



HAL
open science

Édition critique de Regnard, La Coquette ou l'Académie des dames (1691), dans Évariste Gherardi, Le Théâtre italien (1700), t. 3, éd. Isabelle Ligier-Degauque (dir.), Paris, Classiques Garnier (coll. " Bibliothèque du théâtre français "), 2024, p. 225-351

Eric Negrel

► **To cite this version:**

Eric Negrel. Édition critique de Regnard, La Coquette ou l'Académie des dames (1691), dans Évariste Gherardi, Le Théâtre italien (1700), t. 3, éd. Isabelle Ligier-Degauque (dir.), Paris, Classiques Garnier (coll. " Bibliothèque du théâtre français "), 2024, p. 225-351. Évariste Gherardi [recueilli par], Le Théâtre italien : tome 3., 2024, pp.225-351. <halshs-04962129>

HAL Id: halshs-04962129

<https://shs.hal.science/halshs-04962129v1>

Submitted on 22 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Paru dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien* (1700), t. 3, éd. Isabelle Ligier-Degauque (dir.), Paris, Classiques Garnier (coll. « Bibliothèque du théâtre français »), 2024, p. 225-351 (version pré-publication)

LA COQUETTE
OU
L'ACADEMIE DES DAMES

COMÉDIE EN TROIS ACTES

Mise au théâtre par Monsieur Regnard et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de Bourgogne, le 17 janvier 1691.

Texte établi, présenté, annoté par Éric Négrel



ILL. xxx – Frontispice de *La Coquette* ou *l'Académie des dames*, *Le Théâtre italien*, tome III, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700 (BNF).

PRÉSENTATION

LA COMÉDIE ET SON CONTEXTE

Créée le 17 janvier 1691, *La Coquette* est la sixième comédie italienne à laquelle Regnard contribue à l'Hôtel de Bourgogne. C'est une pièce en trois actes, où plusieurs scènes jouées *all'improvviso* viennent s'intercaler entre les scènes françaises qui sont majoritaires. *La Coquette* témoigne de l'évolution historique de la scène italienne parisienne, telle que la brosse Gherardi dans l'Avertissement de son *Théâtre italien* en 1700 : il s'agit d'une de ces « comédies françaises accommodées au Théâtre Italien », et non plus de ces simples « scènes françaises » qui « étaient comme enchâssées dans nos sujets [*sogetti*, “canevas”] » italiens¹. Contrairement aux précédentes comédies de Regnard, qui se limitaient, de fait, à quelques scènes en français indépendantes les unes des autres et ne permettant que difficilement de reconstituer une intrigue qui se déployait essentiellement dans les scènes improvisées en italien, *La Coquette* se présente comme une « comédie entière », selon le mot de Gherardi², dans laquelle la dizaine de scènes italiennes sont subordonnées aux vingt-deux scènes françaises que compte la comédie. Celle-ci offre par ailleurs une structure « en tiroirs » caractéristique du répertoire italien : différents personnages épisodiques n'apparaissent qu'une fois, dans des scènes françaises sans lien avec l'intrigue principale.

Intrigue et structure dramatique

L'action centrale de *La Coquette* est le mariage de Colombine avec un homme de robe, « le bailli de Laval » (I, 4), dans le Bas-Maine, mariage arrangé par Traffiquet, bourgeois de Paris et père de la jeune femme ; son nœud consiste en l'obstacle qui s'y rencontre du côté de Colombine, qui est courtisée par Octave et ne veut pas du prétendant choisi par son père, et son dénouement en l'élimination de l'inopportun époux. Cependant, contrairement à

¹ Évariste Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire » (1700), dans É. Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. 1, éd. Nathalie Marque, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 78 et 76.

² *Ibid.*, p. 78.

la logique du genre comique, la pièce ne s'achève pas sur le mariage avec Octave, dont on ne sait s'il aura lieu, mais sur la seule décision de Traffiquet de ne pas donner sa fille au robin. Victime de plusieurs mystifications, celui-ci a été humilié, rudoyé, avant d'être finalement renvoyé dans sa province. Le marquis d'Argenson a noté la parenté d'intrigue entre la comédie de Regnard et la comédie-ballet de Molière, *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) :

Cette pièce est imitée de *Pourceaugnac* de Molière quant au dénouement ; un bon *provincial* que l'on berne et que l'on dégoûte d'un mariage qui ne convenait ni à la fille ni au prétendu : voilà tout ce qu'on peut trouver de raisonnable dans cette pièce. Tout le reste n'est que tableau des mœurs extravagantes de *Paris*, sans en exciter la correction, car on les y peint plus agréables que dangereuses³.

Ce que le marquis juge « raisonnable », ce sont les scènes qui se rapportent au nœud de la pièce ; « [t]out le reste », ce « tableau des mœurs extravagantes » de la capitale, procède de scènes *a priori* sans lien avec l'intrigue. De fait, la comédie offre une action dramatique qui n'est ni unifiée ni continue.

