

Le scandale de l'intime : la coquetterie entre rébellion et transgression dans le *Théâtre Italien* d'Evaristo Gherardi¹

Camilla Maria Cederna

Université de Lille SHS, CECILLE EA 4074

Installées à l'Hôtel de Bourgogne en 1680², la Comédie-Italienne et sa troupe des « comédiens italiens du roi entretenue par sa Majesté en leur Hôtel de Bourgogne » obtinrent une reconnaissance officielle en 1684 avec le *Règlement de Madame la Dauphine* d'Anne Marie Christine de Bavière³. Cependant, malgré ces honneurs et son succès, le 13 mai 1697, ce théâtre fut soudainement fermé sur ordre de Louis XIV. Le bruit courut que la décision royale avait été déclenchée par l'annonce de la mise en scène de *La Fausse Prude*, une pièce satirique qui semblait évoquer trop directement Madame de Maintenon. L'« exil » et l'interdiction de jouer dureraient jusqu'à la mort du roi, quand la nouvelle troupe de Luigi Riccoboni serait appelée à Paris par le Régent en 1716.

L'annonce de la mise en scène de cette pièce aurait-elle déclenché cette décision ou n'était-elle qu'un prétexte ? Dans quelle mesure la composante satirique de ce théâtre, et notamment la représentation de comportements transgressifs relatifs à la sphère intime de la famille et du mariage, tels ceux appartenant au phénomène de la coquetterie, aurait-elle constitué le scandale provoquant la réaction des autorités ? Pourrions-nous, en d'autres termes, considérer cette mise en scène d'un

¹ Cet article a été réalisé dans le cadre du projet de recherche international qui comprend l'édition critique des comédies de ce recueil sous la direction d'Emanuele De Luca et Lucie Comparini, dont celle de la *Fausse Coquette* de M. B***, par nos soins : Venezia-Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018, <<http://www.usc.es/goldoni>> ; Biblioteca Pregoldoniana. Cf. notre article « Le Théâtre Italien de Gherardi : *La Fausse Coquette* », dans *Goldoni « avant la lettre » esperienze teatrali pregoldoniane* (1650-1750), Javier GUTIERREZ CAROU dir., Venezia, lineadacqua, 2015, p. 171-180.

² L'année de la naissance de la Comédie Française.

³ La troupe était même rémunérée avec une pension supérieure à celle des comédiens français. Cf. Émile CAMPARDON, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, 1880, vol. II, p. 225-230, cité in Delia GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, 1, Roma, Bulzoni, 1993, p. 232-233.

intime scandaleux comme un important facteur déclencheur de la fermeture de la Comédie-Italienne ?

Avant de présenter les résultats de notre recherche à partir du répertoire de la Comédie-Italienne (1680-1697), nous allons examiner quelques définitions préliminaires des notions de « scandale » et d'« intime », selon les dictionnaires de l'époque.

Quelques définitions

Le *Dictionnaire* de Furetière définit le « scandale » comme une doctrine et/ou un comportement « choquant » les mœurs « ou la commune opinion d'une nation », exposés en public :

Action ou doctrine qui choque les mœurs, ou la commune opinion d'une nation. La prédication de l'Évangile était un scandale chez les Juifs, et une folie chez les Gentils [...]. Un pécheur secret ôte du moins le scandale [...]⁴.

À propos de l'adjectif, le *Dictionnaire* précise qu'il s'agit d'actions et de comportements qui « choquent le génie d'une nation », en matière religieuse et morale (« une doctrine ou des mœurs corrompues »), donnant pour exemple « la vie scandaleuse et libertine » de certaines filles, ainsi que les libelles et les injures :

Scandaleux, euse : adj. Qui a une doctrine ou des mœurs corrompues, et qui choquent le génie d'une nation. Quand on censure une proposition, on la déclare scandaleuse, hérétique, contraire à la foi et à la morale. On enferme aux Magdelonnettes les filles qui mènent une vie scandaleuse et libertine. On fait faire réparation à ceux qui ont semé des libelles scandaleux, qui ont dit des injures scandaleuses.

On évoque aussi l'utilisation du mot pour des raisons de *marketing* :

⁴ *Dictionnaire universel d'Antoine Furetière* (1690), Paris, SNL, Le Robert, 1978, 1984 (*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, t. I-III, à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reiner Leers, 1690).

On a donné le titre de *Chronique scandaleuse*, à une histoire de Louis XI composée par un greffier de l'Hôtel de ville de Paris, quoiqu'il ne dise de mal de personne ; mais les libraires y ont mis ce titre pour le mieux vendre.

Le scandale désigne également le « bruit » provoqué par un « affront », une diffamation de quelqu'un en public :

Scandale se dit aussi du bruit, de l'éclat, de l'affront qu'on fait en public à quelqu'un. Ces bretteurs ont été dans cette maison, ont tout jeté par les fenêtres, y ont fait un grand scandale. [...] Il a publié des libelles contre cette femme, qui lui ont fait grand scandale.

De même, dans la définition du verbe, le scandale apparaît comme une action calomnieuse, portant atteinte à la réputation de quelqu'un :

Scandaliser : donner du scandale, ou en recevoir ; pécher ou donner occasion au péché ; trouver mauvais (ce seigneur de village se scandalise, si on ne lui donne pas le premier encens, le pain bénit). [...] Déchirer la réputation de quelqu'un, le blâmer. Cet impudent va scandaliser partout cette femme, il la décrie, il la calomnie, il lui fait des affronts.

Quant à la notion d'intime, une notion « qui reste rebelle à la définition »⁵, en ce qui concerne ses premières occurrences, elle désigne des liaisons très étroites entre des individus : « De tous genres. Il n'a guère d'usage qu'en cette phrase. *Ami intime*, qui signifie, un ami cordial, un homme avec lequel on a une liaison d'amitié très étroite. En ce sens il est quelquefois substantif. *C'est son intime* »⁶. Le mot désigne aussi des qualités se dérochant à l'analyse (« Nous ne pénétrons jamais dans la

⁵ Véronique MONTEMONT, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008), in Anne COUDREUSE, Françoise SIMONET-TENANT, coord., *Pour une Histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.16. Dans ce même ouvrage collectif, Françoise Simonet-Tenant, remarque : « Reste que l'intimité, si on en peut en esquisser les contours, reste une notion étonnamment labile », « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime », *ibid.*, p. 40.

⁶ Article « intime » (adjectif) du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), Paris, chez la veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694.

structure intime des choses »⁷), ainsi que des sentiments cachés au fond de l'âme (« Ses sentiments les plus intimes et ses intérêts les plus chers »⁸). L'article « intime » de l'*Encyclopédie*, écrit par un anonyme, souligne la dimension physique et morale du lien entre deux « corps », caractérisé par la transparence et la proximité, évoquant en même temps sa relation avec ce qui relève de l'intériorité¹⁰.

De toutes ces définitions de l'*intime*, nous retiendrons pour notre analyse celles qui renvoient à sa dimension secrète et privée¹¹. Comme le souligne Françoise Simonet-Tenant : « L'adjectif s'applique à partir du XVI^e siècle à la vie intérieure, généralement secrète, d'une personne »¹². En ce qui concerne le corpus que nous allons prendre en considération, on y trouve un redoublement de l'effet de scandale, celui provoqué par le dévoilement, à savoir la mise en scène ou transposition de l'intérieur à l'extérieur, du dedans au dehors, de comportements transgressifs, appartenant au champ de la vie privée, voire intime, de la famille et du mariage.

Femmes coquettes, femmes scandaleuses ?

À partir de la moitié du XVII^e siècle, on assiste à une prolifération de réflexions et de représentations dans les champs littéraire et philosophique, ayant pour sujet une figure, la coquette, et une attitude, la coquetterie, originellement attribuée aux deux sexes et même, selon les dictionnaires du XVII^e siècle¹³, utilisée pour définir un type d'homme bavard et jaseur, et pour tout dire frivole¹⁴. C'est dans les

⁷ Georges-Louis LECLERC DE BUFFON, *Hist. nat.*, ch. II, Œuv. t. III, p. 32, cit. in Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, 1873-1877.

