

La fonction dramaturgique du travestissement des femmes en homme dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien

Tomoko NAKAYAMA

Introduction

Aux XVII^e et XVIII^e siècles en France les femmes travesties en homme abondent dans l'histoire et dans la littérature. La scène ne fait pas exception. Nous pouvons citer plusieurs figures de la femme travestie dans l'histoire du théâtre, telles que Alprède (*La Belle Alprède*, Rotrou, 1636), Ascagne (*Le Dépit amoureux*, Molière, 1656) ou Le Chevalier (*La Fausse Suivante*, Marivaux, 1724). Cependant, par rapport à la richesse des figures de femmes travesties, l'étude sur le travestissement des femmes en homme reste encore à développer. Les historiens témoignent ainsi du manque de l'étude de ce domaine :

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 seulement.¹⁾

Or, dans l'histoire du théâtre français, l'Ancien Théâtre Italien à la fin du XVII^e siècle a un répertoire fécond en travestissements. Installés en France depuis Catherine de Médicis, les Comédiens Italiens ont exercé une profonde influence sur le théâtre français et sur les auteurs français, tels que Molière, Regnard, Lesage et Marivaux. Leur goût pour le travestissement est déjà connu,²⁾ mais il reste que l'étude est très insuffisamment établie.³⁾ Quelles sont les caractéristiques du travestissement qu'on peut observer dans les pièces de divers collaborateurs de la troupe italienne ? Quelle est la part du travestissement dans son répertoire ? Notre étude a pour objectif d'analyser les fonctions dramaturgiques du travestissement dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien.

Voici les pièces étudiées avec le nom de l'auteur et la date de la première représentation (Selon l'ordre chronologique)⁴⁾ :

- *Colombine avocat pour et contre* (Anne Mauduit (Nolant) de Fatouville, le 8 juin 1685)
- *Isabelle Médecin* (A. M. de Fatouville, le 10 septembre 1685)

- Le Banqueroutier* (A. M. de Fatouville, le 19 avril 1687)
- La Descente de Mezzetin aux Enfers* (Jean-François Regnard, le 5 mars 1689)
- Mezzetin Grand Sophy de Perse* (Jacques Delosme de Montchenay, le 10 juillet 1689)
- Arlequin Homme à bonne fortune* (J. F. Regnard, le 10 janvier 1690)
- La Fille savante* (A. M. de Fatouville, le 18 novembre 1690)
- Esope* (Eustache Le Noble, le 24 février 1691)
- Le Phénix* (J. Delosme de Montchenay, le 29 novembre 1691)
- La Fille de bon sens* (Jean de Palaprat, le 2 novembre 1692)
- Le Bel-Esprit* (L.A.P.,⁵) le 13 mars 1694)
- La Fausse Coquette* (Claude-Ignace Brugière de Barante,⁶) le 18 décembre 1694)
- Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (C. Dufresny et C. I. Brugière de Barante, le 3 février 1697)

La démarche du travestissement est soumise à trois fonctions : elle peut être simple déguisement, dissimulations du sexe ou travestissement revendicatif.

1. travestissement comme simple déguisement

Il va de soi que le travestissement est une des nombreuses formes du déguisement. Parmi les pièces que nous avons étudiées, il peut apparaître aussi le travestissement comme simple déguisement. Dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (Regnard, 1689), Colombine se déguise en auteur de comédies. Il s'agit de voiler sa propre identité pour entendre de la bouche de son mari son intention de descendre aux enfers. C'est en effet pour retrouver sa femme aux enfers, qui est Colombine elle-même.

COLOMBINE. Que voulez-vous de moi ?

MEZZETIN. Je veux apprendre le chemin des enfers, & je vais y chercher ma femme.

COLOMBINE. Vous allez chercher votre femme ? Ah, ah ! *Elle met le doigt sur son front.* (sc. de l'auteur)⁷

Cependant, la dissimulation de son identité aurait pu se satisfaire d'un déguisement ordinaire et le travestissement de Colombine en homme ne nous explique pas la nécessité de lui faire porter un habit d'homme.

2. travestissement comme dissimulation du sexe

Notre intérêt se porte davantage sur le travestissement qui implique le besoin de dissimulation du sexe. 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 (II, sc.7). 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 d'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 aimé 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)⁸⁾

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 négligée. Le travestissement crée un espace de double jeu dans un même personnage.