Le titre même de la pièce témoigne de ce foisonnement fictionnel : il ne rend pas compte de l'intrigue telle que nous l'avons présentée, mais renvoie à des éléments dramatiques secondaires. La coquette éponyme est Colombine et « l'académie des dames » un salon que tient la jeune femme. Or, si Colombine joue bien le premier rôle de la pièce en étant présente dans quinze des vingt-deux scènes françaises, sa coquetterie n'a aucune fonction dramatique, non plus que l'académie qu'elle anime, dont on ne saura rien. Les scènes italiennes restent nombreuses, dix ans après que les comédiens ont commencé à insérer des scènes en français dans leurs spectacles⁴. Les didascalies peuvent plus ou moins exposer leur canevas ou simplement mentionner leur présence sans préciser leur nombre. Soit ces scènes en canevas concourent, avec les scènes françaises, au développement de

³ René-Louis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms., 1725-1756), éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, t. II, p. 623.

⁴ Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena editore, et Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 133-143 et 163-185.

l'intrigue principale, ainsi qu'il l'est dit explicitement à la fin du deuxième acte, entre les scènes 6 et 7, soit elles créent, sans doute, des intrigues parallèles, comme entre les scènes 4 et 5 du premier acte⁵. À une exception près (II, 3), elles entraînent toujours un changement de lieu et donc une rupture de la liaison entre les scènes. La comédie compte trois décors différents. Au cours du premier acte, le décor change à trois reprises, représentant alternativement un espace public non spécifié (rue ou place) et la chambre de Colombine ; au cours du deuxième acte, le décor change à cinq reprises, transportant le spectateur soit dans une salle commune de la maison de Traffiquet, soit dans un espace public extérieur. La continuité dramatique est en revanche assurée au troisième acte, qui se déroule tout entier dans la salle commune de la maison.

Si la pratique d'un certain foisonnement dramatique entraîne la diversification de l'intrigue et la variation des lieux théâtraux, elle n'a pas d'incidence sur le temps de la fiction. L'espace dramatique de *La Coquette* représente un temps virtuel resserré qui n'excède pas la durée d'une journée. Ce resserrement temporel est souligné par les nombreuses allusions faites à la venue de personnages, soit dans des scènes futures, soit, de façon plus originale, dans des scènes qui se sont déjà déroulées sous les yeux du spectateur. Ainsi, à la fin de la scène 2 du premier acte, Colombine informe Isabelle que son père lui a défendu de voir Octave, « parce qu'il [la] destine à un bailli du Maine, qui doit arriver dans peu ». À la scène 4 suivante, Traffiquet, qui dit « attend[re] aujourd'hui un gendre qui [lui] vient du Bas-Maine », « veu[t] savoir s'il est venu ». L'arrivée dans la capitale du provincial a constitué la scène d'ouverture de la comédie : c'est un monologue dans lequel le bailli, joué par Évariste Gherardi (*alias* Arlequin), rapporte les mésaventures qui lui sont arrivées lors de son passage de la barrière. Les annonces concernent également les personnages épisodiques : par exemple, la scène 4 du troisième acte, où la couturière Margot apporte à Colombine le manteau qu'elle a commandé, a été annoncée dès la deuxième scène de la pièce,

⁵ Voir sur ce sujet, à titre de comparaison, la pratique d'un autre dramaturge écrivant pour les Italiens : François Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 240-241.

lorsque la jeune femme ordonne à son laquais : « allez chez ma couturière, et dites-lui que je veux avoir mon habit aujourd'hui. » La discontinuité dramatique que provoque l'absence de liaison entre plusieurs scènes, de même que la diversification des actions au sein d'une intrigue qui n'est pas unifiée se voient ainsi compensées par une unité du temps fictionnel, affirmée à plusieurs reprises par les personnages. Ces références temporelles, qui sont autant d'annonces de scènes passées ou à venir, créent une certaine cohérence dramatique en *cousant* ensemble des scènes que leur décor ou leur action éloignent les unes des autres⁶.

Une comédie du carnaval

Le moment temporel – en l'occurrence saisonnier – dans lequel s'insèrent les représentations de la comédie lui confère également une forte unité dramatique. Créée le 17 janvier 1691, *La Coquette ou l'Académie des dames* a été donnée en pleine période de *carnaval*, puisque ce « temps de réjouissance [...] se compte depuis les Rois jusqu'au Carême », selon le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), c'est-à-dire depuis le 6 janvier jusqu'au mercredi des Cendres, soit, cette année-là, le mercredi 28 février⁷. Dans l'ancienne France, le carnaval était un moment important du calendrier, à la fois sur un plan social et sur un plan temporel : fête partagée par la société entière, du monde rural à la cour, en passant par toutes les couches du tissu urbain, le carnaval possédait, en durée et en intensité, une ampleur que permettent mal de se représenter les rares traces laissées dans les archives par cette culture coutumière, orale et éphémère. « Les bals, les festins, les mariages se font principalement dans le *carnaval* », précise Furetière. À ces festivités collectives, aux pratiques rituelles qui rythmaient la vie des gens pendant de longues semaines, s'ajoutent, depuis l'époque médiévale, divers jeux dramatiques qui étaient créés à l'occasion de la fête et faisaient partie intégrante de son

⁶ Le marquis d'Argenson utilise la métaphore de la couture pour rendre compte du mode de composition dramatique propre au Théâtre-Italien : « les Italiens suivent leur humeur bouffonne et décousent [leurs] spectacles », René-Louis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, op. cit., t. II, p. 615, à propos d'*Arlequin homme à bonne fortune* (1690) de Regnard.