⁸ Jean-François MARMONTEL, *Mém. VII*, cit. in *ibid.*

¹⁰ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765), vol. 8, Paris, 1756, p. 442.

¹¹ Des explorations du champ de l'intime ont été proposées entre autres par Sylvie CRINQUAND, Paloma BRAVO, coord., *L'Intime à ses frontières*, Bruxelles, EME, 2012 ; et pour une approche actuelle et « philosophique », Michaël FOESSEL, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008.

¹² M. FOESSEL, *La Privation...*, *ibid.*, p. 40.

¹³ En effet, quoiqu'on trouve les premières occurrences des mots *coquet* et *coquette* à partir du XV^e siècle, le pic de fréquence du mot féminin est atteint d'abord en 1660, ensuite en 1740 et enfin en 1840, comme le montre le graphique du *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* (DVLF) <http://dvlf.uchicago.edu/mot/coquette> ; cf. CNRTL, Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/coquette>, consulté le 07/01/2018.

¹⁴ « [...] il vient plutôt de *coquet*, vieux mot français, qui signifie, un *jaseur*, parce que les *coquets* sont des babillards qui ont de frivoles entretiens », *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, Paris,

maximes et dans les aphorismes d'auteurs comme La Rochefoucauld et La Bruyère que ce comportement va être « sexualisé » et réservé à la femme, ce qui prévaudra tout au long du XVIII^e siècle. Personnage paradigmatique de la réflexion qui accompagne la construction de l'identité sexuelle féminine et masculine, la coquette permet la confrontation des théories concernant, d'une part, l'origine innée et naturelle de la différence sexuelle et, d'autre part, des aspects culturels de la performance des genres¹⁵. On analyse et décrit son comportement, tout en cherchant les moyens de le contrôler, voire de le soigner comme s'il s'agissait d'une maladie.

Que nous dit l'émergence de cette figure, inversée ou spéculaire de celle de la femme savante, sur la relation entre les sexes et, plus particulièrement, sur l'évolution du statut de la femme dans le domaine privé, en tant que fille, mère et épouse ? En quoi la représentation de ce personnage serait-elle scandaleuse ?

Afin de mieux répondre à ces questions, il convient de situer ce phénomène dans le contexte de la « Querelle des Femmes », cette polémique au long cours et à la dimension européenne, d'abord relancée par la publication en 1673 du traité *L'Egalité des deux sexes* de François Poullain de la Barre, puis par la *Satire X* de Nicolas Boileau (1636-1711) « Contre les femmes » (1694)¹⁶. Comme l'observe Guy Spielmann, cette fin de siècle est une période de turbulences, une phase de transition d'un ordre à un autre, où les femmes commencent à s'affirmer et à revendiquer plus de droits dans les domaines public et privé : accès au savoir,

SNL, Le Robert, 1984 (*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* [...], tome I, à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reiner Leers, 1690).

¹⁵ Shelley KING, Yaël SCHLICK, coord., *Refiguring the coquette: Essays on Culture and Coquetry*, Associated University Presses, 2008, p. 14. Pour une analyse de ce personnage et de sa généalogie, cf. aussi l'article de Laurence SIEUZAC, « Le corps de la coquette : une automate inquiète », *MaLICE*, n° 5, Cielam, <http://cielam.univ-amu.fr/node/1424>, consulté le 18/10/2017.

¹⁶ Eliane VIENNOT, coord., *Revisiter la "Querelle des Femmes": discours sur l'égalité-inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, avec la collaboration de Nicole PELLEGRIN, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, p. 206 ; *Id.*, « Une querelle qui n'en finit pas » in : *La France, les Femmes et le Pouvoir, 2. Les résistances de la société (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Perrin, 2008 (ch. 2, 6 et 7) ; *Id.*, *La France, les femmes et le pouvoir. Les résistances de la société (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Perrin, 2008 ; Margarete ZIMMERMANN, « La "Querelle des Femmes" come paradigma culturale », in : Silvana SEIDEL MENCHI, Anne JACOBSON SCHUTTE, Thomas KUEHN, coord., *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 157-173. Trad. « *The Querelle des Femmes as a Cultural Studies Paradigm* », *Time, Space, and Women's Lives in Early Modern Europe*, Kirksville (Missouri), Truman State UP, 2001, p. 17-28.

rébellion contre le mariage mal-assorti¹⁷. Contre le droit matrimonial qui établissait le pouvoir absolu du père et du mari sur la femme, se déclenche en particulier la critique des courants anti-absolutistes et libertins de la fin du siècle, et, notamment, la tendance néo-précieuse, sorte de « féminisme avant la lettre »¹⁸. Le mariage était dénoncé comme la cause de tous les maux de la femme, dans *La Précieuse* de Michel de Pure (1620-1680), où la protagoniste Eulalie se demandait : « Y a-t-il une tyrannie au monde plus cruelle, plus sévère, plus insupportable que celle des fers qui durent jusqu'au tombeau ? »¹⁹. L'épouse y est décrite comme « une innocente victime sacrifiée à des motifs inconnus, et à des obscurs intérêts de maison, mais sacrifiée comme une esclave liée, garrottée, sans avoir la liberté de pousser des soupirs, de dire [ses] désirs, d'agir par choix »²⁰.

C'est donc précisément dans cette situation de crise que la notion de coquetterie s'emploie davantage pour stigmatiser un ensemble de nouveaux comportements de la part des femmes qui remettent en cause leur rôle traditionnel au sein de la famille et de la société. Désignant originairement une attitude concernant les deux sexes, cette « affectation de plaire pour se faire aimer »²¹, sans jamais s'engager, est de plus en plus attribuée à la femme, afin d'en dénigrer l'inconstance et la frivolité dans le domaine sexuel et amoureux²². Et, en même temps, elle dénonce une attitude contre nature, fondée sur la fiction et sur la tromperie, faisant de la

¹⁷ « [...] la série de querelles qui agitèrent les milieux intellectuels, la "guerre des cultures" [...], peut se lire comme symptôme des turbulences qui accompagnaient le passage d'un ordre à un autre », Guy SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoir à la fin du Règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002, p. 97. Voir Joan DE JEAN, *Ancients Against Moderns : Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

¹⁸ « Qui nierait qu'il y a là un féminisme avant la lettre ? [...] La préciosité aboutit à une véritable revendication d'indépendance » in : René BRAY, *La Préciosité et les précieux*, Paris, Nizet, 1968, p. 166, cit., in G. SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, cit., p. 97.

¹⁹ Michel DE PURE, *La Précieuse, ou le mystère des ruelles. Dédicée à telle qui n'y pense pas (1656-58)*, Emile MAGNE (dir.), Paris, Droz, 1938, vol. 1, p. 281, cit. in G. SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, op. cit., p. 97.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière (1690)*, op. cit.

²² Cf. François de LA ROCHEFOUCAULD (1613-1680), dans sa *Maxime 241 (1664)*, in *Maxime*, introduction de Giovanni Macchia, traduction et notes de Giovanni Bogliolo, édition bilingue, Milan, BUR, 1992, p. 166, ; cf. aussi *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, op. cit., p. 246.

coquette un *alter ego* de l'actrice : « leur son de voix, et leur démarche, sont empruntés ; elles se composent, elles se recherchent, regardent dans un miroir »²³.

Dans sa *Satire X* « Contre les femmes », dont le modèle est la *Satire VI* de Juvénal, Boileau considère la coquetterie comme un des principaux défauts de la femme rendant le mariage haïssable :

Mais que deviendras-tu ? Si, folle en son caprice,
N'aimant que le scandale et l'éclat dans le vice,
Bien moins pour son plaisir, que pour l'inquiéter,
Au fond peu vicieuse elle aime à coqueter ? (v. 181-184)²⁴

Responsable de la corruption des femmes pour les inciter à l'amour et à la sensualité en raison de son hédonisme, le théâtre est aussi l'objet des attaques de cet auteur, et notamment l'opéra de Lully : « [...] ces lieux communs de morale lubrique/ Que Lully réchauffa des sons de sa musique » (v. 141-142)²⁵. Ecrite dans le cadre de la dispute des Anciens et des Modernes, cette *Satire* provoqua une série de réponses favorables ou opposées à son auteur, telles celles de Perrault, avec son *Apologie des femmes*, ou de Regnard avec sa *Satire contre les maris*²⁶. Et, comme on le verra, la Comédie-Italienne participa aussi très activement à cette polémique, suscitant à plusieurs reprises la réaction des autorités, et peut-être même la fermeture de son théâtre.

