÉNÉRALE, *alarmée*.

Vous nous répondrez, sans doute, que vous saviez pas les Loix du Pays ; & vous rejetez votre crime sur celle qui vous a conseillé vous déguiser ?

JULIE.

Toutes les gênes⁹² du monde ne seroient pas capables de tirer de moi un tel secret ; &, si je n'ai pu répondre à ses bontés, du moins je ternirai point sa gloire.

LA GÉNÉRALE, *alarmée*.

On dit que vous aimez Julie ?

JULIE.

Moi, aimer Julie ! Elle qui cause aujourd'hui l'infortune de Valere, & qui

⁹² *Gêne* : « Torture, question, peine que l'on fait souffrir à un criminel pour lui faire avouer la vérité. » (*Académie*, 1762)

l'expose.... (*à part.*) Mais je me trahis moi-même. (*Haut.*) Faites-moi périr ; c'est tout ce que je demande.

LA GÉNÉRALE.

Faites entrer Julie.

SCENE X.

LA GÉNÉRALE, LE CONSEIL, VALERE & JULIE *en Amazones.*

SÉVÉRIDE.

La voilà.

LA GÉNÉRALE, *à Valere.*

Amazone, avancez. Connoissez-vous Valere ?

VALERE.

Comme moi-même.

LA GÉNÉRALE.

L'aimez-vous ?

VALERE.

Non.

LA GÉNÉRALE.

Vous n'aimeriez point Valere ? Seroit-il possible ?

VALERE.

Non, je n'aime, je n'adore que Julie.

LA GÉNÉRALE.

Comment ! vous êtes amoureuse de vous-même ?

LA MAJOR.

Elle n'est pas la seule.

LA GÉNÉRALE.

Je croyois pourtant Valere l'objet de tous vos vœux.

VALERE.

J'estime si peu Valere, que je vous demande sa mort.

LA GÉNÉRALE.

Elle n'est pas éloignée, puisqu'il est déjà condamné. Mais je vous avouerai que j'attendois plus de générosité de votre part ; je vous aurois accordé sa grace, si vous me l'aviez demandée.

VALERE.

He ! quand Valere perd tout ce qu'il aime, qu'a-t-il besoin de la vie ?

LA GÉNÉRALE, à *Julie*.

Valere, sont-ce vos sentimens ?

VALERE.

Oui, Madame ; & je vous avouerai....

LA GÉNÉRALE.

Ce n'est pas à vous que je parle ; c'est Valere.

VALERE.

Quoi ! Madame, est-il possible que vous puissiez être si long-tems dans l'erreur ? & que vous ne connoissiez pas que je suis Valere, & Madame, Julie ?

LA GÉNÉRALE.

Quoi ! vous voulez encore m'en imposer ?

LA MAJOR.

Eh ! parbleu, Madame la Générale, c'est vous qui vous abusez vous-même. Je

vois bien que je m'y connois mieux que vous. Tenez voilà sûrement Valere, & voilà Julie. Les Majors ne se trompent pas en hommes.

LA GÉNÉRALE.

Seroit-il possible ? Ah ! que je suis confuse d'une telle méprise !

LA MAJOR.

Ce qui m'étonne le plus, c'est de voir qu'un Conseil aussi éclairé ait pu si long-tems s'y méprendre.

LA GÉNÉRALE.

Hé bien ! Mesdames, que serons-nous à tout ceci ? Recommencerons-nous la procédure contre le véritable Valere ?

LA MAJOR.

Ma foi ! Ce seroit dommage. Son intrépidité m'a charmée ; j'aime les braves gens.

SCENE XI.

LA GÉNÉRALE, LE CONSEIL, VALERE & JULIE *habillés en Amazones*, CRISPIN, à *moitié habillé en Amazone*.

SÉVÉRIDE.

Mesdames, voici encore un coupable du même crime ; un homme qui s'étoit aussi déguisé en femme.

LA MAJOR.

Dieu me damne, voilà une bonne figure ! oh ! son procès est tout fait à celui-là.

CRISPIN, *en tremblant*.

Serviteur à toute l'honorable Compagnie. Mesdames, vous voyez un pauvre diable qui a toujours eu tant de vénération pour votre Sexe, qu'il a souhaité mille fois d'être femme ; mais, ne pouvant y parvenir, il a tâché de pouvoir vous ressembler du

moins par quelque endroit ; & c'est ce qui m'a fait prendre cet habit.

LA GÉNÉRALE.

Qui es-tu ?

CRISPIN.

Je me nomme Crispin, valet du Seigneur Valere, & mari de Madame Tintamarre.

LA GÉNÉRALE.

Comment ! ta femme est au service de la République ?

CRISPIN.

Oui, Madame ; c'est elle qui a l'honneur de trompeter pour vous.

LA GÉNÉRALE.

Et tu venois ici, sans doute, dans le dessein de nous enlever ta femme ?

CRISPIN.

Oh ! point, je vous assure ; & j'en aurois dix de son humeur que je vous prierois de les garder toutes.

LA MAJOR.

Mesdames, voilà deux coupables du même crime ; il n'en faut faire périr qu'un, & faire grace à l'autre. Voyons, à la pluralité des voix, lequel nous serons mourir.

CRISPIN.

Ah ! ce sera moi sans doute ; & je n'aurai pas une voix en ma faveur.

LA MAJOR.

Que fais-tu ?

CRISPIN.

C'est que, dans mon Pays, deux femmes plaident l'une contre l'autre, la plus

jolie est toujours sûre de gagner son procès.

LA GÉNÉRALE.

Ce n'est pas ici de même.

CRISPIN.

Non, quand il s'agit de juger des femmes. Tenez, Mesdames, pour qu'il n'y ait point de tricherie, qu'on nous fasse tirer à la courte-paille.

SCENE XII.

Me. ROBERT, LA GÉNÉRALE, LES ACTEURS *de la Scene précédente.*

Me. ROBERT.

Ah ! palsangué, Mesdames, voilà de belles affaires ! Tout est perdu ; songez à vous. Une armée de jeunes gens de toutes Nations vient de faire une descente dans votre Isle, sans que les Amazones de Garde aient osé seulement se mettre en défense.

LA GÉNÉRALE.

Ah ! qu'entends-je ? Mesdames, suspendons le jugement de ces criminels, & courons vite aux armes. Faites sonner par tout l'alarme. Battez, tambours ; sonnez, trompettes.

SCENE XIII.

LES ACTEURS *de la Scene précédente*, MARTON.

MARTON.

Bon ! Madame, il est bien tems, à l'approche de cette armée qui porte pour étendard un Amour triomphant entouré de cœurs percés de fleches ! Les trois quarts de vos Amazones ont déjà déserté, & se sont allées rendre prisonnières de guerre.

LA MAJOR.

Ah ! tête ! ah, ventre ! ah, mort !

MARTON.

Hé ! Madame la Major, ne jurez pas tant ; & songez, vous-même, à vous rendre.

LA MAJOR.

Moi, me rendre sans combattre ! Oh ! les ennemis verront que je ne me rends pas si aisément.

SCENE XIV.

LES ACTEURS *de la Scene précédente*, NÉRINE.

NÉRINE.

Rassurez-vous, Mesdames ; l'armée ennemie que je viens de reconnoître, n'est composée que de jeunes amans rassemblés de toutes parts, qui viennent ici réclamer leurs Maitresse ;& leurs intentions sont si bonnes, qu'avant que de répandre du sang, ils vous envoient un Député pour vous faire des propositions de paix.

Me. ROBERT.

Allons, morgué ; ça est bien naturel.

LA GÉNÉRALE.

Où est ce Député ? Mesdames, il le faut écouter.

SCENE XV. ET DERNIERE.

LÉANDRE, LA GÉNÉRALE, LE CONSEIL, Me. ROBERT, JULIE, VALERE,
MARTON, NÉRINE, CRISPIN.

NÉRINE.

Le voici que j'ai conduit moi-même jusqu'ici.

LA GÉNÉRALE, *à part*, & *mettant la main devant son visage*.
Que vois-je ?

LA MAJOR.

Qu'avez-vous donc, Madame la Générale ? Est-ce que vous vous trouvez mal ?

LÉANDRE.

Illustres Amazones, une armée triomphante, conduite ici sous les étendards de l'Amour, bien loin de vouloir abuser de sa victoire, vient vous demander des fers⁹³. Oui, Mesdames, à l'aspect de tant de beautés, les vainqueurs se confessent vaincus, & ne veulent opposer à vos armes redoutables que des soupirs. Je parle au nom de ceux qui m'ont député vers vous ; car, pour moi, j'avouerai qu'après la perte que j'ai faite du plus digne objet qui fût jamais sous les Cieux, je ne puis avoir désormais que de l'estime pour toutes les autres ; & si je perds l'espoir de retrouver parmi vous ma chère Angélique, que je cherche depuis si long-tems, ces lieux seront bientôt arrosés de mon sang.

LA GÉNÉRALE, *ou Angélique, se découvrant.*

Ah ! Léandre !

LÉANDRE.

Qu'entends-je ? que vois-je ? c'est elle même ! Je suis transporté, que je ne puis parler.

CRISPIN, *ôtant son cotillon*⁹⁴.

Vivat. Voilà toute la procédure au néant.

Me. ROBERT.

Comment, morgué ! Ma veuve a des culottes !

CRISPIN.

Oui, mon cher ami. Peu s'en est fallu que Madame Tintamarre n'ait été veuve de moi.