⁷ Voir *Almanach domestique ou Calendrier pour l'année 1691*, Paris, Estienne Michallet, 1691.

cycle cérémoniel, à l'image des sotties des XV^e et XVI^e siècles, des ballets de cour du XVII^e siècle, de telles comédies de Molière... et de plusieurs comédies du Théâtre-Italien. Il convient de restituer à *La Coquette* son statut de comédie du carnaval, si l'on veut accéder à sa raison esthétique.

Le parallèle entre *La Coquette* et *Monsieur de Pourceaugnac* va au-delà de leur parenté d'intrigue. Grand amateur de la comédie italienne, Regnard a sans doute su distinguer tout ce que la pièce de Molière empruntait à la tradition littéraire de la *beffa* telle que la développèrent les conteurs florentins du XIV^e au XVI^e siècle, et telle que semble en avoir hérité la *commedia dell'arte* en en transposant le modèle à la scène. Bon lecteur de Molière, il a certainement mesuré la façon dont le dramaturge articulait ce thème littéraire de la mystification et de l'exclusion d'une victime ridicule avec le scénario coutumier des carnivals historiques, faisant de sa comédie-ballet un « carnaval des fourbes », selon le mot de Patrick Dandrey⁸. Ouvrant sa comédie sur l'arrivée du bailli à Paris en début de journée, la clôturant sur son départ à la fin du même jour, Regnard souligne assez la cohésion d'une action dramatique qui se déploie entre ces deux bornes temporelles resserrées. Le scénario de *La Coquette* est celui, ordonné, sournois, implacable, de la *beffa*, à l'aide de laquelle Colombine, Octave, ses valets Pasquariel et Mezzetin, aidés de « quelques fourbes » (II, 6), sanctionnent les prétentions indues du bailli. Or, « lorsque la *beffa* est le fait d'un petit groupe organisé, elle assume encore plus clairement sa fonction de sanction publique, d'exclusion rituelle prononcée par certains individus au nom de la communauté tout entière⁹ ». De la même façon que dans *Monsieur de Pourceaugnac*, dans *La Coquette*, le scénario mystificateur de la *beffa* se donne comme une transposition théâtrale du scénario punitif coutumier qui fait du roi Carnaval un bouc émissaire des jours gras et de son sacrifice public, le mercredi des Cendres, un rite d'expulsion.

⁸ Patrick Dandrey, « *Monsieur de Pourceaugnac* » ou le Carnaval des fourbes (1998), Paris, Klincksieck, 2006.

⁹ Anna Fontes-Baratto, « Le thème de la *beffa* dans le *Décameron* », dans André Rochon (dir.), *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, t. I, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, p. 11-44, ici p. 33.

« TABLEAU DES MŒURS » ET RAISON SYMBOLIQUE

Comment une coquette et pourquoi

Par son titre – *La Coquette ou l'Académie des dames* –, Regnard rattache sa comédie à une double problématique historique, ainsi qu'à la tradition comique qui en a favorisé l'expression dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Le type théâtral de la coquette et le thème de l'académie mondaine réunissant des femmes attirées par les sciences permettent de contribuer à un débat ancien qui connaît un vif renouveau à l'époque, concernant la place de la femme dans la société, ses conditions d'accès à la culture et au savoir, et son autonomie à l'égard du pouvoir patriarcal. Plus particulièrement, le double titre choisi par Regnard est un double emprunt. Le premier titre renvoie à une comédie de Baron, *La Coquette et la fausse prude*, créée quatre ans plus tôt, le 28 décembre 1686, et jouée, elle aussi, tout au long du carnaval, jusqu'au 7 mars 1687. Regnard n'est pas le premier à essayer de tirer parti du grand succès rencontré par la pièce de Baron. Dès janvier 1689, Dancourt a fait représenter *La Dame à la mode ou la Suite de « La Coquette »*, qui renvoie explicitement à la pièce de son collègue à la Comédie-Française, mais n'a jamais été imprimée, alors qu'elle a tenu l'affiche pendant un mois et a été jouée à Versailles¹⁰ ; un an plus tard, Dancourt a récidivé avec *L'Été des coquettes*, qui connut un beau succès pour une comédie jouée pendant la période estivale. Regnard emprunte le second titre de sa pièce à une comédie plus ancienne de Chappuzeau, *L'Académie des femmes* (1661), grâce à laquelle l'auteur entendait tirer parti du succès retentissant des *Précieuses ridicules* de Molière, en 1659-1660, en offrant une réécriture en vers d'une de ses propres pièces, *Le Cercle des femmes* (1656). Les précieuses de Molière, qui forment « un ambigu [c'est-à-dire : un mélange] de précieuse et de coquette », sont des « donzelles ridicules¹¹ », tout autant que les pédantes mises en scène dans *Les Femmes savantes* en 1672, avec leur grotesque « académie » de femmes, dont « le plus beau projet » consiste dans

¹⁰ Voir André Blanc, *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie-Française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen et Paris, Gunter Narr et Jean-Michel Place, 1984, p. 42.

¹¹ Molière, *Les Précieuses ridicules* (1659), sc. 1, dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 432.