Dans *Isabelle Medecin* (Fatouville, 1685), le même auteur, trois mois après la représentation de la pièce précédente, développe l'importance du travestissement qui devient le moteur principal de l'intrigue. Isabelle, héroïne de la pièce, apparaît sous l'habit de médecin devant son amant qui a manqué à sa promesse de mariage. Par rapport à d'autres pièces dont le travestissement est plus ou moins momentané, l'importance du travestissement dans cette pièce se vérifie par le fait que l'héroïne se travestit tout au long

de la pièce, sauf quelquefois lorsqu'elle se déguise en sœur de médecin. Il s'agit d'empêcher Cinthio d'épouser une fille riche, Colombine. En disposant à sa guise de deux déguisements féminins et d'un travestissement en médecin, sous l'habit de fille, Isabelle inspire à Cinthio l'amour pour la fille qu'elle représente et sous l'habit d'homme, elle lui reproche son inconstance et rend amoureuse sa rivale du médecin qu'elle incarne. Le travestissement permet de provoquer les multiples jeux d'amour.⁹⁾

Même si la longueur de la scène du travestissement est plus limitée que dans *Isabelle Médecin*, le travestissement dans *Arlequin Homme à bonne fortune* (Regnard, 1690) et *Esope* (*Le Noble*, 1691) constitue aussi le nœud de la pièce. Les deux héroïnes, Isabelle et Colombine, veulent faire échouer le mariage imposé par leurs pères. Leur travestissement, Isabelle en cavalier et Colombine en médecin, est le dernier stratagème pour se dégager du mariage forcé. Le comique de chaque pièce 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)¹⁰⁾

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 du lieutenant que Colombine porte dans *La Fille de bon sens* (Palaprat, 1692) sert à préparer le quiproquo. Les deux prétendants de sa maîtresse prennent chacun pour son rival Colombine déguisée en homme. Certes, le travestissement de Colombine en lieutenant et également en commissaire à la scène dernière n'est qu'un des nombreux déguisements dont elle use et il souligne l'habileté du personnage comme meneur du jeu.

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.

Le déguisement de Colombine en avocat dans *Arlequin Homme à bonne fortune* et en philosophe dans *Le Bel-Esprit* (auteur inconnu, 1694) est aussi accessoire sur le plan de la dramaturgie. Dans la dernière, la fonction du déguisement de Colombine reste peu convaincante, bien qu'elle participe au projet d'Arlequin et de Pasquariel qui essaient de sauver sa maîtresse du mariage forcé. Il nous paraît que son déguisement est présent seulement pour former le duo avec Arlequin également en habit du philosophe (III, sc.2 et 3) et se contente d'y ajouter un peu plus d'effet comique. Le travestissement de Colombine dans la première pièce glisse plus encore vers le ton bouffon. La scène où apparaît Colombine sous l'habit d'homme est peu cohérente dans l'ensemble de l'intrigue. L'habit de l'avocat lui permet d'étouffer Arlequin avec un tas de mots savants.

Le déguisement de la Princesse en auteur dans *Le Phénix* sert également la bouffonnerie. Son travestissement est un présage de la folie du personnage noble, supposé loin de la bouffonnerie.

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 hocher la tête : qui dit Venus, dit la déesse de la beauté.... [...] allez, *d'un ton fâché*, pecores indociles, j'abandonne votre troupe à son mauvais sens, & à tous les manœuvres du Parnasse, & je donnerois ma pièce à des comédiens 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, sc. de la folie)¹¹⁾

Non seulement son apparence vestimentaire représente un faux sexe, mais aussi

elle se méprend sur le sexe de ses interlocuteurs. Le trouble des sexes au niveau de l'habit entraîne le trouble verbal. Ainsi, Delosme de Montchenay opère la confusion des sexes à des niveaux différents.

Un autre exemple du travestissement se liant à la folie est le déguisement de Léonor dans *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (Dufresny et Brugière de Barante, 1697). Les auteurs n'attribuent aucune valeur du masque au travestissement du personnage, car déjà avant l'entrée de Léonor, la raison pour laquelle elle met l'habit du médecin est exposée par Pierrot, le valet de son oncle :

PIERROT. Monsieur, réjouissez-vous ; vous n'aviez qu'une fille folle, à present vous avez deux filles & une nièce qui ont perdu l'esprit. [...] elle cherche par tout un certain Pasquin, qui a découvert ses fredaines. [...] quand elle est dans le poignardement, elle prend votre robe rouge de medecin pour le faire mourir plus vite [...] (III, sc.2)¹²⁾

L'emprunt de l'habit à son oncle ajoute une satire de cet oncle à l'image caricatural du médecin qu'elle joue.

LEONOR. Qu'est-ce que la folie ? De quelle couleur est la folie ?

PASQUIN. La folie ? La folie est habillée de rouge. (III, sc.4)¹³⁾

Cependant, le travestissement dans cette pièce reste accessoire et il n'est qu'une des variétés des conduites singulières dont les deux filles du Docteur l'ont déjà ennuyé.