⁹³ *Fer* : « On appelle aussi absolument fers, les chaînes, carcans et menottes qui servent à retenir les prisonniers et les esclaves. [...] En ce sens il signifie figurément, Esclavage, et si dit particulièrement en matière d'amour. » (Furetière)

⁹⁴ *Cotillon* : « cotte de dessous » (Académie, 1694)

LA MAJOR.

Que veut dire ceci, Madame la Générale ? Il me semble que vous mollissez ?

LA GÉNÉRALE.

Je retrouve Léandre ; je ne suis plus à moi-même.

LÉANDRE.

Ah, belle Angélique !

JULIE.

Ah, Valere !

CRISPIN.

Ah, Marton !

MARTON.

Ah, Crispin !

LA MAJOR.

Hé quoi ! je n'entends de tous côtés que des soupirs. Quelle foiblesse ! Ainsi donc la République ne vit plus qu'en moi. Mais je me sens encore assez de vigueur pour en soutenir, moi seule, tous les droits. Oh ! çà, Monsieur le Député, capitulons un peu ensemble.

LÉANDRE.

Vous pouvez nous dicter des loix ; toute notre armée est prête d'y souscrire, & n'a point d'autre ambition que de vivre avec vous dans une amoureuse union, que rien ne pourra jamais troubler.

CRISPIN.

Ma foi, Madame la Major, il faut se rendre à cela. Heureusement j'ai sur moi de l'encre & du papier, & je vais écrire les articles de la capitulation.

LA MAJOR.

Non, non ; avec moi la parole vaut le jeu. *Primò*. Point de subordination entre le mari & la femme.

LÉANDRE.

Accordé.

LA MAJOR.

Secundò. Les femmes pourront étudier, avoir leurs Colléges & leurs Universités, & parler Grec & Latin.

LÉANDRE.

Accordé.

Me. ROBERT.

Tatigué, que j'allons voir de Docteurs féminins !

LA MAJOR.

Tertiò. Elles pourront commander les armées, & aspirer aux Charges les plus importantes de la Justice & de la Finance⁹⁵.

LÉANDRE.

Accordé.

LA MAJOR.

Ultimò. Nous voulons qu'il soit aussi honteux pour les hommes de trahir la foi conjugale, qu'il l'a été jusqu'ici pour les femmes ; & que ces Messieurs ne se fassent pas une gloire d'une action dont ils nous font un crime.

⁹⁵ Dans *La Colonie* (1750), Marivaux reprend la même réclamation des femmes : « ARTHÉNICE. Elle [= l'affiche de l'ordonnance] vous apprendra que nous voulons nous mêler de tout, être associées à tout, exercer avec vous tous les emplois, ceux de finance, de judicature et d'épée. » (sc. 13, dans M, p. 1870.)

CRISPIN.

Diantre ! Voilà un article que les Dames ont souvent mis sur le tapis⁹⁶ ; & je crains qu'il ne soit encore débattu.

LÉANDRE.

Non, non ; nous accordons tout.

LA MAJOR.

A ces conditions vos troupes peuvent entrer ici, tambour battant, mèche allumée.

DIVERTISSEMENT.

MARCHE D'AMANTS.

UN AMANT. N° 7.

Tambour battant, mèche allumée,
Une belle mene un amant,
Tant qu'elle n'est point animée
Du feu qui cause son tourment ;
Mais, d'abord qu'elle est enflammée,
Soudain, par un juste retour,
Le galant la mene à son tour
Tambour battant, mèche allumée.

ENTRÉE.

I. VAUDEVILLE.

UN AMANT. N° 8.

Terminons enfin nos alarmes :
Goûtons les momens pleins de charmes,
Que nous assure un si beau jour.

⁹⁶ *Mettre sur le tapis* : « Manière de parler, proposer quelque chose, mettre en avant une affaire, agiter une question, avancer, ou traiter quelque sujet. » (Le Roux)

Que la paix regne sur la terre ;
Rendons en graces à l'Amour,
Qui vient de terminer la guerre.

Relon ton plon, toure loure,
Toure loure lirette :
Sonnez, trompette ;
Battez, tambour.

UNE AMAZONE.

L'Espagnol discret, quand il aime,
Voudroit se cacher à lui-même
Le tendre secret de son cœur.
Le François, épris d'une belle,
N'en est pas plutôt le vainqueur,
Qu'il court publier la nouvelle.

Relon ton plon, toure loure,
Toure loure lirette :
Sonnez, trompette ;
Battez, tambour.

II. VAUDEVILLE.

FINETTE. N° 9.

Lorsque le Sexe féminin
Querelle avec le masculin,
La paix est facile à conclure :
En les faisant changer de ton,
L'Amour, qui fait la tablature,
Les met bientôt à l'unisson.

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;

Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minion.

Frere Philippe, faux prudent,
Fait croire en vain à son enfant
Que fille jolie est une oie :
L'adolescent, tout sot qu'il est,
En la voyant, pâme de joie ;
C'est le seul oiseau qui lui plaît.

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minion.

En vain la sévère maman,
Du devoir fâcheux truchement,
Du matin au soir moralise ;
Car, tandis qu'elle prêche, hélas !
Le tendron⁹⁷ qu'elle tyrannise,
Assez souvent chante tout bas :

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minion.

Un jour certain grave Avocat,

⁹⁷ *Tendron* : « se dit figurément des filles au dessous de vingt ans » (Furetière)

A son épouse, sans éclat,
Conseilloit de fuir le scandale :
Il toussa, quand il eut tout dit.
A sa triste mercuriale
Sa femme gaiement répondit :
 La fillette
 Est faite
 Pour le garçon ;
 Minon, minette ;
 Et le garçon
 Pour la fillette ;
 Minette, minon.

Un jour le vigneron Lucas,
Tenant en main son échalas,
Se promenoit sous une treille ;
Il trouva la jeune Fanchon ;
Il s'en fut lui dire à l'oreille :
Ne lanternez plus, mon bouchon⁹⁸ :
 La fillette
 Est faite
 Pour le garçon ;
 Minon, minette ;
 Et le garçon,
 Pour la fillette ;
 Minette, minon.

Quoi ! toujours d'un air d'Opéra
La fade Tircis m'ennuiera !
Il ne sort point de la brunette.
Vive Colin ! J'aime le ton
Qu'incessamment il me répète ;
Il ne sait que cette chanson :

⁹⁸ *Bouchon* : « Mot qui exprime les caresses qu'on fait à quelqu'un, dit autant que m'amour, mon coeur, mon fanfan, mon besson. » (Le Roux)

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minon.

Vainement mon Maître à chanter
Les Cantates vient me vanter,
Et sur leur prix aime à s'étendre ;
Je n'entends rien à sa leçon.
Jamais je ne saurai comprendre
Que le goût de cette chanson :

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minon.

CLORINDE.

J'entends prôner que les amans
Trahissent par fois leurs sermens,
Quand leur cœur a ce qu'il desire ;
Il faut les craindre, me dit-on ;
Mais, quoi que l'on en puisse dire,
Je veux voir si l'on a raison.

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon

Pour la fillette ;
Minette, minion.

Me. TINTAMARRE.
A présent que le féminin
S'accorde avec le masculin,
Chez l'Amour on verra la presse.
J'irai dans chaque carrefour,
Rassemblant toute la Jeunesse,
Publier au son du tambour :

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;
Minette, minion.

AU PARTERRE.
Messieurs, nos soins & nos desirs
N'ont pour objet que vos plaisirs,
C'est tout ce qui nous intéresse :
Puisse le Parterre content⁹⁹,
Loin de critiquer notre Piece,
S'en aller souper en chantant :

La fillette
Est faite
Pour le garçon ;
Minon, minette ;
Et le garçon
Pour la fillette ;

⁹⁹ Legrand montre déjà sa préoccupation de la satisfaction du public dans le prologue de *l'Impromptu de la Folie* : « Messieurs du Parterre c'est vous, / Qui conduisez le goût de tous : / Si vous approuvez cet Ouvrage, / On dira que l'Auteur est sage : / Si vous en jugez autrement, / On suivra votre jugement, / On dira qu'il radotte [...] » (Legrand, *La Française italienne*, op.cit., p. 44.)

Minette, minion.

FIN.

Les partitions des airs de *La Française italienne* et
des *Amazones modernes*

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

PROLOGUE

OUVERTURE

The musical score is written for piano in 3/2 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score begins with a 4-measure introduction, followed by a series of measures with first and second endings. The piece concludes with a final cadence.

4

8

12

17

22

2
27 *L'IMPROMPTU DE LA FOLIE*

32

37

42

47

52

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

3

59

lentement

La Comédie

5

Hi hon Hi hon Hi hon Han han

Réveillezvous, réveillezvous, bel-le Tha - li-e !

14

Réveillezvous, il en est temps !

Pouvez-vous dormir aux ac - cents

22

D'une pareille mélo-die ?

Ce n'est point i - ci votre place,

4 *L'IMPROMPTU DE LA FOLIE*

31

On y voit périr vos ta - lents. Abandonnez, abandon-
nez les habitants De ce ri-di-cu - le Par - nas-se !

PRÉLUDE POUR LA FOLIE

fort *doux* *fort*

La Folie

Fuy - ez loin de nous, Tris - tes fous !

5 *doux*

Fous mé-lan-co - li - ques, Co-lé - ri - ques, Fré-né - ti - ques, Fu - yez loin de

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

5

10 *fort*

nous !