« le retranchement de ces syllabes sales, / Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales »¹². La Colombine de Regnard, en revanche, se rattache à une ascendance plus prestigieuse : celle des « femmes illustres » célébrée par Jean de La Forge en 1663, dans *Le Cercle des femmes savantes* dédié à la Comtesse de Fiesque, « la plus illustre des savantes » et « la plus généreuse protectrice des savants »¹³. Et si *La Coquette ou l'Académie des dames* met bien en scène une pédante bouffonne, il s'agit de Madame Pindaret, qui vient rendre visite à Colombine (III, 2), et non de la coquette elle-même, qui dénigre l'importune visiteuse (I, 2).

Quand « l'académie des dames » n'a aucune consistance dramatique dans la pièce de Regnard, en revanche, la coquetterie de Colombine y occupe une place plus importante. À la scène 2 du premier acte, la coquette donne à sa cousine Isabelle « des conseils pour le mariage » qui revêtent un tour paradoxal : si l'on veut « attraper un époux », il suffit d'être coquette, car « une fille n'est piquante qu'autant qu'elle a pris sel dans la coquetterie ». Or l'on sait bien que « la coquetterie est l'antipode du mariage », ainsi que le rappelle Isabelle. De fait, Colombine ne témoigne guère d'enthousiasme lorsqu'Octave manifeste son amour et son désir de l'épouser (I, 3). Comme Flavie, dans *Les Pipeurs ou les Femmes coquettes* (1671) de Poisson, elle pourrait dire : « Ce sont les soins des galants qui me touchent¹⁴ ». Colombine en reçoit successivement deux, un juge et un capitaine (I, 6-7), qui se croiseront et ne manqueront pas de s'invectiver (I, 8), de même que le juge et le financier auxquels Cidalise fait miroiter qu'elle pourrait les épouser, dans *La Coquette et la fausse prude* de Baron (I, 5 ; II, 3 ; IV, 3). À l'image de Cidalise et d'autres coquettes théâtrales, telles l'Émilie de *L'Académie des femmes* de Chappuzeau, la Marquise du *Rendez-vous des Tuileries ou le Coquet trompé* (1685) de Baron, ou encore l'Angélique de *L'Été des coquettes* de Dancourt, qui toutes manifestent, à des degrés

¹² Molière, *Les Femmes savantes* (1672), III, 2, v. 909 et 913-914, dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. v, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 617.

¹³ Jean de La Forge, *Le Cercle des femmes savantes*, Paris, Jean Baptiste Loyson, 1663, Épître n. p. Voir Madeleine de Scudéry, *Les Femmes illustres*, Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1642.

¹⁴ Raymond Poisson, *Les Pipeurs ou les Femmes coquettes* (1671), V, 5, v. 1355, dans R. Poisson, *Théâtre complet*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 682.

divers, une inappétence pour le mariage, Colombine montre assez peu d'entrain à l'idée d'épouser Octave, et c'est davantage le risque d'épouser « un bailli du Maine » qui la désespère, que de voir compromise son union avec le jeune homme (I, 2).

Colombine possède un trait de caractère propre à la coquette, affirmé de façon récurrente par les dramaturges d'une pièce à l'autre, ainsi que le souligne Regnard de façon indirecte par le truchement de son personnage (I, 2) : « Ne t'ai-je pas dit cent fois que j'aime tout le monde sans aimer personne¹⁵ ? » De fait, « les *coquettes* tâchent d'engager les hommes, et ne veulent point s'engager », comme le note le *Dictionnaire universel* (1690) de Furetière. En ce sens, la coquette est une libertine, puisque le *libertin*, à l'époque, est celui « qui ne veut pas s'assujettir aux lois, aux règles de bien vivre », et que, selon Furetière, « le *libertinage* des femmes est grand dans ce siècle, pour dire leur coquetterie ». Ainsi, dit Furetière, « une fille est *libertine* quand elle ne veut pas obéir à sa mère ; une femme à son époux ». Colombine ne jouit pas de l'indépendance sociale que confère à l'Émilie de Chappuzeau, à la Marquise comme à la Cidalise de Baron leur statut de jeune veuve. Aussi va-t-elle tout mettre en œuvre, avec l'aide d'Octave, pour empêcher le mariage voulu par son père, qui ferait d'elle une mal mariée, à l'instar de la Flavie des *Femmes coquettes* de Poisson. Dans *La Coquette et la fausse prude* de Baron, le père et l'oncle de Cidalise veulent la remarier malgré elle, pour mettre fin au « libertinage où elle vit », qui consiste à fréquenter Éraste et à se laisser courtiser par un juge et un financier¹⁶. La veuve coquette se désespère : « Serais-je toute ma vie en tutelle¹⁷ ? » Grâce à Éraste, elle parvient à déjouer les plans de ses opposants... mais se voit contrainte d'épouser le jeune homme ! La Colombine de Regnard échappe à ce destin conjugal ; elle réussit en actes ce que rêvait de faire l'Émilie de *L'Académie des femmes* : inventer « pour tout notre sexe une autre destinée¹⁸ ».

¹⁵ Voir Michel Baron, *Le Rendez-vous des Tuileries ou le Coquet trompé* (1685), II, 2 ; Florent Dancourt, *L'Été des coquettes* (1690), sc. 1.

¹⁶ M. Baron, *La Coquette et la fausse prude* (1686), II, 5, dans M. Baron, *Théâtre complet*, t. I, éd. Ioana Galleron et Barbara Sommovigo, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 483.