La scène de la coquette : pouvoir de la femme, pouvoir du théâtre entre tromperie et transgression

Aux côtés de son homologue qu'est le petit-maître, le personnage de la coquette se trouve au centre d'un nombre impressionnant de comédies en cette fin de

²³ Jean de LA BRUYÈRE, « Des Femmes », [4], in *Les Caractères* (1688-1694), introduction et notes d'Emmanuel Bury, Paris, Le livre de poche, 1995, p. 178.

²⁴ Nicolas BOILEAU, *Satires, Epîtres, Art poétique*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 128.

²⁵ *Ibid.*, cf. l'« Introduction » au *Théâtre du XVIIe siècle*, III, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard, 1992, p. XXX.

²⁶ Edith FLAMMARION, « Querelle des dames », in Huguette KRIE, Valérie ANDRE, coord., *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Champion, 2015, p. 959-965, p. 959.

siècle²⁷. Tous deux partagent les mêmes attitudes, tels l'inconstance, le mépris de l'amour sincère entre mari et femme ou celui du mariage, considéré comme un contrat nécessaire pour atteindre une certaine indépendance financière et, surtout, un instrument de réussite sans amour. Ils ne signalent pas seulement l'échec, plus ou moins réel, du mariage traditionnel, mais présentent plus profondément « une image de la remise en cause [...] du “modèle monarchique” de la famille et de l'absolutisme royal »²⁸ :

Sujet quasi-obligé de la comédie, le mariage n'en constituait pas pour autant une quantité neutre : montrer la faillite des liens familiaux, autant ceux de fidélité que ceux d'obéissance, équivalait à annoncer la ruine de l'ensemble du corps social²⁹.

Dans les comédies de cette période, nous retrouvons parfois de véritables mises en scène de cette querelle historique, surtout quant au statut de la femme dans la famille et dans le mariage, sujet de plus en plus central au théâtre. Dans les deux camps de ces sexes ennemis, on assiste à l'affrontement, des pères et des maris autoritaires, jaloux, souvent âgés d'une part et, de l'autre, des femmes ou jeunes filles se comportant tantôt en coquettes, tantôt en savantes, et que l'on met en scène afin d'exposer et/ou de dénoncer, selon les cas, les raisons de leurs débordements ou de leurs rébellions. Refusant le mariage et sortant dans l'espace public, s'adonnant aux mondanités, fréquentant les salons, les conversations, les théâtres, la coquette néglige l'espace privé/intime de sa vie familiale où elle devrait « naturellement » être confinée en tant que femme. Souvent, elle est même tentée de se déguiser et de se comporter en homme, mettant encore plus radicalement en question la différenciation des identités sexuelles et provoquant une confusion de genres, voire même une inversion des rôles. Son hybridisme correspond aussi à celui du genre théâtral dont elle est la protagoniste : une comédie caractérisée par

²⁷ Parmi les ouvrages consacrés au petit-maître, *Les Petits Maîtres d'Été* (anonyme, 1696), *Les Petits-Maîtres* de Lesage (Foire Saint-Germain, 1712), *Le Petit-Maître corrigé* de Marivaux (1734).

²⁸ G. SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, *op.cit.*, p. 102. En tant qu'institution garantissant la stabilité du corps social, le mariage apparaît comme la « synecdoque de l'État ».

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

une très forte dimension spectaculaire et métathéâtrale, ainsi que par le mélange de genres.

Remonter aux origines de l'ambiguïté et de l'ambivalence générique de la coquette, et plus encore la *civetta* (chouette) en italien, nous conduirait à ses ancêtres, telle Athéna, « née mâle et femelle à la fois, belliqueuse et sage »³⁰, dont le symbole est précisément celui de la chouette, ou les sirènes homériques, évoquées par Goldoni à propos de l'art de la séduction de la *locandiera* ; ou encore des héroïnes, comme Pénélope et Lysistrata, refusant l'intimité, voire l'échange avec l'autre sexe, devenant indisponibles afin d'exercer leur pouvoir, jouer de leur influence et s'approprier des affaires des hommes³¹.

Quant aux origines plus proprement théâtrales, la figure de la coquette appartient pleinement à la tradition de la *commedia dell'arte*, incarnant à bien des égards l'emploi de la *soubrette*³². Comme son modèle, elle entretient une relation particulière avec son élève et elle recourt à la métamorphose et au travestissement pour mener à bien ses intrigues. Dans cette configuration, la femme coquette (soubrette ou dame) instruit son élève (maîtresse ou amie/cousine) dans l'art de la dissimulation, afin de lui apprendre à se soustraire au mariage arrangé et/ou affirmer sa liberté, tout en se divertissant. Parfois, c'est à la soubrette qu'il revient d'apprendre cet art à sa maîtresse, provoquant une inversion des rôles (la soubrette devient elle-même la maîtresse de coquetterie) ; parfois, c'est une amie ou une cousine qui joue ce rôle à l'égard de son élève. Nous retrouvons cette même relation dialogique entre les deux femmes jouant respectivement le rôle de la maîtresse et de l'élève dans la plupart des comédies du recueil Gherardi (*Théâtre italien*, 1700), où la servante Colombine se charge de l'instruction de sa jeune maîtresse Isabelle en lui expliquant les mécanismes pour exploiter à son avantage le mariage mal assorti qu'on lui a imposé.

³⁰ Cité par Sylvie BALLESTRA-PUECH, « Thalie au miroir : héroïsme féminin et métathéâtralité », *Loxias*, 43, mise en ligne le 09 décembre 2013, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=7634>, 9, consulté le 07/01/2018..

³¹ *Ibid.*

³² Marcello SPAZIANI, dir., *Il Théâtre Italien di Gherardi, Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

L'autre modèle de référence est représenté par le personnage moliérien de Célimène dans *Le Misanthrope* (1666), celui de la femme entourée de prétendants qu'elle s'amuse à tromper et qui, à cause de son influence, ont été dénaturés, métamorphosés en de petits-maîtres efféminés, à l'identité incertaine³³.

Omniprésents dans les comédies françaises et italiennes de la fin de règne³⁴, ces personnages hybrides seront également l'objet de la satire théâtrale au XVIII^e siècle. En ce qui concerne le théâtre français, la plupart des auteurs stigmatisent la coquetterie en tant que dérèglement moral, tromperie, hypocrisie, et la protagoniste est souvent l'objet d'une correction et/ou d'une punition³⁵.

Coquetterie et guerre des sexes dans *Le Théâtre Italien* de Gherardi (1700)

Bien différente, sinon opposée, est l'interprétation qu'en propose la Comédie-Italienne dans les pièces mises en scène entre 1682 et 1697 et rassemblées dans le recueil *Le Théâtre italien* (1700), par Evariste Gherardi³⁶, dernier Arlequin de la troupe. Les Italiens jouent avec beaucoup de succès ce répertoire qui va progressivement se transformer et s'adapter au goût français, grâce à la collaboration de plusieurs auteurs français, tels Anne Mauduit Nolant de Fatouville, Jean-François Regnard, Charles Dufresny, Jacques Delosme de Montchesnay, Louis Biancolelli, Claude-Ignace Brugière de Barante, parmi les plus actifs.