Violons

La Folie

Ve-nez, ve-nez, ai-ma-bles fous dont l'heu-reu - se ma-

5

ni - e Est de rire et chan-ter, De prendre et de quit-ter Tantôt Clo-

10

ris, tantôt Syl-vi - e, Et de vou-loir goû-ter De tous les plai-sirs de la

15

vi - e Sans qu'au-cun vous puisse arrê - ter. Ô l'agré-

20

a - ble Fo-li - e !

ENTHOUSIASME DE LA FOLIE

La Folie

First system of the musical score. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a quarter note B4, followed by eighth notes G4, F4, and E4, then a quarter rest, and continues with eighth notes D4, C4, B3, and A3. The piano accompaniment in the bass clef starts with a half note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3, then a quarter rest, and continues with eighth notes C3, B2, and A2. The piano accompaniment in the treble clef is silent.

Second system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes G4, F4, E4, and D4, then a quarter note C4, followed by a quarter rest, and eighth notes B3, A3, and G3. The piano accompaniment in the bass clef continues with eighth notes F3, E3, and D3, then a quarter rest, and eighth notes C3, B2, and A2. The piano accompaniment in the treble clef is silent. The lyrics "Ah ! Je sens A-pol -" are written below the vocal line. The word "doux" is written above the vocal line.

Third system of the musical score. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4, then a quarter note C4, followed by a quarter rest, and eighth notes B3, A3, and G3. The piano accompaniment in the bass clef continues with eighth notes F3, E3, and D3, then a quarter rest, and eighth notes C3, B2, and A2. The piano accompaniment in the treble clef is silent. The lyrics "lon qui dé - jà m'ins - pi - re ; J'en-tends le son" are written below the vocal line.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4, then a quarter note C4, followed by a quarter rest, and eighth notes B3, A3, and G3. The piano accompaniment in the bass clef continues with eighth notes F3, E3, and D3, then a quarter rest, and eighth notes C3, B2, and A2. The piano accompaniment in the treble clef is silent. The lyrics "de sa ly-re, lyre, lyre, ly - re, J'entends le son de son vi-o-" are written below the vocal line.

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

7

14 *fort et piqué*

lon.

18 *gravement*

Quelle plaisante i - dée en ce moment me frap-pe ? Elle est nou -

21

velle, el-le ré-us-si - ra. Ha, — ha, — ha, ha, ha, ha, je le tiens ! Mais

26

non, el-le m'é - chap-pe... J'y suis en-fin... Non, ce n'est pas ce-

29

la... Elle revient, je la rat-trap-pe ! Écou-tez : la voi - là !

MARCHE DU RÉGIMENT DE LA CALOTTE

hautbois

bassons

tous

hautbois

bassons

14

tous

hautbois +

20

tous

hautbois +

tous

The musical score for 'MARCHE DU RÉGIMENT DE LA CALOTTE' is written for woodwinds. It consists of four systems of staves. The first system shows the initial entry of the woodwinds. The second system includes a section for 'tous' (all) and a woodwind section. The third system includes a section for 'tous' and a woodwind section with a plus sign. The fourth system includes a section for 'tous' and a woodwind section with a plus sign. The score is in 2/4 time and features various melodic and harmonic patterns.

PRÉLUDE

The musical score for 'PRÉLUDE' is written for woodwinds. It consists of two systems of staves. The first system shows the initial entry of the woodwinds. The second system includes a section for 'tous' and a woodwind section. The score is in 2/4 time and features various melodic and harmonic patterns.

DUO

Violons

La Folie

Momus

Heu-reux Ca-lo-tins, li-vrez-vous Aux ris, aux jeux, à l'al-lé -

Heu-reux Ca-lo-tins, li-vrez-vous aux ris, Aux jeux, à l'al-lé -

The musical score for 'DUO' is written for Violons, La Folie, and Momus. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the Violons. The second system includes a section for La Folie and Momus. The third system includes a section for La Folie and Momus. The score is in 2/4 time and features various melodic and harmonic patterns.

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

9

4
 gres-se ! Heu-reux Ca-lo-tins, li-vrez-vous Aux plai-sirs, aux plai-sirs les plus
 gres-se ! Heu-reux Ca-lo-tins, li-vrez-vous Aux plai-sirs les plus
 8
 doux !
 doux ! Sa-ges du temps, vous se-riez fous Si l'austè - re rai-son vous oc-cu-pait sans
 12
 ces-se, Sa - ges du temps, vous se-riez fous Mil - le fois plus que nous.

ENTRÉE DE FOUS

7
 15
 23

ENTRÉE D'UN VIEUX FOU ET D'UNE PETITE FOLLE

Musical score for the piece "ENTRÉE D'UN VIEUX FOU ET D'UNE PETITE FOLLE". The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure rest (7). The third system begins with a measure rest (13). The fourth system begins with a measure rest (20). The piece concludes with a double bar line.

BRANLE

Musical score for the piece "BRANLE". The score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of three systems of staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure rest (6). The third system begins with a measure rest (13). The piece concludes with a double bar line.

VAUDEVILLE

Musical score for the piece "VAUDEVILLE". The score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure rest (6). The piece concludes with a double bar line.

1. Ja-dis Clé-on pour s'en-ri - chir Ne donnait dans aucun plai-sir ; Le voilà

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

11

5
 septu-a-gé-naire, De tout son bien que va-t-il faire ? Près d'entrer dans le monument, Il entre-
 11
 prend un bâ-ti-ment, La plai-san - te ma-rot - te ! Et plan, plan, plan ! Place au Régi-
 16
 ment de la Calot - te ! ^{chœur} [Et plan, plan, plan ! Place au Régi-ment de la Calot - te !]

COTILLON

§ *Vite* *Fin*
 §

LES NOUVEAUX DÉBARQUÉS

MARCHE POUR LES MASQUES

6

12 *L'IMPROMPTU DE LA FOLIE*

13

20

Une femme masquée

Ah, que le bal a de plaisirs char-mants ! Sous dif-fé-

rents dé-gui-se-ments, On s'en - ga - ge, On se dé - gage à tous mo - ments.

1.

2.

-ments. Ten - des a - mants, Que vous se - riez con - tents, Si, dans tout ce ba - di -

13

na - ge, Les bel - les du temps Ne dé - gui - saient que leur vi - sa - ge !

PREMIÈRE POLONAISE

4

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

13



SECONDE POLONAISE



On reprend la première polonaise.

MENUET



Musical score for a song with lyrics. It consists of two staves, treble and bass, in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the treble staff.

1. La prude I - ris, sous om - bre de sa - ges - se, Fer - mait l'o -
reille aux sou - pirs a - mou - reux. On fait bril - ler u - ne bourse à ses
yeux : Le mas - que tombe, el - le n'est plus ti - gres - se.

DEUXIÈME MENUET

First system (measures 1-4): Treble and bass staves in 3/4 time, key of B-flat major. The melody in the treble staff features eighth and quarter notes, with a trill marked with a '+' on the fourth measure. The bass staff provides a simple accompaniment.

Second system (measures 5-8): Continuation of the melody and accompaniment. Measure 8 ends with a double bar line.

Vocal entry (measures 1-8): The vocal line begins with the lyrics "1. D'un riche é - poux voulant fai-re l'emplet-te, La-ïs s'é - tait dégui-sée en A - gnès ; Mais elle tient la bête en ses filets, Le masque tombe et l'on voit la coquet - te." The melody is in 3/4 time, key of B-flat major, with a trill marked with a '+' on the fourth measure. The accompaniment is in the bass staff.

ENTRÉE DE SABOTIERS

First system (measures 1-5): Treble and bass staves in 6/8 time, key of D major. The melody in the treble staff is marked *doux* (measures 3-4) and *fort* (measures 5-6). The bass staff has a simple accompaniment.

Second system (measures 6-10): Continuation of the melody and accompaniment. Measure 10 ends with a double bar line.

Third system (measures 11-15): Continuation of the melody and accompaniment. Measure 15 ends with a double bar line.

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

15

20 *doux*

BRANLE

VAUDEVILLE

1. Quand un ber-ger de bon-ne grâ - ce Vient me de-man-der un bai -

ser, Faut-il le re - fu-ser ? Ah, pour un bai-ser, pas - se ! Mais s'il ve -

Chœur la 2^e fois

nait, tout ci, tout ça, Bredi, breda, D'une main indis-crè-te Lever ma co-le - ret-te, Hal-te - là !

FORLANE

16 *L'IMPROMPTU DE LA FOLIE*

Fin

13

19

This musical score is for 'L'IMPROMPTU DE LA FOLIE'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 16 and ends with a 'Fin' marking. The second system starts at measure 13 and ends with a repeat sign. The third system starts at measure 19 and ends with a repeat sign. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

LA FRANÇAISE ITALIENNE

CHACONNE

7

14

21

28

This musical score is for 'LA FRANÇAISE ITALIENNE'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score is marked with various musical notations, including accents, slurs, and repeat signs. The first system starts at measure 7 and ends with a repeat sign. The second system starts at measure 14 and ends with a repeat sign. The third system starts at measure 21 and ends with a repeat sign. The fourth system starts at measure 28 and ends with a repeat sign. The fifth system starts at measure 35 and ends with a repeat sign.