¹⁷ *Ibid.*, I, 3, p. 449.

¹⁸ Samuel Chappuzeau, *L'Académie des femmes*, III, 3, Paris, Augustin Courbé et Louis Billaine, 1661, p. 38.

Cependant, la coquetterie émancipatrice du personnage principal, brandie en étendard par Regnard dès le titre de sa comédie et censée lui assurer le succès public, n'est pas le sujet central traité par le dramaturge. Quand Émilie assigne à son « cercle » la tâche de veiller aux « droits » et aux « intérêts » des femmes, quand, à l'instar des Immortels, l'« académie » qu'anime la Philaminte de Molière entend légiférer en matière de « langage » et définir « le bel usage »¹⁹, Colombine ne nous dit rien des activités de « cette assemblée de femmes » qu'elle réunit chez elle, et qui est bien plutôt, aux dires de son père, une « académie de folles » (II, 1). L'« académie des dames » sera brièvement évoquée à la fin de la comédie, mais dans des circonstances accessoires : ses statuts prétendus serviront les menées finales par lesquelles Octave et Colombine précipiteront la disgrâce du bailli époux. De façon comparable, si les trois scènes où apparaissent les personnages du juge et du capitaine, amants rivaux de Colombine, permettent de donner quelque épaisseur au caractère affiché d'une héroïne qui prétend « ménage[r] tout le monde pour des raisons particulières » (I, 7), il n'en reste pas moins que ces scènes sont entièrement détachées de l'intrigue et que les deux prétendants ne possèdent aucune *raison* dramatique, contrairement aux deux galants auxquels Cidalise « a de certaines obligations » dans *La Coquette et la fausse prude* : le procès que le juge Durcet lui fait gagner, les mille pistoles que lui a prêtées le financier Basset permettent à la jeune femme de recouvrer une certaine indépendance et la décident à « [s]e délivrer de[s] deux ennuyeux personnages »²⁰. Au contraire de la comédie homonyme de Baron, la coquetterie – en tant qu'ensemble de traits psychiques et moraux déterminant un comportement – ne joue aucun rôle dans l'intrigue principale de la comédie de Regnard. Les actions caractérisantes que laisse attendre *La Coquette* par son titre même, loin de se constituer en série, conformément au genre de la comédie de caractère, s'avèrent aussi épisodiques que les deux personnages du juge et du capitaine. En réalité, la coquetterie de Colombine comme les gesticulations comiques de ses deux amants ont bien une raison dramatique

¹⁹ S. Chappuzeau, *Le Cercle des femmes*, V^e entrée, Lyon, Michel Dunan, 1656, p. 53 ; Molière, *Les Femmes savantes*, II, 6, v. 475-476, éd. cit., p. 586.

²⁰ M. Baron, *La Coquette et la fausse prude* (1686), II, 2 et IV, 6, éd. cit., p. 479 et 542.

majeure, mais elle est indirecte et implicite. De même que l'« académie des dames » ne joue un rôle qu'à la marge et de façon indirecte, de même, c'est en rapport avec le sort funeste que les autres personnages réservent au bailli qu'il faut comprendre les discours proférés et les gestes accomplis par le juge et le capitaine : extérieures au scénario mystificateur de la *beffa*, les scènes détachées procèdent néanmoins de ce même scénario coutumier ; elles contribuent ainsi à lui donner à toute son épaisseur rituelle et symbolique.

La satire sociale au service du rituel

L'entrée en scène du bailli dès le début de la pièce, la série d'humiliations et de brimades dont il est la victime, son éviction à la toute fin du troisième acte, cette correspondance entre la première et la dernière scène de la comédie signalent que *La Coquette* suit bien un scénario réglé et « raisonnable » où les objets variés de la satire des mœurs peuvent briser apparemment l'enchaînement événementiel, mais l'éclairent, en réalité, en le rattachant à la dynamique cérémonielle des jours gras. Ainsi, le « tableau des mœurs extravagantes de Paris », qui se fait par touches successives grâce à des personnages épisodiques, ne relève pas, comme le croit d'Argenson, d'une logique satirique qui trouverait à s'exprimer idéalement dans le genre de la comédie-revue ; il a pour principale raison dramatique d'instaurer un univers rituel qui confère à l'action principale un sens symbolique. La succession des péripéties qui entourent la venue du bailli renvoie au scénario rituel de vie et mort du roi Carnaval, et c'est à ce scénario sacrificiel, aux conduites collectives qu'il met en scène, aux objets, images et symboles qui le constituent, que se rattachent les scènes et personnages épisodiques.

Jouée pendant les jours gras de janvier 1691, emplie de sous-entendus grivois et indécents, *La Coquette* fait triompher le « principe de la vie matérielle et corporelle » qui est au fondement de la symbolique carnavalesque et entraîne le rabaissement systématique de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal sur un plan

matériel, concret et physiologique²¹. Les premiers agents de ce processus de rabaissement sont naturellement les valets, Pierrot et Mezzetin, qui manifestent sans retenue leur désir sexuel à l'égard de Colombine et leur volonté de l'épouser, alors que celle-ci est, pour l'un, la fille, pour l'autre, l'amante de leur maître respectif, Traffiquet et Octave. Gestuelle obscène et naïveté scabreuse, mélange du sentiment amoureux avec la pulsion physique, fatras bafouilleur du Pierrot interprété par Giuseppe Giaratoni, lequel s'était spécialisé dans cet emploi de zani balourd, voire « d'idiot pervers », quand Gherardi conférait au personnage d'Arlequin une certaine subtilité²² : les scènes 3, 4 et 5 du premier acte définissent un espace de jeu où s'exprime la subversion carnavalesque, laquelle met les hiérarchies sens dessus dessous et fait triompher les faibles dans l'avalissement des puissants – l'échange des femmes constituant traditionnellement une des modalités fantasmatiques de cet avalissement²³.