Plaisir du jeu et du théâtre, mais aussi esprit revendicatif et rébellion contre la domination masculine (père, mari), caractérisent le personnage protagoniste des comédies du recueil, dont le fil rouge est précisément la réflexion sur la relation entre les sexes et le statut de la femme. Décrite par les personnages de pères et de

³³ Sur les implications de ce changement de condition et d'identité, voir entre autres : Georges FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1560-1680)*, Genève, Droz, 1988 ; Linda TIMMERMANS, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993.

³⁴ G. SPIELMANN, *op.cit.*

³⁵ Jean DONNEAU DE VISE, *La Mère coquette ou les Amants brouillés* (1665) ; Philippe Quinault écrit lui-même une comédie ayant le même titre et le même sujet ; Raymond POISSON, *Les Femmes coquettes ou les pipeurs* (1671).

³⁶ *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque Comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés avec leur basse-continue chiffree*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700, 6 vol.

maris dans l'ensemble du recueil, cette philosophie de la vie le « coquettisme »³⁷ est incarnée par le personnage de Colombine, dont la tâche est d'en décliner toutes les nuances et d'en faire comprendre le fonctionnement à son élève, dans le cadre de la guerre des sexes. Dame de qualité, *alter ego* d'Arlequin avec qui elle mène le jeu, *Servetta* fait avancer l'intrigue en éliminant les obstacles, en séduisant par le geste et par le langage, grâce à son charme irrésistible.

La plupart du temps, l'art de la coquetterie apparaît comme le seul moyen de se rebeller contre le mariage mal-assorti, perçu comme une menace et une prison pour la femme, et donc de se venger des pères et des maris, en profitant de leur argent et de leur sottise (Delosme de Montchenay, *La Cause des femmes*, 1687 et *Les Souhais* 1693). C'est donc en réaction à cet exercice injuste du pouvoir que les personnages féminins, notamment les jeunes filles (Isabelle et Angélique), développent une attitude hostile et méprisante à l'égard des hommes et de surcroît des maris, s'accompagnant souvent de passions dérèglées comme celle du jeu (*Les Souhais*) ou du savoir (Fatouville, *La fille savante*, 1690). Dans cette situation de conflit entre les sexes, Colombine se charge de convaincre sa maîtresse de sa vision cynique de la vie et des hommes, fondée sur la dissociation entre amour et mariage, et même sur l'impossibilité de l'amour. Selon elle, il n'existe que des mariages d'intérêt dont il faut profiter (Fatouville, *Arlequin empereur de la lune*, 1684).

Ce personnage se caractérise par l'inconstance, l'art de la séduction et de la fiction, impliquant plusieurs formes de transgression à la fois spatiale, temporelle et sexuelle. La coquette, en effet, circule librement dans l'espace et dans le temps, passe la nuit en errant d'un bal à un autre et se couche au lever du jour. Elle n'aime pas les femmes et entretient des relations de pure séduction et de conquête, sans

³⁷ C'est ainsi qu'Isabelle définit cette philosophie de la vie que sa cousine Colombine veut lui apprendre dans *La Coquette ou l'Académie des dames* de Regnard : « ISABELLE : Savante comme tu es, tu devrais te mettre à montrer le coquettisme en ville, tu serais bien riche » (I.2), *Le Théâtre Italien*, III, *op.cit.*, p. 123-224. Toutes les citations sont reprises de l'édition de Marcello SPAZIANI, *Il Théâtre Italien di Gherardi, Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, présentées par Marcello Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 370.

amour, avec l'autre sexe. Parfois même, elle se comporte comme un homme, provoquant une confusion et un brouillage des frontières entre les genres³⁸.

Expression du désir d'émancipation de la part de la femme et de dépassement des limites imposées à son sexe, cette attitude, en revanche, en ce qui concerne les personnages masculins, devient l'objet privilégié de la satire des auteurs du recueil. Le ridicule tombe sur ces galants, hommes de robe, abbés coquets, qu'on appelle petits-mâîtres, « plumets », « damoiseaux »³⁹, et dont la coquette s'entoure, les transformant en êtres hybrides, amphibies, affectant une galanterie efféminée⁴⁰. Un bel exemple de cette féminisation nous est offert par *La Coquette ou l'Académie des dames* (17 janvier 1691), la comédie de Regnard, où Colombine se venge du bailli que son père voudrait lui imposer comme époux, en lui faisant traverser les différentes étapes d'une métamorphose le menant jusqu'à sa complète dénaturation. Après le changement de condition (en marquis), elle arrivera à produire en lui une transformation radicale, intérieure et intime, par un changement de genre. Elle lui fait d'abord danser un menuet (III, 3), puis l'habille en femme avant de le convaincre de promettre qu'il laissera son épouse faire tout ce qu'elle voudra :

COLOMBINE : [...] on vous habillera en femme : on vous fera peut-être faire serment d'être un époux commode, de laisser faire à votre femme tout ce qu'il lui plaira, de n'être point de ces maris coquets qui vivent de rapine, et laissent leurs femmes pour aller picorer sur le commun (III.4)⁴¹.

Conscient de sa « déshumanisation », le marquis accepte : « LE MARQUIS : Allons, donc, faisons ce qu'il vous plaira. Voilà qui est bien drôle, qu'il faille, pour vous épouser, commencer par se déshumaniser »⁴². Ainsi, après avoir changé de condition (marquis), il change de nature en se transformant en fille gentille (chant

³⁸ Cette confusion de genre traverse l'ensemble du recueil. Voir, pour quelques exemples, les pièces intitulées *Le Baquéroutier*, *Mezzetin Grand Sophy de Perse*, *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, etc.

³⁹ « Homme qui fait le galant, empressé auprès des femmes ; homme qui affecte de la recherche dans ses vêtements et une galanterie efféminée » (CNRTL).

⁴⁰ Voir Jacques DELOSME DE MONTCHESNAY, *La Cause des femmes*, 1687 ; BOISFRANC, *Les Bains de la porte S. Bernard*, 1696.

⁴¹ M. SPAZIANI, *Il Théâtre Italien di Gherardi*, op. cit., p. 440.

⁴² *Ibid.*

de Mezzetin, III.). Puis, doté de tétons et d'une coiffure, hermaphrodite (« trogne hermaphrodite »⁴³), il atteint l'état ultime de la confusion de genres :

ARLEQUIN : Monsieur, je vous prie de me dire si je suis mâle ou femelle ; car, ma foi, je n'y connais plus rien.

TRAFIQUET : Vous êtes un fou, voilà ce que vous êtes (III.6)⁴⁴.

Alors qu'à travers le personnage de Colombine, la coquette est présentée comme une actrice habile qui atteint toujours ses objectifs, le bailli (Arlequin), devenu marquis, est décrit comme un personnage et acteur ridicule, à la fois dans la vie et sur la scène : « ARLEQUIN, en marquis, entre en chantant et en dansant, se donnant des airs de marquis ridicule, peignant sa perruque » (III.3)⁴⁵. Il appartient à la galerie de galants, petits-mâtres, disséminés, comme on l'a vu, dans le théâtre italien et français de la fin du règne. Il est lui-même conscient de faire rire malgré lui, comme il le déclare avec fierté à Colombine qui, à son tour, le félicite ironiquement pour son habilité d'acteur :

MARQUIS : Eh bien ! Morbleu mademoiselle, ne vous avais-je pas bien dit qu'il n'y avait guère de marquis plus ridicule que moi ?

COLOMBINE : À vous parler sincèrement, pour un marquis de nouvelle impression, vous ne jouez pas mal votre rôle, et l'on croirait que vous l'auriez étudié toute votre vie. (III, 3)

Ridicule dans la vie, il est également un acteur médiocre au théâtre, quand il se rend à la comédie, non pas pour y assister, mais pour y figurer, se donner en spectacle à la place des comédiens. Il se vante de prendre place sur scène afin de « pirouetter », « volliger autour des actrices » :

LE MARQUIS [...]: Je voudrais que vous vissiez à la comédie le terrain que j'occupe sur le théâtre. Oh ! Parbleu ! La scène n'est jamais vide avec moi. Il n'y a que le théâtre de l'Opéra où je me trouve un peu en brassière ; je n'y saurais pirouetter à ma fantaisie.