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

17

This musical score is for Frédéric Chopin's 'L'Impromptu de la Folie' in F major, Op. 36. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like '+' for accents. Measure numbers 35, 43, 51, 59, 66, 73, 81, and 88 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

18 *L'IMPROMPTU DE LA FOLIE*

95

102

109

116

123

This section of the piano score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system (measures 95-101) features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The second system (measures 102-108) continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 109-115) shows a more active bass line with eighth notes. The fourth system (measures 116-122) features a melody with some accidentals and a steady bass line. The fifth system (measures 123-129) concludes the section with a final cadence.

Non, non, ce n'est que dans la jeu - nes - se Que l'on doit sui - vre

Fin

les _____ amours. Sur nos vieux jours Il nous é - ga - re sans ces - se. Sui - vons Bac-

This section contains the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a key signature change to one sharp (F#) and includes the lyrics "Non, non, ce n'est que dans la jeu - nes - se Que l'on doit sui - vre". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass) with a 3/4 time signature. The melody is marked "doux" (soft). The section concludes with a "Fin" marking and the lyrics "les _____ amours. Sur nos vieux jours Il nous é - ga - re sans ces - se. Sui - vons Bac-".

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

19

chus, laissons-là la ten-dresse ! Il est de la vieilles-se L'u - ni - que re - cours.

AIR EN RONDEAU POUR LES POLICHINELLES

Piqué, sans vitesse

PRÉLUDE

1. Je mets au bas de la re-quê-te Amoureuse, hon-nê-te, D'un galant de

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

4 bon - ne fa-çon : "Bon." Mais à cel - le que me pré - sen - te D'u-ne main trem-

8 Chœur la 2^e fois.
 blan - te Un vieil - lard froid et lan-guis - sant : "Né - ant."

The musical score for 'L'IMPROMPTU DE LA FOLIE' consists of two systems of staves. The first system (measures 4-7) features a treble and bass staff in G major. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). The second system (measures 8-11) is marked 'Chœur la 2^e fois.' The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). Both systems end with a double bar line.

ENTRÉE DE PIERROT ET DE PERRETTE

7

The musical score for 'ENTRÉE DE PIERROT ET DE PERRETTE' consists of two systems of staves. The first system (measures 7-10) is in 2/4 time. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). The second system (measures 11-14) features a treble and bass staff in G major. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). Both systems end with a double bar line.

DEUXIÈME AIR POUR LES MÊMES

Gai

6

The musical score for 'DEUXIÈME AIR POUR LES MÊMES' consists of two systems of staves. The first system (measures 6-9) is in 2/4 time. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). The second system (measures 10-13) features a treble and bass staff in G major. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). Both systems end with a double bar line.

LOURE

The musical score for 'LOURE' consists of a single system of staves. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (half), B2 (half), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (half). The system ends with a double bar line.

L'IMPROMPTU DE LA FOLIE

21

Musical score for 'L'IMPROMPTU DE LA FOLIE'. The score is written for piano in 2/4 time, featuring treble and bass staves. It consists of four systems of music. The first system starts at measure 4 and ends with a repeat sign. The second system continues from measure 8. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 17 and ends with a final double bar line. The key signature has one sharp (F#).

BRANLE

Musical score for 'BRANLE'. The score is written for piano in 2/4 time, featuring treble and bass staves. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends with a repeat sign. The second system starts at measure 6 and ends with a final double bar line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

VAUDEVILLE

Musical score for 'VAUDEVILLE'. The score is written for piano in 2/4 time, featuring treble and bass staves. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends with a repeat sign. The second system starts at measure 4 and ends with a final double bar line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "1. Dans tous les dif-fé-rents é-tats, Que l'on ren-con-tre d'em-bar-ras! Quand à tout le monde on veut plai-re, De-puis le ma-tin jus-qu'au Chœur la 2° fois."

8

soir, L'un le veut blanc et l'au-tre noir, Com-ment fai - re ?

CONTREDANSE

Très gai

Fin

12

18

LES AMAZONES MODERNES



À vos vain-queurs ren-dez hom-ma-ges, Amants trom-peurs, Maris ja-
loux. Re-con-nais-sez dans l'es-cla - va-ge Tout l'a-van-ta-ge Que no-tre sexe a sur
vous. Reconnaissez dans l'es-cla-va-ge Tout l'av-an-ta-ge Que notre sexe__ a sur vous.



Nous dé-dai-gnons de vain-cre par nos char-mes, Et nous dés-avou-ons le pou-
voir de nos yeux. No-tre tri-omphe est bien plus glo-ri - eux Quand nous ne le de-
vons qu'à l'ef - fort de nos ar - mes. No-tre tri-omphe est bien plus glo-ri - eux
Quand nous ne le de-vons qu'à l'ef - fort qu'à l'ef-fort de nos ar - mes.



Par des rai-sons prou-vons aux hom-mes Com-bien au-des-sus d'eux nous
som - mes Et quel est leur tris - te des - tin; Nar - gue du gen - re mas - cu -
lin. Fai - sons voir quel est leur ca - pri - ce, Leur fo - lie et leur in - jus -
ti - ce. Chan-tons et ré-pé-tons sans fin: Hon-neur au se - xe fé - mi-nin.



Il n'est point de fé-li-ci-té Sans la charmante li-ber - té, Il n'est point de fé-li-ci-

LES AMAZONES MODERNES

2
6 *Chœur*
té Sans la char-mante li-ber - té, liber - té, liber - té, liber - té, liber - té,
14
liber - té, liber - té. L'oi-seau dans la plus ri-che ca-ge Par la tris-tesse est
22
tourmen-té; Il nous chan-te dans son ra - ma-ge : Lorsque l'on est dans l'escla-va-ge,
30
Par les plai-sirs est-on flat - té ? Non, non, tout bles-se, rien ne sou-la-ge, On hait jusques
39
à la beau - té. Dans l'hymen le plus sou-hai - té, On pen-se sou-vent au veu-va - ge.

Des Ama-zo-nes à jamais honorons, honorons la mémoi - re ! Chantons, chan-
5
tons, chantons leur gloi-re, Publi-ons par - tout leurs bienfaits. Chantons, chantons, chantons leur
11 *Chœur*
gloi-re, Publi-ons par - tout leurs bienfaits. Chantons, chantons, chantons leur gloi-re, Publi-
17
ons par - tout leurs bien-faits. Pour re-lever l'é-clat de ce se-xe charmant Qui fait de l'uni-
23
vers le plus digne or-ne-ment, Que cha-cun de nous s'hu-mi - li - e ! À no-tre
29
hon - te rap-pe-lons Com-bien peu nous val - lons Dans tous les é-tats de la vi - e !

Dans notre île on con-duit sou-vent Des es - cla-ve de peu de
4
mi-se, Et par dou-zai-ne on les prend Sans ti - rer les frais de la pri-se.



Bibliographie

I. Corpus

1. La Comédie-Française

- BOYRON Michel, dit BARON, *Le Théâtre*, 3 vol., Genève, Slatkine reprints, 1971 (reproduction de l'édition de Paris, Aux dépens des associés, 1765)
- BOINDIN Nicolas, *Œuvres de Monsieur Boindin*, t. I, Paris, Prault, 1753.
- BOINDIN Nicolas, *Quatre Comédies*, texte établi, présenté et annoté par John Dunkley, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997.
- DU BOCCAGE Anne-Marie, *Les Amazones (1748)*, tragédie en cinq actes, introd. d'Alain Bertrand, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 2006.
- CAMPISTRON Jean-Galbert de, *Œuvres de Monsieur de Campistron, de l'Académie française*, 3 vol, Farnborough, Gregg International, 1972. (reproduction de l'édition de Paris, la Compagnie des Libraires, 1750)
- DANCOURT Florent Carton, *Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, nouvelle édition, revue et corrigée, Paris, Les Libraires associés, 12 vol., 1760, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- LA CHAPELLE Jean de, *Zaïde, tragédie*, Paris, Jean Ribou, 1681.
- LA CHAPELLE Jean de, *Zaïde, tragédie*, édition critique par Elsa Pigeot, mémoire de maîtrise sous la direction de Georges Forestier, Paris, Université Paris IV Sorbonne, 2005.
- LEGRAND Marc-Antoine, *La Française italienne dans L'Impromptu de la folie, ambigu-comique*, Paris, Veuve de Pierre Ribou, 1726.
- LEGRAND Marc-Antoine, *La Française italienne*, suivie de DOMINIQUE, ROMAGNESI, FUZELIER, *L'Italienne française*, ROMAGNESI, *Le Retour de la Tragédie française*, éd. de Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.
- LEGRAND Marc-Antoine, *Le Roy de Cocagne*, Paris, Veuve de Pierre Ribou, 1719.
- LEGRAND Marc-Antoine, *Œuvres de Le Grand, comédien du roi. Nouvelle édition*, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1770, 4 vol.
- MONTFLEURY Antoine Jacob, *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils*, 3 vol, Paris,

- la Compagnie des librairies, 1739.
- MONTFLEURY Antoine Jacob, *La Femme juge et partie* et *La Fille capitaine* dans *Chefs-d'Œuvre des auteurs comiques*, vol .1, Paris, Firmin Didot frères, 1857.
- NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Œuvres*, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (reproduction de l'édition de Paris, Veuve Duchesne, 1777.)
- REGNARD Jean-François, *Œuvres de Regnard*, Paris, Au Bureau des éditeurs, 1830. 6 vol.
- Répertoire du théâtre françois ou recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre depuis Rotrou*, Paris, Perlet, t. XVII, 1804.
- SAINT-YON (SAINTYON / SAINCTYON), *Les Mœurs du temps*, comédie, par Mr. Palaprat, La Haye, Jacob van Ellinckhusen, 1696.
- Théâtre du XVII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Schérer, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Théâtre du XVII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Schérer et Jacques Truchet, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.
- Théâtre du XVII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
- Théâtre du XVIII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