Au début du troisième acte, lors d'une scène épisodique, la pédante Pindaret donne également corps, à ce bouleversement des repères et des valeurs. Elle était sans doute jouée par Giuseppe Tortoriti *alias* Pasquariel, de la même façon que la Philaminte des *Femmes savantes* de Molière fut interprétée, en 1672, par l'acteur André Hubert. Madame Pindaret *pindarise* : elle « parle d'une manière qui sente l'affectation, mais une affectation un peu ridicule » (Richelet, *Dictionnaire français*, 1680). Classiquement, le personnage est l'occasion d'une satire du langage précieux et du pédantisme féminin ; mais son étoffe burlesque en fait un personnage gras de carnaval. De façon paradoxale, Pindaret procède, en tant que « bel esprit », à la dégradation systématique des activités spirituelles – alors que ses devancières moliéresques revendiquaient la primauté de l'esprit sur la matière : la création poétique est ramenée à une cuisine, avec ce « rondeau » qu'elle « laisse quelque temps mitonner sur le réchaud de la réflexion... »

²¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1970.

²² Voir François Moureau, « Les types secondaires dans le Théâtre italien de Gherardi », *L'Art du théâtre en France. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 247-256, citation p. 251.

²³ Voir Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1979, p. 215.

(III, 2) ; le savoir passe des livres au tonneau, lorsque son laquais confond un « livre in-quarto » avec « un quartaut » de vin ; l'art de la « conversation » nécessite de « porter un manteau fourré » afin de ne pas s'« enrhumé » ; le bon mot salonnier produit ses effets sur le boyau culier, et « toutes les visites de femmes [lui] donnent la colique ». Ce triomphe du « corps » et des « sens » est la modalité même du rabaissement carnavalesque.

Licence sexuelle et rite du grand boire sont incarnées plus particulièrement par cet autre personnage épisodique qu'est le « capitaine » – second personnage interprété par l'Arlequin Évariste Gherardi dans la distribution de la pièce. Présent aux scènes 7 et 8 du premier acte, l'homme de guerre permet l'expression d'un discours satirique convenu chargeant les hommes d'épée, leur ivrognerie, leur brutalité, leur arrogance fanfaronne ; il apparaît également comme une symbolisation du principe de la vie matérielle et corporelle. Auprès de Colombine, le capitaine se vante de ses exploits digestifs (I, 7) : « Je ne suis pas mal fait, oui ; je dois ma taille à une douzaine de bouteilles de vin que je bois réglément par jour : un grand ventre sied bien à la tête d'un bataillon, et il faut qu'un homme de guerre ait du boyau... » Plaçant les combats militaires sous le signe d'une inversion du haut – « la tête » (du bataillon) – et du bas – le « ventre » (du capitaine) –, le personnage se donne comme un guerrier parodique, un double de Carnaval *alias* saint Pansard dans les représentations allégoriques du combat de Carnaval et de Carême, qui transforment en un affrontement physique la succession de deux moments calendaires opposés²⁴. Grand mangeur et grand buveur, possédant une gorge vaste et pouvant avaler d'énormes quantités sans s'étouffer, le capitaine pansu personnifie le principe d'ingestion qui est au cœur des rites alimentaires carnavalesques. Se plaignant du portier de Colombine qui refusait de le laisser entrer et avec lequel il s'est colleté, le capitaine utilise un terme de fortification pour rendre compte des difficultés à approcher la jeune femme : « Je suis revenu trente fois de l'assaut en meilleur équipage. Il est vrai qu'une jolie personne comme vous est un redoutable ouvrage à corne » (I, 7). Par calembour, l'homme de guerre use du jargon

²⁴ Voir Martine Grinberg et Sam Kinser, « Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales. ESC*, XXXVIII/1, 1983, p. 65-98.

militaire pour dénoncer en Colombine une faiseuse de cocus : la jeune femme n'est pas tant comparable à ce « travail avancé dans les dehors d'une place, consistant en une courtine et deux demi-bastions » qu'est l'*ouvrage à cornes* (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694), parce qu'elle est d'accès difficile, mais parce qu'elle menace d'affliger ses amants des larges cornes du bœuf gras. Or, carnaval est la fête des cocus, célébrés notamment par les abbayes des Cornards (ou Conards), comme celle de Rouen, organisatrices des réjouissances carnavalesques, du XIV^e au XVII^e siècle. De ce point de vue-là, encore, le capitaine apparaît comme une personnification de Carnaval le cornard.