Le déguisement d'Angélique en amazone dans *La Fausse Coquette* (Brugière de Barante, 1694) prépare une scène bouffonne. Le grand acteur italien et son collaborateur emploient dans la pièce les déguisements à l'occasion du bal masqué, élément favori du public du Théâtre Italien.¹⁴⁾ Le déguisement d'Angélique en amazone n'est pas un travestissement au sens strict mais conduit à ce qu'on la prenne 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.

ANGELIQUE *appercevant Arlequin*. Ah parbleu, madame, je crois que vous vous mocquez 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 galefretiers¹⁵⁾ à mes trouses.

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

MEZZETIN *repoussant Angelique*. Monsieur, vous vous trompez, ce n'est pas ce que vous pensez, & cette fille-là est à nous ; [...] (I, sc. 9)¹⁶⁾

Dans une atmosphère festive du bal masqué, la multiplication des travestissements et la confusion des sexes amènent à 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. 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)¹⁷⁾

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 éclipsee sous ce manteau la moitié de vos charmes ? Laissez-moi jouir du plus charmant spectacle qui se puisse offrir à ma vue. (sc. de l'astrologue)¹⁸⁾

De même, le déguisement de la Princesse en homme du *Phénix* que nous avons déjà cité est dévoilé au premier coup d'œil par Colombine, également déguisée en homme. Colombine, voyant la Princesse, lui affirme :

COLOMBINE. vous avez beau vous déguiser, votre beauté vous trahira toujours.

(II, sc. de la folie)¹⁹⁾

L'échec de la tromperie souligne leur beauté féminine que l'habit masculin ne peut pas cacher. Tel est le travestissement qu'on serait tenté de nommer le

contre-travestissement, tant il sert à mettre en valeur la femme.

3. travestissement comme revendication de la femme

Le travestissement dans *La Fille savant* (Fatouville, 1690) se différencie des deux travestissements précédents. Dans sa quatrième pièce à travestissement, l'auteur expose la première fois de nombreuses réflexions sur la vie des femmes et aboutit à une pièce "féministe" avant la lettre. Fatouville place dans la bouche d'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 ! (sc. du professeur d'amour)²⁰⁾

Contrairement à Angélique qui n'aime que la science et qui répugne au mariage, Isabelle, sa sœur cadette et fille douce et obéissante comme « un mouton », devrait être prête à accepter le mariage que son père lui arrange. L'intrigue se déroule en s'appuyant sur le contraste du caractère 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.* (sc. de l'enrollement)²¹⁾

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 est 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 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. *Vers Isabelle.* Ma mie, tu commences le carnaval de bonne heure, car il me semble que les masques ne courent guères pendant le printemps.

(sc. de l'enrollement)²²⁾

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. (sc. de l'enrollement)²³⁾

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 mordu 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 ! (sc. de l'enrollement)²⁴⁾

Son aspiration aux exploits guerriers n'est cependant pas 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.²⁵⁾ Cependant, le plus significatif est qu'Isabelle ne se révolte pas contre le mariage arrangé par le 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. Telle que vous me voyez, mademoiselle, j'ai eu dix-sept enfans ; & 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 ?

ANGELIQUE. 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.

ANGELIQUE. 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 ?

(sc. de la consultation)²⁶⁾

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 caractère sérieux des propos d'Isabelle. D'abord, les expériences que la mère raconte se manifestent comme irréelles étant donné qu'elles sont exprimées par la bouche du personnage du 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 qu'elle prétend avoir eus sont excessivement 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 mariée.

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

ARLEQUIN. Justement.

ANGELIQUE. Vous mettre en possession de tout, sans misericorde.

ARLEQUIN. Ah, que vous devinez juste !

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

ARLEQUIN. Non. Je lui voudrois tout donner.

ANGELIQUE. 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. (sc. de la consultation)²⁷⁾

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 et l'auteur nous fait remarquer la sincérité du discours d'Isabelle.²⁸⁾

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 décide de se marier.

ANGELIQUE. Voila 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 sottte de m'enfermer le reste de mes jours avec Seneque & Isocrate. A ce que je vois, la vraye science d'une femme, c'est d'être belle ; l'étude & les livres ne servent qu'à la rendre insupportable. (sc. du professeur d'amour)²⁹⁾

Fatouville fait déduire son héroïne que le bonheur de la femme est d'être belle et d'être aimée de son époux. Sa révélation du bonheur 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 afin de 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.

Conclusion

Outre le plaisir visuel et esthétique, le travestissement suscite le rire du public du Théâtre Italien. Cependant, ce rire possède de multiples facettes. Du simple ajout de bouffon à la satire de l'autorité parentale, de la raillerie de la fille délaissée à la parodie de la déclaration amoureuse, le travestissement des femmes en homme, en mettant le spectateur dans une hilarité, montre une diversité du comique de la troupe, ce qui prouve également la maturité du jeu des interprètes. Certains auteurs savent aussi exploiter le double jeu du travestissement : il cache le sexe et il le démontre. De plus, on peut observer l'énergie intrinsèque de l'inversion sexuelle qui crée une sorte de dynamisme dans une pièce. La revendication "féministe" qu'une des héroïnes travesties manifeste marque l'esprit peu conventionnel de la troupe, malgré la tradition des types et des lazzi italiens. Le répertoire de l'Ancien Théâtre Italien que nous avons étudié, repris une partie au théâtre de la Foire et au Nouveau Théâtre Italien, influe sur la création des personnages féminins dans ces deux théâtres.