2. La Comédie-Italienne

- BIANCOLELLI Pierre-François dit Dominique, *La Folle raisonnable*, ms. Bnf, fr. 9331, N° 1006, feuilles 294-314.
- DELISLE DE LA DREVETIÈRE, *Arlequin sauvage* suivi de *Le Faucon et les oies de Boccace*, présentation de David Trott, Montpellier, Éditions Espaces 34.
- FUZELIER Louis, *Mélusine*, ms. Bnf, fr. 9332, N°1176, feuilles 293-330
- GHERARDI Evariste, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Paris, Pierre Witte, 1717, 6 vol.
- GHERARDI Evariste, *Le Théâtre italien I*, textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer, Paris, Société des Textes Français Modernes 1994.
- GHERARDI Evariste, *Le Théâtre italien II, Les comédies italiennes de J. F. Regnard*, textes établis, présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996.
- LA MOTTE Antoine Houdar de, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Prault aîné, 1754, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

- MARIVAUX, *Théâtre complet*, édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, *La Pochothèque*, Le livre de Poche, Paris, Classiques Garnier, 2000.
- REGNARD Jean-François, *Comédies du Théâtre Italien*, texte établi avec une introduction, des notices et des notes par Alexandre Calame, Genève, Librairie Droz S.A., 1981.
- ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Le Retour de la tragédie française*, ms. Bnf, fr. 9334 feuilles 1-17.
- SAINT-FOIX Germain-François Poullain de, *Œuvres complètes de M. De Saint-Foix*, Duchesne, 1778, 6 vol.
- SAINT-JORRY le chevalier de, *Œuvres mêlées de M. le Chevalier de Saint-Jorry*, t. I et II, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1735.
- Le Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, nouvelle édition, Paris, Briasson, 1729, 8 vol., rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien ou Recueil des Parodies comédies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, nouvelle édition, 1738, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970, 4 vol.
- VERONESE Carlo Antonio, *Théâtre*, édition établie et présentée par Giovanna Sparacello, « Les savoirs des acteurs italiens », collection numérique, IRPMF, 2006.

3. Théâtre de la foire

- Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, choisies et éditées par Derek Connors et George Evans, Egham, Surrey, Runnymede Books, 1996.
- AURIAC Eugène D', *Théâtre de la foire, recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent précédé d'un essai historique sur les spectacles forains*, Paris, Garnier Frères, 1878.
- FAGAN Barthélemy-Christophe, *Théâtre de Fagan, et autres œuvres*, Paris, N. B. Duchesne, 1760, t. IV.
- FAVART Charles-Simon, *Théâtre de M. et Mme Favart*, 5 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, Duchesne, 1763-1772, 10 vol.)
- FUZELIER Louis, *Les Vacances du théâtre*, Paris, Guillame Cavelier et Noel Pissot, 1724.
- LESAGE Alain René et D'ORNEVAL, *Le Théâtre ou l'opéra comique de la foire contenant les meilleurs pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et*

- de S. Laurent, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (réimpression de l'édition de Paris, Gandouin, 1721-1737, 10 vol.)
- LESAGE Alain René et D'ORNEVAL, *Le Théâtre ou l'opéra comique de la foire contenant les meilleurs pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1722-1731, 6 vol.
- LESAGE Alain René, *Théâtre de la foire (1715-1726)*, édition présentée, établie et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.
- PANARD Charles-François, *Théâtre et œuvres diverses*, 4 vol., Paris, 1763.
- PIRON Alexis, *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, t. IV, V, VI et VII, publiées par Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776.
- PIRON Alexis, *Œuvres choisies de Piron*, avec une analyse de son théâtre et des notes par Jules Troubat, Paris, Garnier Frères, 1872.
- PIRON Alexis, *Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron*, publiées avec introduction et index analytique par Pierre Dufay, t. VII, Paris, Francis Guillot, 1929.
- Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.
- VADÉ Jean-Joseph, *Œuvres de M. Vadé ou Recueil des opéras-comiques et parodies qu'il a donnés depuis quelques années, avec les Airs, Rondes et Vaudeville Notés, et autres Ouvrages du même Auteur*, La Haye, Pierre Gosse, 1775.
- Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, édition de Dominique Lurcel, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, 1983.
- Anonyme, *La Femme juge et partie*, divertissement muet, 1711.
- (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/>)

4. Spectacles pendant la Révolution

- CUVELIER Jean-Guillaume-Antoine, *La Fille hussard, ou le sergent suédois, pantomime en trois actes et a spectacle*(sic.), nouvelle édition, Paris, Barba, an X.
- DESFONTAINES, François-Georges Fouques, dit., *La Fille soldat*, Paris, Libraire au Théâtre du Vaudeville, 1794.

5. Mémoires, correspondances, nouvelles

- MARIVAUX, *Œuvres de jeunesse*, édition établie, présentée et annotée par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- ORLÉANS Charlotte-Elisabeth, duchesse d', *Une Princesse allemande à la cour de Louis XIV (1672 à 1721)*, lettres choisies et présentées par Christine Lalloué, Paris,

Union générale d'Édition, coll. 10/18, 1962.

L'HERITIER DE VILLANDON Marie-Jeanne, *Les Caprices du destin, ou Recueil d'histoires singulières et amusantes, arrivées de nos jours*, Paris, P. M. Huart, 1718.
Correspondance administrative sous Louis XIV, publiée par Georg Bernhard Depping, t. II, Paris, Imprimerie nationale, 1851.

6. Recueil de vaudevilles et de chansons

BALLARD Christophe J. B., *La Clé des chansonniers ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, Paris, 1717.
MALO Charles, *Les Chansons d'autrefois : vieux chants populaires de nos pères*, Paris, Jules Laisné, 1861.

7. Périodiques

Mercure de France, 1724-1791, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

II. Études sur le travestissement

1. Le travestissement et le déguisement au théâtre

BØHRT Sophie, *Représentation et rôle des personnages travestis dans les livrets d'opéras italiens (XVIIe-XVIIIe siècles) L'équivoque du travestissement de sexe*, mémoire de DEA Théâtre et Arts du spectacle, Université Paris III, sous la direction de Gilles de Van, 2001.
BRAUN David, *Esquisse d'une histoire du travestissement en France de la fin du Moyen Age à nos jours*, mémoire de DEA de Théâtre et Arts du spectacle, sous la direction de Martine de Rougemont, Université Paris III, IET, 1993.
FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) Le Déguisement et ses avatars*, Paris, Droz, 1988.
GAMBELLI Delia, « La Scuola del desiderio : Travestimento et scoperta ne *L'Amour précepteur* di Thomas-Simon GUEULLETTE », dans *Abito et identità, ricerca di storia letteraria e culturale*, vol.1, Rome, Edizioni Associate, 1995, p. 95-128.
HILGAR Marie-France, « Théâtralité et travestissement au XVII^e siècle », *Dix-Septième*

- Siècle*, janvier-mars 1981, XXXIII, 130, p. 53-62.
- IACCARINO Bianca, « Travestimento et Travestitismo », dans *Abito et identità, ricerca di storia letteraria e culturale*, vol.1, Rome, Edizioni Associate, 1995, p. 9-21.
- JORDI Cécile, « Réflexion sur l'art de l'acteur à travers le travesti dans *Comme il vous plaira* de William Shakespeare », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 232, 2006.
- CLARKE Jan, « Female cross-dressing on the Paris stage, 1673-1715 », *Forum for modern language studies* 1999, University of St. Andrews, Oxford University Press, vol. XXXV, n° 3, p. 238-250.
- LEVERATTO Jean-Marc, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX^e », dans Isabelle Moindrot, sous la direction de, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, Presses du CNRS, 2006, p. 271-279.
- MORAUD Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, atelier de reproduction de l'Université de Lille III, 1977.
- NAKAYAMA Tomoko, « La fonction dramaturgique du travestissement des femmes en homme dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien », *Études de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 22, 2003, p. 36-49.
- NAKAYAMA Tomoko, « Le travestissement des femmes en homme dans les pièces du théâtre de la Foire », *Littérature Française*, section locale de Chugoku et Shikoku de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n° 25, 2005, p. 34-49.
- NAKAYAMA Tomoko, « “ L'habit ne fait pas le sexe ” : l'identité et la séduction à travers le travestissement féminin dans le théâtre français au XVIII^e siècle » dans *Arts et usages du costume de scène*, Beaulieu, Lampsaque, collection essais, 2007, p. 383-393.
- NAKAYAMA Tomoko, « La stratégie dramaturgique du travestissement dans *Les Amazones Modernes* de Marc-Antoine Legrand », *Academic bulletin Kyoto University of Foreign studies*, vol. LXX, 2008, p. 209-219.
- NAKAYAMA Tomoko, « Effet des vaudevilles renforçant l'équivoque du travestissement dans les opéras-comiques du théâtre de la Foire — *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (1715) et *Tirésias* (1722) — », *Academic bulletin Kyoto University of Foreign studies*, vol. LXXV, 2010, p. 105-120.
- NAKAYAMA Tomoko, « Exploitation métathéâtrale du travestissement dans *Tirésias* de Piron », *Academic bulletin Kyoto University of Foreign studies*, vol. LXXVI, 2011, p. 101-111.
- NAKAYAMA Tomoko, « Condamnation de l'équivoque du travestissement au théâtre

français du XVIII^e siècle », *Academic bulletin Kyoto University of Foreign studies*, vol. LXXVII, 2011, p. 65-75.