Les craintes du capitaine ne sont peut-être pas complètement infondées ; il a en effet un rival en la personne du magistrat Nigaudin. « Assesseur » au « présidial de Beauvais » (I, 6), c'est-à-dire premier juge du siège, Nigaudin a quitté sa robe longue de magistrat au profit d'un « habit de ville avec une épée » ; il appartient au type social du « colonel de robe », ou *petit-maître de robe*, abondamment satirisé au tournant du XVII^e siècle, en particulier sur la scène italienne. Homme de robe imitant les manières aristocrates et militaires du petit-maître d'épée, Nigaudin apparaît comme un double de Croquignolet, l'avocat au « cœur martial » dont Regnard avait déjà fait le portrait burlesque dans ses *Filles errantes* (1690)²⁵. Quand l'avocat rendait compte de ses hauts faits militaires à l'aide de termes de procédure, le juge parle d'amour à Colombine en recourant au langage juridique. La scène italienne développe un tel comique verbal en offrant la version outrée d'« un défaut assez ordinaire dans les manières de s'exprimer, qui est de se servir mal à propos de façons de parler affectées à [un] métier [...] ; il y a plusieurs gens de robe qui vous parleront sans qu'il en soit question de *compulsoire*, de *déclinatoire*, d'*interlocutoire* et d'autres termes de judicatures²⁶ ». Par ailleurs, Nigaudin multiplie les jurons, use d'un style comminatoire hyperbolique, mais flanche honteusement lorsque le capitaine fait irruption avec fracas dans l'appartement de Colombine. Celle-ci n'a d'autre solution que de cacher le fanfaron

²⁵ Jean-François Regnard, *Les Filles errantes* (1690), « Scène de Monsieur Croquignolet », ci-dessus p. xxx.

²⁶ François de Callières, *Des mots à la mode et nouvelles façons de parler*, 3^e éd., Paris, Claude Barbin, 1693, p. 101.

sous une table... mais la toux dont est affecté Nigaudin depuis son entrée en scène va le trahir et conduire à son éviction par le capitaine. Cette toux est une caractéristique notable du personnage, lequel s'adresse à Colombine « *en toussant* » dès sa première réplique (I, 6) ; la didascalie est répétée quatre autres fois dans les scènes 6 et 7, et la toux du personnage est évoquée à deux reprises, par Nigaudin lui-même à la scène 7, puis par Colombine à la scène 8. Cette affection de la gorge est un motif du théâtre comique de l'époque : code partagé entre une femme et son époux aux dépens d'un séducteur importun (dans le ballet de La Fontaine, *Les Rieurs du Beau-Richard*, joué en société à Château-Thierry, pendant le carnaval de 1660, ou dans *Le Tartuffe* de Molière en 1669) ou bien signal par lequel s'annonce l'amant d'une femme mariée (dans *Le Vert-galant* de Dancourt en 1714), la toux ressortit à l'univers conjugal (ou galant) et à ses désordres. Dans *La Coquette*, elle possède un enjeu pratique opposé, puisque c'est un amant caché que ses quintes malencontreuses trahissent et dénoncent à son rival. Par sa toux, Nigaudin se rattache également à l'univers carnavalesque. Coiffés de leur coqueluchon, un capuchon avec deux oreilles d'âne, surmonté d'une tête de coq ou simplement d'une crête dentelée – ainsi que les représente l'iconographie médiévale et renaissante –, les fous de carnaval sont des tousseurs²⁷ : leur coiffure les assimile à un animal carnavalesque par excellence, le coq, dont le cri ressemble à une quinte de toux, comme le veut une étymologie populaire affirmant que « le mot *coqueluche* vient de ce que, pendant les quintes de toux, la respiration devenue sonore imite le chant du coq²⁸ ». Nigaudin le tousseur apparaît comme un double des fous du carnaval.

Surpris par le capitaine sous la table, Nigaudin est immédiatement débusqué par un sergent à l'aide d'une « canne » (I, 8) : « Allons, tirez ; à la paille. (*Nigaudin sort.*) » « On dit en termes de guerre, Faire aller les soldats à la *paille*, pour dire,

²⁷ Les fous coiffés d'un coqueluchon à tête de coq sont moins communs, mais attestés du Moyen Âge au XVII^e siècle. Voir Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 173 et 189.

²⁸ Augustin Privat-Deschanel et Adolphe Focillon, *Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées*, 1^e partie, Paris, Victor Masson et fils, F. Tandou et C^{ie}, Garnier Frères, 1864, art. « Coqueluche », p. 579.

Permettre aux soldats d'un bataillon d'aller aux nécessités de nature » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690). Renvoyé au royaume du bas corporel et à ses besoins élémentaires, royaume à l'envers sur lequel règne le souverain burlesque de carnaval, Nigaudin se voit métaphoriquement souillé d'excréments... à l'image des victimes des rites de maculation carnavalesques²⁹.