⁴³ *Ibid.*, p. 442.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 443.

⁴⁵ Regnard évoque ici la raillerie de Molière à l'endroit des petits marquis qui se donnaient en spectacle sur la scène, comme dans *Les Précieuses ridicules* (2), *La Critique de l'École des femmes* (5) et *Le Misanthrope* (III.1).

La cause des femmes

Entre, d'une part, la satire de la coquetterie masculine et, de l'autre, le plaidoyer en faveur des droits des femmes (Delosme de Montchenay, *La Cause des femmes*), une veine féministe semble traverser les pièces de ce recueil du théâtre italien. Dans *Le Phoenix* (1691)⁴⁶ de Delosme de Montchenay, par exemple, l'inconstance féminine est justifiée comme étant la conséquence de celle des hommes. Au Prince, mari jaloux, qui l'embauche pour mettre à l'épreuve la fidélité de sa femme pendant une absence due à son départ à la guerre, Colombine lui conseille d'abord de préférer une tranquille incertitude à la vérité car, pour les maris, « le moins qu'ils puissent voir est toujours le mieux »⁴⁷. Ensuite elle essaie de lui faire comprendre que le changement continu du cœur féminin attiré par des objets différents, telles les modes, est une sorte de revanche prise sur le comportement volage des hommes :

COLOMBINE : Le cœur d'une femme est un vrai miroir qui reçoit toutes sortes d'objets sans s'attacher à pas un. Aujourd'hui c'est une petite chienne qui l'amuse, demain ce sera un perroquet mignon. Si les hommes y sont reçus quelque fois ; ce n'est que par *interim*, et en attendant que le goût revienne pour un meuble magnifique, ou pour une autre mode nouvelle. Et après tout, n'est-il pas juste que nous ayons notre revanche ? Car comment les hommes d'à présent regardent-ils les femmes ? Comme des commodités de passage, où l'on vient se délasser des fatigues d'un grand repas, et pour ainsi dire, faire la digestion agréablement. Aussi il faut voir comme notre sexe est sur ses gardes. On n'est plus si folle, que de prendre des fumées bachiques pour des transports d'amour⁴⁸.

⁴⁶ *Le Théâtre Italien de Gherardi III, op.cit.*, p. 381-440.

⁴⁷ *Scène qui ouvre le second acte. Le Prince, Colombine, ibid.*, p. 396.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 398.

Dans la comédie *Les Souhairs*⁴⁹, plus précisément la *Scène contre les hommes*, Colombine et Isabelle se livrent à une sorte de duel verbal où chacune déclare à sa façon la guerre à l'autre sexe, en des termes relevant à la fois du champ lexical militaire et de la coquetterie. D'un côté, Colombine propose l'art de la séduction comme l'arme la plus efficace pour abattre son adversaire, et de l'autre Isabelle dénonce, à coups d'arguments hostiles et revendicatifs, le pouvoir injuste que les hommes exercent sur les femmes, limitant toutes leurs libertés de celles-ci : « Dans quelle sujétion n'ont-ils pas jeté notre pauvre sexe ? Fallait-il nous brider comme ils l'ont fait, et nous éloigner des sciences, du gouvernement, et des emplois ? »⁵⁰. Elle se plaint de la disparité entre les sexes qui permet aux hommes de tout dire et faire, une liberté refusée aux femmes : « sans conséquence ; au lieu que la moindre *émancipation* nous est tournée en crime »⁵¹.

Si, comme on vient de le voir, la Comédie-Italienne participe activement à la Querelle des Femmes, les prises de positions les plus radicales sont exprimées par l'auteur à l'identité incertaine, M. B *** (Louis Biancolelli ou Brugière de Barante), qui réagit immédiatement à la *Satire X* de Boileau avec ses comédies, telles *Arlequin défenseur du beau sexe* et *La Fontaine de Sapience* (1694) mises en scène la même année que la *Satire*, ou encore *La Thèse des dames, ou Le Triomphe de Colombine* (1695) une année plus tard. Dans ces pièces qui prennent franchement le parti des femmes contre Boileau, la dénonciation de l'hypocrisie et de l'inconstance masculines s'accompagne de la revendication de l'égalité entre les sexes en matière amoureuse⁵². En conclusion d'*Arlequin défenseur du beau sexe*, Arlequin délaisse la robe du juge pour revêtir celle de l'avocat et prononcer son réquisitoire contre des hommes considérés comme responsables de tous les dérèglements des femmes : « la cause de tous les défauts dont ils les [les femmes] accusent »⁵³. Pour exemple, sur leur désir de plaire (« le ressort qui fait jouer toutes leurs machines »), il lance ces

⁴⁹ *Le Théâtre Italien, op. cit.*, V, p. 1-76. Comédie en trois actes, dont seulement les *Scènes françaises* sont publiées dans le recueil.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵² François MOUREAU, *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 41. A la Comédie-Française, Donneau de Visé, fondateur du *Mercur galant* (1672), proposa *Les Dames vengées, ou la Dupe de soi-même* (1694).

⁵³ *Ibid.*

interrogations : pour qui les femmes se comportent en coquettes ? Pour qui se parent-elles, s'habillent-elles, suivant toutes ces modes extravagantes ? Enfin, pour qui tous « ses tortillements et ses minauderies » si ce n'est pour le plaisir des hommes ?

[...] C'est vous, messieurs les dégoûtés, qui répondez de l'extravagance des modes, de la magnificence des habits, et de la ruine des familles. C'est pour vous remettre en appétit, qu'on a inventé les Ragoût de Gourgandine, des Agaçantes, et des barrières⁵⁴.

En conclusion, et reprenant le rôle de juge, Arlequin, assis dans son fauteuil, prononce sa sentence, accordant tous les droits « amoureux » aux femmes, ainsi que la permission « d'employer pour se faire aimer tout ce qu'elles aviseront bon être ». Aucune limite ne leur sera imposée dans les ameublements et les parures qu'elles utiliseront pour engager les hommes, auxquels elles pourront même « faire quelques avances ». Finalement, renversant le rapport traditionnel de domination entre les sexes, le juge arrête qu'elles « soient réputées dames et maîtresses du sexe masculin, et que les hommes qui ont l'esprit bien fait se fassent un honneur de les aimer et de les servir »⁵⁵, condamnant les hommes « à tous les dépens » du procès⁵⁶.

Dans *La Thèse des dames, ou Le Triomphe de Colombine* (3 actes, 7 mai 1695)⁵⁷, Colombine revendique la liberté pour les femmes de circuler librement et d'établir des relations avec l'autre sexe :

COLOMBINE : Les hommes doivent-ils avoir sur l'inconstance plus de prérogatives que les femmes ? Le nom de femme sera donc une prison pour elles, d'où elles ne pourront jamais sortir sans être condamnées aux dépens ? Oh, il faut un peu faire voir à Messieurs les hommes, que les femmes sont faites d'un bois qui se tourmente

⁵⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁷ *Ibid.*, VI, p. 1-86.

et travaille toujours ; et quand on veut le mettre en œuvre dans sa sève, ils ne doivent pas s'étonner s'il est sujet à se déjeter (III.1)⁵⁸.

Et elle conclut la dispute par une défense de l'égalité entre les sexes, même en matière d'infidélité :

COLOMBINE : Puisque l'infidélité est si commune parmi les hommes, concluons donc, messieurs, sous le bon plaisir de la rhétorique, que ce n'est point à la femme à réformer un usage dont elle tire tant de profit. Et où est l'homme, qui malgré tout le charme qu'il trouvera dans une femme, ne la troquera pas quelquefois pour une qui ne la vaudra pas ? (III.4)⁵⁹.

Un théâtre scandaleux ?

Le moment est venu d'essayer de répondre à la question posée en ouverture de notre réflexion : la fermeture de la Comédie-Italienne par ordre du roi en 1697, aurait-elle été motivée par la nature scandaleuse de ce théâtre, notamment à cause de la représentation des relations intimes que l'on vient d'examiner. Le théâtre italien aurait-il fait scandale en raison de sa mise en spectacle de la guerre des sexes ? En dénonçant ce monde d'apparences, avec ses mœurs cyniques et corrompus, ses personnages hypocrites, ses femmes libres et impertinentes, aurait-il provoqué la réaction du pouvoir, voire des pouvoirs concernés ?