ZALAMANSKY Henry, *Le Travesti et sa mise en oeuvre dans le théâtre de Marivaux*, mémoire de Diplôme d'études Supérieures, Université Paris III, IET, 1961-1962.

2. Le travestissement dans l'histoire et dans les œuvres littéraires

DINET François, « chapitre X Les Dames ont esté bien souvent profitables à la Republique, par leur generosité Martiale. Prouësses signalées de quelques-unes. », dans *Théâtre François des seigneurs et dames illustres*, Livre I, t. II, Paris, N. et J. de la Coste, 1642.

GUYON Claude Marie, abbé, *Histoire des Amazones anciennes et modernes*, Paris, J. Villette, 1740, 2 vol.

HENEIN Eglal, *Protée romancier, les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Brindisi, Shena-Nizet, 1996.

HIRSCHFELD M, *Travesties : the erotic drive to cross-dress*, New York, Prometheus Books, 1991.

KLEINBAUM Abby Wettan, *The War against the Amazons*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1983.

LEDUC Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006.

RUSTAING DE SAINT-JORRY, *Les Femmes militaires, relation historique d'une isle nouvellement découverte*, Paris, Claude Simon, 1735.

SORBIER Françoise du, « Quelques femmes travesties au XVIII^e siècle », *Conformité et déviance*, actes du Séminaire organisé par le Centre de Recherches sur l'Angleterre des Tudors à la Régence de l'Université de Lille III en 1981-1983, réunis par Alain Morvan, Lille, PUL, 1984, p. 83-94.

STEINBERG Sylvie, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

VELLAY-VALLANTIN Catherine, *La Fille en garçon*, Carcassonne, Garae/Hésiodode, 1992. (réédition du conte de Marie-Jeanne L'Heritier de Villandon, *Marmoisan ou l'innocente tromperie*, 1695, avec ses variantes)

Femmes travesties : un « mauvais » genre, numéro spécial de la revue *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 10, 1999. (en particulier son introduction de Christine Bard et Nicole Pellegrin, p. 7-19, et les articles suivants : Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », p. 21-53 ; Sylvie Steinberg, « Un brave cavalier dans la guerre de sept ans, Marguerite dite Jean

Goubler », p. 145-154.)

III. Sur le Théâtre-Italien

A) Antérieurs à 1900

BOINDIN Nicolas, *Lettres historiques à M.D. sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717.

CAMPARDON Emile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 vol, Paris, Berger-Levrault, 1880.

DESBOULMIERS Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 7 vol. (réimpression de l'édition de Lacombe, 1769)

ORIGNY Antoine d', *Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 3 vol., 1788.

PARFAICT François et Claude, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, Paris, Rozet, 1767.

SAND Maurice, *Masques et bouffons, Comédie Italienne*, t. I, Paris, Lévy fils, 1857.

B) Postérieurs à 1900

BERNARDIN Napoléon-Maurice, *La Comédie italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard. 1570-1791*, Genève, Slatkine, 1969. (réimpression de l'édition de Paris, Revue Bleue, 1902.)

BRENNER Clarence D., *The Théâtre Italien, its Repertory, 1716-1793*, With a Historical Introduction, vol. 63, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

BRENNER Clarence D., « Comédie-Italienne et théâtre français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, t. XV, 1963, p. 163-276.

CORMIER Jacques, « Un regard sur la technique théâtrale de trois farces », *Marivaux e il teatro italiano*, Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1992, p. 143-159.

COURVILLE Xavier de, *Un artisan de la révolution théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni, dit Lelio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, Droz, 1943.

COURVILLE Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni, dit Lelio ; t. II (1716-1751) : L'Expérience française*, Paris, Droz, 1945.

COURVILLE Xavier de, *Lelio, premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.

COURVILLE Xavier de, « Jeu italien contre jeu français », *Cahiers de l'Association*

- internationale des études françaises*, t. XV, 1963, p. 189-199.
- DELOFFRE Frédéric, « Comédie-Italienne et théâtre français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, t. XV, 1963, p. 177-188.
- DESVIGNES Lucette, « La parodie à la Foire et au Théâtre Italien d'après les recueils de Lesage et de Fuselier », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3, Heft 3/4, Heidelberg, 1979, p. 297-318.
- DUCHARTRE Pierre-Louis, *La Comédie italienne, l'improvisation, les canevas, vie, caractères, partraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Paris, Librairie de France, 1925.
- DUCHARTRE Pierre-Louis, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Éditions d'art et d'industrie, 1955.
- FORSANS Ola, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien de 1716 à 1729*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- GAMBELLI Delia, *Arlequino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re sole*, Bulzoni Editore, Rome, 1993.
- GUEULLETTE Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien*, publiés par J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1938.
- GUEULLETTE J.-E., *Thomas-Simon Gueullette, un magistrat du XVIIIe siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs*, Paris, Droz, 1938.
- MAZOUER Charles, *Le théâtre d'Arlequin, Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano, Schena editore, 2002.
- MIC Constant, *La Commedia dell'arte ou le Théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1927.
- MOUREAU François, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.
- MOUREAU François, « Le langage du geste dans le *Recueil* italien de Gherardi », dans *Mélanges pour Jacques Shérer, Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 461-467.
- MOUREAU François, « Décor et mise en scène chez les Italiens de Paris avant 1697 ou Arlequin architecte », dans *L'Age du théâtre en France*, Edmonton, Academic Printing and Publications, 1988, p. 257-275.
- MOUREAU François, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- NICOLL Allardyce, *The World of Harlequin : A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963.
- ROUGEMONT Martine de, « Silvia : l'actrice et ses personnages », *Marivaux e il teatro*

italiano, Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1992, p. 65-73.

RUBELLIN Françoise, *Marivaux dramaturge, La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Honoré Champion, 1996.

RUBELLIN Françoise, *Lectures de Marivaux, La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

IV. Sur le Théâtre de la foire

A) Antérieurs à 1900

BARBERET Victor, *Lesage et le Théâtre de la Foire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Nancy, 1887).

BONNASSIES Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie Française*, Paris, Dentu, 1875.

CAMPARDON Emile, *Les Spectacles de la Foire Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877.

DESBOUMIERS Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, 2 vol., Paris, 1769.

DRACK Maurice, *Le Théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'Opéra-Comique*, pièces et étude historique, 1^{ère} série 1658-1720, Paris, Firmin Didot, 1889.

HEULHARD Arthur, *La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles, avec deux vues de la foire, deux estampes et un fac-similé d'affiche*, Paris, Lemerre, 1878.

MAGNIN Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, deuxième édition, revue et corrigée, Paris, Michel Lévy frères, 1862.

PARFAICT François et Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

POUGIN Arthur, *L'Opéra-comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*, Paris, Albert Savine, 1891.

B) Postérieurs à 1900

ALBERT Maurice, *Les Théâtres de la Foire 1660-1789*, Genève, Slatkine Reprints 1969. (réimpression de l'édition de Paris, Hachette et Cie 1900)

- BAGGIO Pauline, « The ambiguity of social characterization in Lesage's *Théâtre de la Foire* », *The French review*, vol. 55, n° 4, mars 1982, p. 618-624.
- BARNES Clifford Rasmussen, *The « Théâtre de la Foire » (Paris, 1697-1762) : Its music and composers*, Ph. D, University of Southern California, 1965.
- BELLAIGUE Camille, « Les époques de la musique : l'opéra-comique », *Revue des deux mondes*, 29, septembre-octobre 1905, p. 177-210.
- CARMODY Francis James, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, Berkeley, University of California Press, 1933.
- CUCUEL Georges, *Les Créateurs de l'Opéra-Comique français*, Paris, F. Alcan, 1914.
- DARLOW Mark, « Parody and the comédie mêlée d'ariettes, 1752-1789 » dans *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, edited by Derek Connors and George Evans, Bern, Peter Lang, 2000, p. 185-203.
- EVANS, M. G., « Lesage, l'amour et la foire », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 81-94.
- FONT Auguste, *Favart, L'Opéra-Comique et la comédie vaudeville au XVII^e et XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970. (réimpression de l'édition de Paris, Fischbacher, 1894)
- GASPARRO Rosalba, « La Foule et les tréteaux : l'enjeu d'Arlequin au théâtre de la foire », dans *Mélanges pour Jacques Shérer, Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 193-199.
- GENEST Emile, *L'Opéra-Comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Fischbacher, 1925.
- IMPE Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnettes – dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 1994.
- LAGRAVE Henri, « La pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3, Heft 3/4, Heidelberg, 1979, p. 408-429.
- LEGRAND Raphaëlle et WILD Nicole, *Regards sur l'opéra-comique Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- MARTIN Isabelle, *Le Théâtre de la Foire Des tréteaux aux boulevards*, SVEC 2002 : 10, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- MARTIN Isabelle, « Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris : origines et péripéties. Le théâtre de la foire, la Comédie-Française, les confrères de la Passion : intérêts, droits, contradictions et privilèges », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier 1998, p. 345-355.
- MARTIN Isabelle, « Une pièce manuscrite de Lesage, *L'Histoire de l'Opéra-Comique ou*