Notes

1) Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », in *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, numéro spécial de la revue *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 10, 1999, p. 41, note 53. Voir aussi « Introduction » de Christine Bard et Nicole Pellegrin : « 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 paradoxe » (*Ibid.*, p. 12.)

2) « Compte tenu même de la traditionnelle affection de la scène italienne pour les travestis comiques où excellent un Arlequin ou un Mezzetin [...] » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Klincksieck, 1992, p. 40) ; « Dans cette même esthétique de l'alliance des contraintes, notons encore au passage les

rôles de travesti, qui sont dans les traditions de la *commedia*. » (Martine de Rougemont, « Silvia : l'actrice et ses personnages », *Marivaux e il teatro italiano*, Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1992, p. 68.)

3) Une étude fondamentale sur le déguisement du XVII^e siècle de George Forestier, (*Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) Le Déguisement et ses avatars*, Droz, 1988) ne consacre pas de place sur le répertoire de l'Ancien Théâtre Italien. Marie-France Hilgar analyse dans son article les motivations du travestissement principalement dans une vingtaine pièces du XVII^e siècle dont seules trois pièces sont du répertoire du Théâtre Italien (« Théâtralité et travestissement au XVII^e siècle », *Dix-Septième Siècle*, XXXIII, 130, janvier-mars 1981, pp. 53-62.

4) Pour citer le texte, nous renvoyons à l'édition : Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (abréviation : TI).

5) Auteur inconnu. L.A.P. sont les initiales données dans l'édition. François Moureau formule une hypothèse selon laquelle l'auteur serait l'abbé Pellegrin. (F. Moureau, *op.cit.*, p. 15.)

6) Selon Antoine de Lérès, la pièce est aussi attribuée à Louis Biancolelli (*Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Jombert, 1754, 2^e éd. 1763, p. 183). Louis Biancolelli, ou Chevalier Biancolelli (1666-1729), est le fils aîné de Dominique Biancolelli. Seule une initiale « B. » est donnée dans l'édition. F. Moureau marque une hésitation entre Louis Biancolelli et Brugière de Barante et il accorde la préférence au seconde (F. Moureau, *op.cit.*, p. 11.)

7) TI, tome II, p. 358.

8) TI, tome I, pp. 354-355.

9) Cette multiplication du jeux d'amour nous amène à rapprocher cette pièce de *La Fausse Suivante* (1724) et du *Triomphe de l'amour* (1732) de Marivaux.

10) TI, tome III, p. 354.

11) TI, tome III, pp. 388-389.

12) TI, tome VI, p. 608.

13) TI, tome VI, pp. 612-614.

14) *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. Eraste, dans l'obscurité de la chambre, prend pour son amante son père habillé d'un domino et il baise sa main (sc.16). Françoise Rubellin situe cette scène dans la tradition du goût du public du Théâtre Italien. (« Notices » dans Marivaux, *L'Ecole des mères, suivi de La Mère confidente*, préface, notes et notices par F. Rubellin, Le Livre de Poche, 1992, p. 21.

15) *galefretiers* : « Pour filou, coquin, vaurien, coureur, fripon, homme de rien, & sans aveu. » (Le Roux, *Dictionnaire comique satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial, avec une explication tres-fidele...*, Lion, Beringos Frates, 1752)

16) TI, tome V, p. 368.

17) TI, tome II, p. 404.

18) TI, tome II, p. 412.

19) TI, tome III, p. 384.

20) TI, tome III, p. 97.

21) TI, tome III, p. 80.

22) TI, tome III, p. 81.

23) TI, tome III, p. 82.

24) TI, tome III, pp. 84-85.

25) Sylvie Steinberg cite dans son ouvrage les exemples de femmes travesties qui se sont engagées comme soldat sous l'Ancien Régime. (S. Steinberg, *La Confusion des sexes Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, 2001, pp. 74-76.) 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 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. » (N. Pellegrin, art.cit, p. 44.)

26) TI, tome III, p. 72.

27) TI, tome III, p. 73.

28) Regnard doit avoir emprunté à cette scène l'idée du travestissement de Crispin en veuve prolifique et infidèle dans *Le Légataire universel*, pièce représentée au Théâtre Français en 1708 : « GERONTE. 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.8, vv. 1003-1006.)

29) TI, tome III, p. 112.