Alarmé par la liberté de satire qui caractérisait les pièces de ce répertoire, le pouvoir royal tenait sous contrôle étroit ce théâtre ; et ses comédiens, accusés de mœurs scandaleuses et de recourir à des « représentations indécentes », étaient régulièrement mis en garde⁶⁰.

Ces accusations d'immoralité sont explicitement évoquées dans *Les Chinois*, la comédie en cinq actes de Jean-François Regnard (1692)⁶¹. Dans le *Prologue*, Apollon (Colombine) et Thalie (Arlequin) dialoguent au sujet du théâtre italien dont la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁰ Eugène François Léon de LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, vol. IV, *La comédie dix-huitième siècle*, Paris, 1904-1911, Genève, Slatkine, 1973, p. 8 ; Charles MAZOUER, *Théâtre français de l'âge classique*, 3 vol., III, *L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014, p. 342.

⁶¹ *Théâtre Italien*, IV, *op.cit.*, p. 211-278.

dernière pièce, *La Comédie des comédiens chinois*, est à l'affiche (scène 1)⁶². Leur tâche consiste à défendre ce théâtre devant la petite fille (Pierrot), qui se plaint de l'interdiction que lui fait sa mère d'aller à la Comédie-Italienne à cause de sa liberté de langage, de ses « paroles un peu libres » (scène 2) :

PIERROT : Je me suis échappée de chez nous pour vous faire une prière. J'aime la Comédie italienne à la folie, et ma bonne maman ne veut pas m'y mener.

[...]

APOLLON : Mais quelle raison votre mère a-t-elle pour ne pas vous mener aux Italiens ?

PIERROT : Elle dit qu'il y a quelquefois des *paroles un peu libres* ; mais ce qui me fait endêver, c'est qu'elle ne laisse pas d'y aller tous les jours⁶³.

Mais, comme lui répond Apollon, il s'agit de mots « libertins » et « pleins de sel », parfois un peu ambigus, tout comme « les plus belles pensées du monde ». Dans le théâtre italien, cette liberté tiendrait surtout à la satire des hommes et plus particulièrement des maris. Ainsi, selon la mère, il est scandaleux de nommer nommer « cocu » un homme marié car, comme l'a bien compris la petite fille, les Italiens « nomment toutes les choses par leurs noms » :

APOLLON : Je ne sais pas quels peuvent être ces *mots libertins* qui effarouchent tant la maman. Pour moi, je n'y vois que *des mots pleins de sel*, qui à la vérité sont quelque fois à double entente : mais toutes les plus belles pensées du monde ont deux faces, tant pis pour ceux qui ne les prennent que du mauvais côté ; c'est une vraie marque de leur esprit corrompu et vicieux. Mais ne vous a-t-elle pas dit quelques-uns de ces vilains mots-là ?

PIERROT : Oh dame, elle ne les dit devant moi qu'à bâton rompu. Elle parle seulement, que les *Italiens sont des drôles qui nomment*

⁶² *Ibid.*, p. 215.

⁶³ *Ibid.*, p. 218.

toutes les choses par leurs noms. Par exemple, elle dit qu'ils appellent un homme marié ... d'un certain mot que je n'oserais dire.

THALIE : Cocu, peut-être ?

PIERROT : Vous l'avez dit.

APOLLON : Et votre mère se *scandalise* de ce mot-là ?

PIERROT : Assurément : oh, dame, c'est qu'elle dit que c'est une injure, qui regarde autant mon papa que les autres⁶⁴.

Mais Thalie, renforçant la charge satirique de la pièce, défend cette liberté d'expression du théâtre italien, déclarant que ces mots sont devenus des synonymes, désormais attestés par le dictionnaire de la langue française :

THALIE : C'est que votre mère ne sait pas la langue. Dans le nouveau dictionnaire imprimé à Paris, *ces mots-là sont synonymes*. Cocu marié, marié cocu ; cela s'appelle jus vert, vert jus.

PIERROT : Pour moi je n'entends point de mal là-dessous ; mais quoi qu'il en soit, je vous prie, monsieur Apollon, vous qui êtes le maître des comédiens, de leur dire qu'ils ne mettent plus de *ces vilains mots-là, afin que les filles y puissent aller*, et que ma mère n'ait plus de prétexte de me laisser au logis, tandis qu'elle va à la Comédie. Écoutez, c'est l'intérêt des comédiens que nous allions à leurs pièces : ce sont de jolies filles comme moi qui font venir les garçons à la Comédie.

THALIE : Oh ! Pour cela, mademoiselle a raison : une femelle dans une loge attire les mâles de bien loin ; c'est l'appât dans la souricière.

APOLLON : Je vous assure, la belle, que désormais les mères seront contentes, et que je vais de ce pas vous mener avec moi chez les Italiens, où j'assemblerai les comédiens, et je leur ordonnerai de rayer de leurs comédies tous les mots trop éveillés, et notamment tous les cocus qu'il y aura.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 219.

THALIE : Ne vous avisez pas de cela, monsieur. Si les comédiens rayaient de leurs comédies tous les cocus, ils balafraient peut-être le père de mademoiselle, et pour lors ils auraient sur le dos deux personnes au lieu d'une.

PIERROT : Ah ! Que vous me faites de plaisir ! L'hôtel de Bourgogne va regorger de monde ; et je vais annoncer ce changement-là à ma mère, et à toutes les femmes et filles du quartier.

THALIE : Donnez-vous-en bien de garde. Pour une femme qui aime la réforme, il y en a mille qui ne la sauraient souffrir ; et au lieu de faire venir du monde, vous désachalandez le théâtre⁶⁵.

Ces répliques sont l'occasion d'une réflexion métathéâtrale à propos de la Comédie-Italienne qui doit son succès à la faveur du public féminin attiré par ces thématiques polémiques et satiriques en faveur des femmes⁶⁶. Et comme dans beaucoup d'autres pièces de ce recueil, ce qui est en jeu c'est surtout la comparaison avec le théâtre rival. Ainsi, dans la dernière scène, Mezzetin, qui joue le rôle du parterre avec des sifflets, se déclare le « seul juge naturel, et en dernier ressort, des comédiens et des comédies », intervenant dans la discussion qui oppose Colombine et Arlequin, représentants des deux théâtres rivaux, italien et français⁶⁷. Recourant à la métaphore animale, Colombine oppose le jeu naturel du comédien italien, comparé au rossignol, fondé sur l'instinct et l'invention, fruit de la nature qui lui transmet toutes ses qualités, au jeu artificiel du comédien français, comparé au perroquet, fondé sur l'imitation et la répétition et que la nature forme en dormant, « de la même pâte dont elle fait les perroquets » :

COLOMBINE : En effet, pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires. Un bon Arlequin est *naturae laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors ; à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour des comédiens français, la nature les fait en

⁶⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁶ Une réflexion qui parcourt plusieurs comédies du recueil, dont *Le Divorce* de Regnard (II.3).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 266.

dormant ; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur ; au lieu qu'un italien tire tout son propre fond, n'emprunte l'esprit de personne pour parler ; semblable à ces rossignols éloquents, qui varient leur ramage suivant leurs différents caprices⁶⁸.