- Les Métamorphoses de la Foire : un théâtre caméléon* », *The French review* 2, décembre, 1996.
- MEYER Florent, *Le Théâtre de la Foire sous la Régence (1715-1723)*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, sous la direction de Jacques Truchet, 1988.
- ORSINO Margherita, « Errances d'Arlequin : Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708-1717 », *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVIe-XVIIIe siècles*, éd. I. Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127.
- PAUL Agnès, *Les Théâtres de la foire Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, 3 tomes, Ecole Nationale des Chartes, 1983.
- PRÉ Corinne, « L'utilisation des timbres dans les pièces en vaudevilles des théâtres de la foire », *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVIe-XVIIIe siècles*, éd. I. Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 137-147.
- RIZZONI Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du 'petit'*, SVEC 2000 : 01, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- RIZZONI Nathalie, « Féerire à la foire », *Féeries*, 5 | 2008, [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2009. URL : <http://feeries.revues.org/index691.html>. Consulté le 08 août 2010.
- ROSS Mary Ellen, « Amazones et sauvagesses: rôles féminins et sociétés exotiques dans le théâtre de la Foire », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 319, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 105-116.
- RUBELLIN Françoise, « Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123.
- RUNTE Roseann, « A Tapestry of Sensual Metaphors : The Vocabulary of Lesage's Theatre » dans *Eighteenth-century French theatre : aspects and contexts*, Magdy Gabriel Badir et David J. Langdon, éd., Edmonton, University of Alberta, 1986, p. 44-52.
- TROTT David, « French Theatre from 1700 to 1750 : The "Other" Repertory », dans *Eighteenth-century French theatre : aspects and contexts*, Magdy Gabriel Badir et David J. Langdon, éd., Edmonton, University of Alberta, 1986, p. 32-43.
- TROTT David, « Histoire et recueil des lazzis : le fonctionnement des jeux de théâtre secrets à Paris en 1731-1732 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 319, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 117-128.
- TROTT David, « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79.

- VENARD Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.
- VENDRIX Philippe, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992.
- VEREB Pascale, *A. Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Studies on Voltaire, 1997.

V. Sur la Comédie-Française

A) Antérieurs à 1900

- BONNASSIES Jules, *La Comédie-française : histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier, 1874.
- CAMPARDON Emile, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970. (réimpression de l'édition de Paris, Honoré Champion, 1879.)

B) Postérieurs à 1900

- BLANC André, *F. C. Dancourt (1661-1725) : la comédie française à l'heure du soleil couchant*, Gunter Narr Verlag (Tübingen) ; Éditions Jean-Michel Place (Paris), 1984.
- DEJOB Charles, *Les Femmes dans la Comédie française et italienne du XVIII^e siècle*, Paris, Albert Fontemoing, 1899.
- DEVAUX Patrick, *La Comédie-Française*, Paris, PUF, 1993.
- JOANNIDÈS Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, Pion, 1901).
- LAGRAVE Henri, « La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin, 1980-2, p. 127-141.
- LANCASTER Henry Carrington, *The Comédie-Française, 1701-1774, plays, actors, spectators, finances*, Philadelphia, Transactions of American Philosophical Society, new séries, vol. 41, part 4, 1951.
- LANCASTER Henry Carrington, *Sunset ; a History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XV, 1701-1715* (1945). Réimprimé Westport (Conn.), Greenwood Press, 1976.
- LYONNET Henri, *Dictionnaire des Comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, 2 vol. Genève, Slatkine Reprints, 1969.

- LYONNET Henri, *Les Comédiennes. La Vie au dix-huitième siècle*, Paris, Marcel Seheur, 1930.
- BURNET Mary Scott, *Marc-Antoine Legrand. Acteur auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1938.
- VALMY-BAYSSE Jean, *Naissance et vie de la Comédie Française. Histoire anecdotique et critique du Théâtre Français, 1402-1945*, Paris, Floury, 1945.
- VITTU Jean-Pierre, « La Comédie-Française (1690-1716) », dans *Problèmes socio-culturels en France au XVIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 89-141.

VI. Sur la censure théâtrale

- DUNKLEY John, « Theatrical censorship and Nicolas Boindin's *Le Bal d'Auteuil* (1702) », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 329, 1995, p. 185-196.
- GUIBERT Noëlle et RAZGONNIKOFF Jacqueline, « Le Roman vrai du répertoire IV, les pièces nouvelles, Interventions de la censure », *Comédie-Française*, n° 137/ 138, mars-avril 1985, p. 56-65.
- GUIBERT Noëlle et RAZGONNIKOFF Jacqueline, « Le Roman vrai du répertoire V, la censure (suite) », *Comédie-Française*, n° 139/ 140, mai-juin 1985, p. 56-66.
- HALLAYS-DABOT Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862.
- MOUREAU François, « Du côté Cour, la Princesse Palatine et le théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, 1983, 3, p. 275-286.
- MOUREAU François, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV » *Littérature et séduction, Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 661-673.

VII. Sur le théâtre au XVII^e siècle

- ADAM Antoine, *Le Théâtre classique*, Paris, PUF, 1977.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987.
- EMELINA Jean, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Michel Léman, 1975.

- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- GENETTE Gérard, « Vraisemblance et motivations », *Figures II*, Seuil, 1969, réédition collection Points Seuil, 1979, p. 71-99.
- GUICHEMERRE Roger, *La Comédie classique en France De Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1989.
- GUICHEMERRE Roger, « Galants grotesques et séductions ridicules », *Littérature et séduction, Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édité par Roger Marchal et François Moureau avec la collaboration de Michèle Crogiez, Paris, Klincksieck, 1997, p. 525-534.
- LEVER Maurice, « Le monde renversé dans le ballet de cour », dans *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, éd. Jean Lafond et Augustin Redondo, colloque international, Tours, 17-19 novembre 1977, J. Vrin, 1979, p. 107-115.
- MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1696. (réimpression de l'édition de Paris, 1905)
- MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.
- MÉLÈSE Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.
- SEYNES Catherine de, *Troupes royales et Forains frondeurs, troisième voyage dans le théâtre français 1630-1715*, Paris, La Dame au Chariot / Catherine de Seynes, n.d.
- SHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1976.

VIII. Sur le théâtre au XVIII^e siècle

A) Antérieurs à 1900

- ARGENSON René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, publiées par Henri Lagrave, Genève, *Studies on Voltaire*, 42-43, 1966.
- BEAUCHAMPS Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année 1161 jusqu'à présent*, Paris, Prault père, 1735.
- BOINDIN Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.

- CHAMFORT et LAPORTE, *Dictionnaire dramatique*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 3 vol. (réimpression de l'édition de Paris, 1776)
- CLÉMENT Jean-Marie, LA PORTE Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, 3 vol., Paris, Veuve Duchesne, 1775, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- DES ESSARTS Nicolas-Toussaint Le Moyne, dit, *Les Trois Théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Françoise, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra, avec un précis des Lois*, Paris, Lacombe, 1777.
- JULLIEN Adolphe, *La Comédie et la galanterie au XVIII^e siècle*, Paris, Edouard Rouveyre, 1879.
- LEMAZURIER Pierre David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours...* Paris, J. Chaumerot, 1810.
- LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1754, 2^e éd. 1763.
- MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes [...]*, Paris, Prault, 1733.
- MOUHY Charles de Fieux, chevalier de, *Tablettes dramatiques*, Paris, S. Jorry, 1752.
- MOUHY Charles de Fieux, chevalier de, *Abrégé de l'histoire du théâtre français*, Paris, L. Jorry, 1780-1783, 4 vol.
- PARFAICT Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1736-1749, 15 vol.
- PARFAICT Claude et François, GODIN D'ABGUERBE Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767-1770, 7 vol.

B) Postérieurs à 1900

- AGHION Max, *Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, 1926.
- ALMERAS Henri d' et ESTREE Paul d', *Les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon, 1905.
- AMMIRATI Charles, *Les Rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIII^e siècle, Thèmes et sujets*, Paris, PUF, 1999.
- BAHIER-PORTE Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- BLANC André, « Les Dieux sont tombés sur la scène (Les comédies à personnages mythologiques au théâtre français au début du XVIII^e siècle) », dans *Burlesques et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans réunis par I. Landy-Houillon et M. Ménard, Biblio 17 n° 33, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, p. 467-480.

- BOUVET Ch., *Dessins de décorations et d'habits de théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles* (catalogue d'exposition), Paris, Bibliothèque et Musée de l'Opéra, 1925.
- BRENNER Clarence D., *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, Berkeley, 1947.
- CAPON G. et YVE-PLESSIS R., *Les Théâtres clandestins. Paris galant du dix-huitième siècle*, Paris, Pléssis, 1905.
- DESVIGNES Lucette, « L'Adolescence et la Découverte de l'amour sur la scène du XVIII^e siècle », *Revue des sciences humaines*, n° 139, Lille, 1970, p. 369-382.
- HOFFMANN Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine Reprints, 1995. (réimpression de l'édition de Strasbourg, 1977)
- KERCKHOVE, Derrick de, « Des bancs et du parterre : la définition du point de vue du spectateur dans la réception du spectacle dramatique au 18^e siècle » *L'Age du théâtre en France*, Edmonton, Academic Printing and Publications, 1988, p. 311-325.
- LAGRAVE Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LANSON Gustave, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1903).
- LARTHOMAS Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994.
- LEONI Sylviane, *Le Poison et le remède : Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, *Studies on Voltaire*, 1998.
- LEVER Maurice, *Théâtre et Lumières, Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, t. IV : *La Comédie, Dix-huitième siècle*, Paris, Flammarion, 1909.
- MATTAUCH Hans, « La parodie du genre tragique à ses débuts » dans *Burlesques et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans réunis par I. Landy-Houillon et M. Ménard, Biblio 17 n° 33, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, p. 147-156.
- MENANT Sylvain et QUÉRO Dominique, édit., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- PEYRONNET Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- PRÉ Corinne, « La parodie dramatique en vaudevilles de 1715-1789 », dans *Burlesques et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans réunis par I. Landy-Houillon et M. Ménard, Biblio 17 n° 33, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, p. 265-281.
- ROBINSON Philip, « Reflexions on early eighteenth-century French theatrical parody », dans *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, edited by Derek Connors and George Evans, Bern, Peter Lang, 2000, p. 139-152.

- ROSS Mary Ellen, « Révoltes et conquêtes de la femme dans *L'Ile des Amazones*, *Les Amazones modernes* et *La Colonie* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 4, 2010, p. 385-404.
- ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988 ; Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- RUBELLIN Françoise, « Séduction et parodies dramatiques : *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Collasse », dans *Littérature et séduction, Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 675-697.
- TROTT David, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.
- VOLTZ Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1964.

IX. Sur le théâtre en général

A) Antérieurs à 1900

Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres, Paris, Babault, 9 vol. 1808-1812, rééd. Genève, Slatkine Riprints, 1967.

B) Postérieurs à 1900

- ATTINGER Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le Théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006.
- BRUNET Ch., *Table de Soleinne*, New York, Burt Franklin, 1914. (accessible sur le site CESAR)
- COLAS René, *Bibliographie générale du costume*, Paris, Colas, 1933, 2 vol.
- CORVIN Michel, éd., *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Larousse, 2001.
- DESCOTES Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, 1964.
- DUMUR Guy, sous la direction de, *Histoire des spectacles*, encyclopédie de la Pléiade, 1965.
- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
- EVAIN Aurore, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GAIFFE F., *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1971.
- GAIFFE M., *Etude sur le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910.

- JOMARON Jacqueline de, sous la direction de, *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LACOUR Léopold, *Les Premières actrices françaises*, Paris, Librairie française, 1921.
- MACKGOWN K. and MELNITZ, *The Living Stage – a history of the world theater*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1956.
- PERRIN Olivier, CHEVELLEY Sylvie, BOLL André, *Prestigieux théâtres de France : la Comédie-Française, l'Opéra de Paris, l'Opéra-Comique*, Olivier Perrin, s.d.
- AYALA Pier Giovanni d' et BOITEAUX Martine, sous la direction de, *Carnavals et mascarade*, Paris, Bordas, 1998.

X. Sur les amazones

- DEJEAN Joan, « Amazones et femmes de lettres : pouvoirs politiques et littéraires à l'âge classique », dans *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime*, sous la direction de Danielle Haase Dubosc et Eliane Viennot, Paris, Rivages, 1991, p. 153-171.
- GUYON Claude-Marie, *Histoire des amazones anciennes et modernes*, 2 vol., Paris, J. Villette, 1740.
- PETIT Pierre, *Traité historique sur les Amazones*, 2 vol., Leide, J. A. Langerak, 1718.
- RICHARDOT, Anne, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des Lumières » dans *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 22, 2005, p. 83-100.
- SAMUEL Pierre, *Amazones, guerrières et gaillardes*, Bruxelles, Complexe, 1975.

XI. Histoire et sociologie du vêtement

- BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales E.S.C.*, n° 3, p. 430-441.
- DESLANDRES Yvonne, *Le costume, image de l'Homme*, Paris, Éditions de l'Institut français de la mode, éditions du regard, 2002.
- PELLEGRIN Nicole, *Les Vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1770 à 1800*, Aix, Alinéa, 1989.
- PELLEGRIN Nicole, « Le vêtement comme fait social total », *Histoire sociale, histoire globale ?*, actes du colloque de 1989, sous la direction de Christophe Charle, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 1993, p. 81-94.
- ROCHE Daniel, *La Culture des apparences*, Paris, Fayard, 1989.

XII. La femme, la société, le mariage

- APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le Roi-machine*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le Prince sacrifié*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- ASCOLI Georges, « Essai sur l'histoire des idées féministes en France, du XVI^e siècle à la Révolution, I », *Revue de Synthèse historique*, t. XIII, août 1906, p. 25-57.
- ASCOLI Georges, « Essai sur l'histoire des idées féministes en France, du XVI^e siècle à la Révolution, (fin) », *Revue de Synthèse historique*, t. XIII, octobre 1906, p. 161-184.
- BONNET Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle. Essai historique*, nouvelle édition, Odile Jacob, Paris, collection Opus, 1995.
- BOSQUET Marie-Françoise, *Images du féminin dans les utopies françaises classiques*, Oxford, SVEC 2007.
- CAZENOBÉ Colette, *Au malheur des dames : le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- DUBY Georges et PERROT Michèle, *Histoire des femmes en Occident, tome III, XVI^e -XVIII^e siècle*, sous la direction d'Arlette Farge et Natalie Zemon Davis, Paris, Plon, 1991.
- FADERMAN Lillian, *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, London, The Women's Press, 1985.
- FAUCHERY Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle, 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.
- GAUDEMÉT Jean, *Le Mariage en Occident*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- GENAND Stéphanie, *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, SVEC 2005 : 11, Oxford, 2005.
- LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduction française, Paris, Gallimard, 1992.
- PELLEGRIN Nicole, « L'androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », dans *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime*, sous la direction de Danielle Haase Dubosc et Eliane Viennot, Paris, Rivages, 1991, p. 11-48.
- PERROT Philippe, *Le Corps féminin XVIII^e -XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984.
- POTER R. and ROBERT M. M., *Pleasure in the Eighteenth Century*, Basingstoke, Macmillan, 1996.
- RICHARDOT Anne, sous la direction de, *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- VIGUERIE Jean de, *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières, 1715-1789*, Paris,

Robert Laffont, 1995.

XIII. Dictionnaires

BARBIER Antoine-Alexandre, *Dictionnaires des ouvrages anonymes*, Paris, Paul Daffis, 1874.

BENOIT Marcelle, éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

DELON Michel, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Quadrige /PUF, 2007.
Dictionnaire de l'Académie française, Paris, J. B. Coignard. Éditions consultées : 1694, 1762, 1798.

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel*, 3 vol., Paris, Le Robert, 1984.

LE ROUX Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial 1718-1786*, présentation et édition critique par Monica Barsi, Paris, Honoré Champion, 2003.

Dictionnaire universel français et latin, Paris, Trévoux, édition consultée : 1752.

GOUGENHEIM Georges, « De Chevalier à cavalier », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hopffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 117-126.

XIV. Sites internet

- Calendrier électronique des Spectacles de l'Ancien Régime : <http://cesar.org.uk>
- Théâtres de la Foire (site de Barry Russell) : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/>
- Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne : <http://cethefi.org>
- Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, dirigé par Georges Forestier depuis 1998. « Bibliothèque dramatique » en ligne, <http://www.crht.paris-sorbonne.fr>

Table des matières

Introduction	7
I. Contexte théâtral : production des pièces à travestissement de 1681 à 1758.....	17
1. La Comédie-Française et La Comédie-Italienne avant mai 1697	18
1) La Comédie-Française.....	18
2) Ancien Théâtre-Italien.....	22
2. La période de l'absence des Italiens (1697-1715).....	27
1) Création à la Comédie-Française – italianisation des comédies à travestissement	27
2) Le théâtre de la Foire.....	31
3. Après le retour des Italiens à Paris (1716-1758).....	34
1) La Comédie-Française.....	34
2) Nouveau Théâtre-Italien.....	35
3) Le théâtre de la Foire.....	44
II. Nature et raisons du travestissement des personnages.....	51
1. Figures de la femme travestie	53
2. Traits caractéristiques de la femme travestie	56
3. Motivation des travestissements	66
III. L'exploitation du travestissement :	
diversité des enjeux comiques, psychologiques, idéologiques, métathéâtraux	73
1. Le travestissement au service du comique	74
2. Le travestissement au service de revendications féminines :	
<i>La Fille savante</i> (Fatouville, 1690) et <i>Les Amazones modernes</i> (Legrand, 1727) ...	82
3. Le travestissement au service du jeu de séduction	92
1) La séduction dans le répertoire de la Comédie-Française	92
2) L'équivoque corsée dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien.....	96
3) À la Foire : absence de l'équivoque entre les femmes	104
4) Au Nouveau Théâtre-Italien : l'exception marivaudienne	108
4. Le travestissement au service de l'exploration psychologique : Marivaux.....	110
5. Exploitation métathéâtrale du travestissement	118
1) <i>Tirésias</i> (Piron, 1722).....	118
2) Mise en valeur des types italiens.....	127
6. Le travestissement comme marque de folie	157
IV. Réception du travestissement.....	165

1. Impuissance du costume	166
2. Charme de l'interprète – le travestissement comme procédé de fascination.....	173
3. Effet des vaudevilles renforçant l'équivoque du travestissement	186
4. Condamnation de l'équivoque.....	199
Conclusion.....	211
Annexes	215
I. <i>L'Impromptu de la Folie</i> et <i>La Française Italienne</i>	217
II. <i>Le Retour de la Tragédie Française</i>	289
III. <i>Les Amazones modernes</i>	293
IV. Les partitions des airs de <i>La Française italienne</i> et des <i>Amazones modernes</i>	431
Bibliographie	457