La fermeture du théâtre italien

À cause du caractère licencieux et satirique de ses comédies, la troupe avait déjà été mise en garde à plusieurs reprises par la police dans les années 1681-1682. En 1688, les comédiens avaient été invités à modérer leur langage : « On a ordonné aux comédiens italiens de retrancher de leurs pièces tous les mots à double entendre qui sont trop libres »⁶⁹. Mais, apparemment, les Italiens ne prirent pas trop au sérieux ces avertissements et, à la fin de 1695, la représentation d'un commissaire au Châtelet voleur et faussaire dans *Le Retour de la Foire de Bezons* leur valut une menace d'expulsion. Dans sa lettre du 8 janvier 1696 au lieutenant de police M. De la Reynie, le ministre Louis Phélyppeaux de Pontchartrain transmet l'ordre du roi, alarmé par les « représentations *indécentes* » et « *plusieurs sottises* » contenues dans leurs comédies, d'assurer un contrôle strict sur ce théâtre, sous menace de le faire fermer « à la première contravention » :

Le Roi ayant été informé que les Comédiens Italiens font des représentations *indécentes*, et disent *plusieurs sottises* dans leurs comédies, S. M. leur a fait défendre par M. de la Trémoille de faire ou dire pareilles choses à l'avenir ; et Elle m'en a même ordonné de vous écrire que son intention est que vous le fassiez venir chez vous, et que vous leur expliquiez de nouveau que, s'il leur arrivait de faire quelques postures *indécentes*, ou dire des *mots équivoques et quelque chose qui soit contre l'honnêteté*, S. M. les cassera, et les renverra en

⁶⁸ *Ibid.*, p. 269. Dans d'autres pièces, le jeu du comédien français est comparé à un écho : *Arlequin empereur de la lune* (1684), *La Critique de la Cause des femmes* (1688). Dans son *Avertissement* au premier tome, Gherardi emploie cette image de l'écho afin d'opposer la façon de jouer des Français à celle des Italiens. Evaristo GHERARDI, *Avertissement*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, I, *op.cit.*, (sans page).

⁶⁹ *Journal de Dangeau* du 29 janvier 1688, t. II, p. 101, cit. in Pierre MELÈSE, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, (1934), Slatkine reprints, Genève, 2011, p. 51-52.

Italie. Elle veut qu'à cet effet vous envoyiez tous les jours de comédie quelqu'un de confiance qui vous rende compte de ce qui se passera, afin qu'à la première contravention, vous fassiez fermer le théâtre⁷⁰.

Un an après, cette menace est exécutée et, dans une lettre du 13 mai 1697, le même ministre écrivait au préfet de police que le roi avait finalement congédié les comédiens italiens et qu'il allait « faire fermer demain leur théâtre pour toujours »⁷¹. En effet, au lendemain de ce courrier, le Marquis D'Argenson apposa les scellés et déclara le théâtre fermé par ordre du roi⁷².

En ce qui concerne les causes de la fermeture de la Comédie-Italienne, plusieurs tentatives d'explications circulèrent à l'époque, relayées par les journaux étrangers de langue française. Selon certains, cette décision se devait à « leurs expressions impures et leurs postures indécentes »⁷³, ainsi qu'au désir du roi d'économiser 18.000 livres par an⁷⁴. D'autres encore émettaient l'hypothèse selon laquelle Madame de Maintenon avait voulu empêcher la mise en scène, vers la fin d'avril 1697, d'une nouvelle pièce, *La Fausse Prude*, attribuée à Eustache Le Noble, et où elle aurait été l'objet d'une satire cruelle⁷⁵. Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon confirme ce bruit, déclarant même que la pièce ne fut pas simplement annoncée, mais jouée tout au moins trois ou quatre fois :

Le Roi chassa fort précipitamment toute la troupe des Comédiens Italiens, et n'en voulut plus d'autres. Tant qu'ils n'avoient fait que se déborder en ordures sur leur théâtre, et quelquefois en impiétés,

⁷⁰ Cit. *in ibid.* Cf. aussi E. F. L. de LINTILHAC, *op. cit.*, p. 8. E. CAMPARDON, *op. cit.*, vol. I, p. XXII-XXIII ; M. SPAZIANI, *Il Théâtre Italien di Evaristo Gherardi*, cit., p. 38-39.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

⁷² *Mercurie historique et politique*, publié en juin 1697 à la Haye, cité par Pierre MÉLÈSE, « Aspects de l'expulsion des comédiens italiens en 1697 », *R.H.L.F.*, Paris, Armand Colin, 1937, p. 533-537, p. 534 ; Maurice LEVER, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 147.

⁷³ *Nouvelles extraordinaires* de Leide (23 mai 1697) et *Lettres historiques* publiées aussi à La Haye en juin 1697, cité par P. MÉLÈSE, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, Genève, Slatkine reprints, 2011, p. 52-53.

⁷⁴ *Mercurie historique et politique* (La Haye, juin 1697).

⁷⁵ P. MÉLÈSE, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 53 ; cf. aussi, les *Lettres historiques et galantes* de Mme de Noyer, 1699 ; la pièce incriminée est appelée *La Fausse Hypocrite* dans la lettre de la duchesse d'Orléans, 20 décembre 1720, cit. *in ibid.*, p. 54. Les auteurs qui évoquent cette affaire à distance l'ont attribuée à Fatouville. Sur ce point, voir D. GAMBELLI, *op.cit.*, p. 248.

on n'avait fait qu'en rire ; mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appelait *La Fausse Prude* où Madame de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut ; mais après trois ou quatre représentations qu'ils donnèrent de suite, parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre et de vider le Royaume en un mois. Cela fit grand bruit, et si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas, par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler⁷⁶.

Malgré l'absence de toute trace de la comédie en question, cette version s'imposa largement⁷⁷.

Cependant, selon les critiques plus récents, elle n'est pas vraisemblable, car la satire des Italiens ne visait pas des individus en particulier, et encore moins la femme du roi⁷⁸. D'autres explications du renvoi ont été aussi proposées, tels les raisons économiques évoquées ou les conflits continuels entre les acteurs. Quant à l'indécence de certains dialogues et scènes, celle-ci devait être tempérée par l'usage de l'italien⁷⁹. Bien que toutes ces causes aient pu contribuer à la décision du roi, selon Spielmann la véritable raison de cette expulsion demeurerait plutôt dans la volonté des comédiens français de se protéger d'un théâtre rival devenu de plus en plus dangereux à partir des années 90, une période qui se caractérise par la progressive francisation du répertoire italien. Dans ce sens, l'affaire de la *Fausse Prude* ne serait rien d'autre qu'« une cabale ourdie par la concurrence (la Comédie-Française et/ou l'Opéra) pour discréditer des concurrents trop gênants », et convaincre le roi d'en fermer le théâtre⁸⁰.

⁷⁶ Cit. *in ibid.*, p. 54.

⁷⁷ D. GAMBELLI, *op.cit.*, p. 248. Cf. Virginia SCOTT, « Struggle and expulsion », in *The commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University press of Virginia, 1990.

⁷⁸ G. SPIELMANN, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁹ M. SPAZIANI, *Gli italiani alla « Foire »*. *Quattro studi con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1982, p. 49.

⁸⁰ G. SPIELMANN, *op. cit.*, p. 207.

En même temps, il est certain que la liberté dont jouissait la troupe, sur le plan de la création et de la satire, avait, comme nous l'avons vu, dérangé le pouvoir⁸¹. Attirant un large public grâce à la grande originalité de ses procédés (jeu des acteurs, décor, machines, musique, danse ...) et à l'emploi du français, ce théâtre est un exemple de ce « potentiel subversif », qui inquiétait tant les autorités de cette fin du siècle, et qui en même temps avait suscité l'hostilité de la Comédie-Française⁸².

La scène de la Comédie-Italienne était devenue un lieu chaque fois plus polémique, avec une satire visant les représentants du pouvoir, tant dans la sphère publique et privée. D'une part, on tournait en ridicule les personnages les plus influents de la société (hommes de robe, militaires, religieux) ; de l'autre, à travers le thème omniprésent du mariage, c'était le pouvoir établi au sein de la famille, celui des pères, des maris, des maîtres, qui était mis en cause et opposé aux « pouvoirs émergents, encore bien chimériques, comme celui des dominés (femmes, enfants, peuple) »⁸³.

La charge satirique de ce théâtre est bien mise en évidence par le critique Renzo Guardenti, qui remarque comment, en dévoilant les mesquineries et hypocrisies de la société parisienne de la fin du siècle, la satire « mordante et incisive » du théâtre de Gherardi fournit les impulsions nécessaires à un mouvement de critique sociale⁸⁴. Les objets de la satire, dans la sphère privée (pères et maris), avec ceux de la sphère publique (hommes de robe, abbés, militaires), constituaient les maillons de la chaîne politique et sociale amenant à l'anneau terminal ou sommet de la pyramide, représenté par le pouvoir suprême du roi. Comme le souligne Spielmann, derrière l'écran du jeu, des déguisements et de la bouffonnerie, à travers le thème du mariage et de la guerre des sexes, cette satire visait les relations de pouvoir au sein de la famille, sa hiérarchie, c'est-à-dire des relations modèles, fondatrices de la société :

⁸¹ D. GAMBELLI, *op. cit.*, p. 244.

⁸² M. SPAZIANI, *Gli italiani alla « Foire »*, *op. cit.*, p. 47.

⁸³ G. SPIELMANN, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁴ Renzo GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia I-II*, Roma, Bulzoni, 1990, I, p. 139.

Il ne s'agissait plus d'une révolte rituelle, aveugle et prévisiblement vaine contre les dominants, mais d'une critique pondérée et terriblement lucide du pouvoir hiérarchique qui organisait la société. Autour des questions matrimoniales s'articula une réflexion sur le pouvoir, celui du père et du mari, et donc, forcément, celui du roi. Locke venait de proclamer nulle et non avenue cette autorité de droit divin, affirmant en revanche le droit des individus ; l'une des plus importantes pages de l'histoire sociale et politique de l'Occident était en train d'être tournée, et le théâtre comique, prenant le relais de la tragédie, permit de susciter des modèles fictifs, mais dont l'actualité s'affirmerait bientôt dans le débat philosophique des Lumières, et finalement dans la vague révolutionnaire⁸⁵.

Christian Biet affirme également que la comédie fin de règne « établit un travail de sape de l'ordre esthétique et social de l'Ancien Régime »⁸⁶, un ordre fondé sur l'identification entre le pouvoir du Roi et celui du père, « entre la fonction royale et la fonction paternelle » :

[...] le roi, père de ses sujets, procède de l'image de Dieu, père des hommes. Dès lors, lorsque l'une de trois fonctions Dieu, Roi, Père est déstabilisée, il est logique que les deux autres le soient aussi. [...] à cette époque, le père de famille n'est pas cantonné à sa famille privée [...]. La famille comme institution ne relève pas essentiellement du quotidien, elle n'est pas, lorsqu'elle est régie par les lois, cette cellule intime refermée sur elle-même, le domaine des individus, mais au contraire un monde qui vit en relation analogique avec le domaine public. Le "domestique", s'il peut être le lieu des affaires particulières, est plus généralement pris dans la notion de maison en tant qu'elle est régie par l'autorité d'un "même

⁸⁵ *Le jeu de l'ordre et du chaos, op.cit.*, p. 53.

⁸⁶ Christian BIET, *Introduction*, in *ibid.*, p. 14.

chef de famille”, comme le dit Furetière. C’est n’est donc pas le “privé” moderne, mais une partie du “civil”.

L’ordre domestique et l’ordre politique, public, sont toujours à voir en relation étroite, leur légitimité comme leur organisation est un miroir car les deux sphères, loin d’être séparées, se légitiment l’une l’autre dans un rapport nécessaire à Dieu. L’ordre domestique est donc défini par l’ordre *civil* qui a pour objet les rapports entre les citoyens. Le père, le fils, la mère, et les autres fonctions familiales ne sont pas saisis comme des individus hors de la collectivité, mais dans l’ensemble de la société des hommes⁸⁷.

Un siècle avant la Révolution, on commence à mettre en scène, de façon symbolique, le parricide. Il s’agissait d’un acte d’une gravité inouïe, qui préfigurait l’acte politique du régicide et « préparait peu à peu le public à l’idée que l’attentat à la puissance du père était imaginable, possible, finalement inévitable » :

À coup d’éclats de rire, dont chacun causait une blessure imperceptible, on assassinait dans la bonne humeur le dépositaire de l’autorité qui structurait cette société hiérarchique : père, mari, maître. Lorsque le caractère potentiellement tragique de cette mise à mort joyeuse apparut enfin, il était déjà trop tard pour la victime ...⁸⁸.

Conclusion

Que signifie donc la centralité de Colombine, dans le rôle de suivante et/ou d’amoureuse, presque toujours maîtresse de jeu et de coquetterie, ou encore sa victoire dans la guerre de sexes ? Non seulement elle n’est jamais ni punie, ni corrigée, à la différence des coquettes de la plupart des comédies du théâtre français, mais elle triomphe toujours, avec ses déguisements et ses véritables mises en scène, en collaboration avec Arlequin. Grâce à elle, la question de la coquetterie, qui hante toutes les pièces du répertoire, n’est pas seulement un objet de

⁸⁷ C. BIET, *Droit et littérature sous l’ancien régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002, p. 77.

⁸⁸ G. SPIELMANN, *op. cit.*, p. 110.

représentation et de spectacle, mais constitue le véritable noyau de cette dramaturgie, c'est-à-dire sa dimension métathéâtrale⁸⁹. Dans les comédies de ce répertoire, comme on l'a vu, le théâtre est présent à tous les niveaux : travestissements des personnages qui jouent des scènes (*Fille de bon sens*) ou qui vont à la comédie pour se mettre en scène (*La Coquette ou l'Académie des dames*) ; acteurs italiens qui commentent les comédies dont ils sont les protagonistes ou celles de leurs rivaux de la Comédie-Française, avec lesquels ils se livrent à une concurrence sans pitié (*Critique de la Cause des femmes, Les Chinois*). Emblème et essence de l'actrice, la coquette émerge comme le personnage clé, triomphant dans un monde de réflexes et d'apparences, d'une société en pleine transformation, fondée sur le mensonge et sur l'hypocrisie. Par elle s'ouvre une réflexion sur la fonction du théâtre, source de divertissement, certes, mais en même temps forme d'enquête et de mise en cause des pouvoirs dominants, dans la sphère publique et privée. La représentation des conflits entre les sexes, ainsi qu'entre les théâtres italien et français, devient courante. D'ailleurs, le titre même de cette comédie mystérieuse, *La Fausse Prude*, introuvable pierre du scandale, prétexte de la fermeture du théâtre italien, ne pourrait-il pas renvoyer à la fois à la Comédie-Française et à Madame de Maintenon et, à travers elle, au roi lui-même ?

Grâce à la Comédie-Italienne, à coups d'éclats de rire, le scandale de l'intime avait éclaté sur la scène publique, exposant au ridicule les institutions piliers de la nation : la monarchie et la Comédie-Française. « Exilés » de Paris avec les autres membres de la troupe, les deux héros et acteurs principaux, la coquette Colombine et son *alter ego* Arlequin, y reviendront après la mort du roi, avec la compagnie de Luigi Riccoboni. Cependant, le fantasme du scandale ne les quittera pas. Dans une lettre au prince de Parme que le Régent Philippe d'Orléans avait chargé de choisir une troupe (mai 1716), Riccoboni prie Antonio Farnese de permettre aux acteurs de faire la communion contre la promesse que « cette troupe ne donnera point une comédie scandaleuse » :

⁸⁹ La dimension métathéâtrale place le spectateur et le lecteur dans une situation d'instabilité, entre monde et théâtre, des réalités se renvoyant l'une à l'autre comme dans un véritable jeu de miroirs.

La troupe supplie très humblement Son Altesse Sérénissime de faire de fortes instances à la Cour pour qu'il lui soit accordé le libre usage des Saints Sacrements, comme ils l'ont en Italie ; d'autant que *cette troupe ne donnera point une comédie scandaleuse*, et que Riccoboni s'engage à donner le canevas des pièces à l'examen du ministère et même d'un ecclésiastique pour qu'elles soient approuvées⁹⁰.

⁹⁰ Xavier de COURVILLE, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Librairie E. Droz, 1943-45, II, p. 26-27.