Finalement Nigaudin ne sera pas brutalisé, mais il est sacrifié à sa manière par Regnard : le dramaturge ne le fera pas réapparaître dans la suite de l'intrigue, non plus que le capitaine. Personnages gras, l'un et l'autre ne se contentent pas d'incarner le principe de la vie matérielle et corporelle qui règne en carnaval. Leur rivalité et leur affrontement physique sur scène, les actes rituels que laissent entr'apercevoir leurs propos, leurs cris ou leurs lazzis – le jugement des cocus, le sacrifice du bœuf gras, les quintes de l'homme-coq, les maculations à l'aide d'excréments –, toutes ces conduites qui revêtent un sens symbolique au sein du système de la coutume renvoient, suivant le principe de répétition qui est au cœur du phénomène rituel, à la grande scène conflictuelle carnavalesque et à l'issue tragique en laquelle se résout la folie des jours gras : le sacrifice du roi Carnaval. Les trois scènes épisodiques où apparaissent Nigaudin et le capitaine forment une séquence dramatique autonome ; le premier acte s'achève sur la sortie de scène définitive des deux personnages, victimes sacrifiées sur l'autel de la coquetterie : « *Ils s'en vont l'un d'un côté, l'autre de l'autre.* » Telle est la raison esthétique que Regnard confère à ses trois scènes détachées : le sacrifice métaphorique des deux personnages annonce le rituel sacrificatoire et la violence réelle dont le bailli sera victime en tant que roi temporaire de carnaval. Sans lien apparent avec l'intrigue de la pièce, les trois scènes possèdent la fonction duplicative propre au rite ; c'est donc sur un plan à la fois symbolique et structurel qu'elles se rattachent étroitement à ce grand rituel carnavalesque que Regnard met en scène dans sa comédie.

En amont de ce rite de terminaison qu'est la mise à mort du

²⁹ Sur le barbouillage cérémoniel et les rites d'aspersion de boue ou d'excréments, attestés pendant le carnaval depuis le XVI^e siècle, voir Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, t. 1 : *Du berceau à la tombe. Cycles et de carnaval-Carême et de Pâques (Manuel de folklore français contemporain, 1943-1947)*, Paris, Laffont, 1998, p. 784-790 ; Caro Baroja, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, 1979, p. 62-65.

souverain parodique, le carnaval connaît des conduites rituelles qui ont pour fonction de donner naissance, métaphoriquement, au roi des jours gras. Regnard insère un tel rite dans sa comédie, assignant ainsi au bailli le destin sacrificiel des rois de carnaval.

DU RITE AUX LAZZIS

Des travestis mâles

La naissance symbolique du bailli en tant qu'enfant de carnaval a lieu, de façon métaphorique, à la scène 6 du deuxième acte. Le personnage a déjà paru sur scène auparavant : une première fois à l'ouverture de la pièce, lorsqu'il rend compte de son arrivée mouvementée dans la capitale ; une seconde fois aux scènes 2 et 3 du deuxième acte, où il se présente à Traffiquet puis à Colombine. Mais c'est seulement à partir de la scène 6 du deuxième acte, alors que commence à se déployer concrètement la machination ourdie par Octave contre lui, que le bailli est amené à jouer, figurément, le rôle de victime sacrificielle que le rituel carnavalesque réserve à son souverain parodique. À l'étape ultime de ce scénario cérémoniel qu'est la mise à mort de Carnaval, le mercredi des Cendres, correspond, pendant les jours gras, la scène liminaire de sa naissance.

Croyant que Colombine « aime véritablement » l'homme de robe que son père lui destine, Octave « fait habiller Mezzetin et Pasquariel en femmes, et les envoie chez Colombine, afin qu'ils la dégoûtent du bailli » (II, 6). Ces personnages de travestis sont une comtesse et une marquise qui demeurent prétendument dans le quartier et viennent rendre visite à Colombine. Le déguisement avec changement de sexe se rattache aux différents rites d'inversion pratiqués en carnaval : le rôle de la femme est souvent joué par un homme particulièrement barbu et velu, qui laisse à dessein paraître la pilosité de ses jambes ou de sa poitrine, et exagère le côté viril de ce personnage féminin grotesque³⁰. Les travestissements des deux valets jouent sur la même ambiguïté entre les sexes : la marquise Bistoquet, qui surpasse les mâles en

³⁰ Voir Daniel Fabre et Charles Camberoque, *La Fête en Languedoc. Regards sur le carnaval aujourd'hui* (1977), Toulouse, Privat, 1990, p. 10.

ivrognerie, est jouée par l'acteur Guiseppe Tortoriti, grand échassier spécialisé dans les rôles de Capitan ; et la comtesse Flamèche, qui « se promène » sur scène en exhibant fièrement son tour de « taille », est interprétée par Angelo Constantini : elle offre aux spectateurs l'image d'une petite femme corpulente au visage joufflu. La discordance comique liée aux déguisements est aussi produite sur scène par les patronymes des deux travestis (révélés à la fin de scène 5) qui dénotent leur virilité : quand le nom de Bistoquet désigne, littéralement, sinon encore l'engin viril (la *bistoquette*), du moins son usage, puisque *bistoquer* (et sa variante *biscoter*) signifie « faire l'amour avec une femme », la flammèche est, quant à elle, la métaphore du principe actif masculin, ainsi que le suggère le bailli, lorsqu'il commente les chaudes (mais hypocrites) démonstrations d'amour de Colombine : « Les filles de ce pays-ci sont faites avec des étoupes ; il ne faut qu'une étincelle » (II, 3)³¹. Manifestation jaculatoire de la puissance virile qu'incarne par ailleurs crûment un Pasquariel-Bistoquet ityphallique, la flammèche de Mezzetin *met le feu aux étoupes*.

Ces femmes au caractère et au physique si peu femelles revendiquent cependant une foisonnante expérience de la gestation : elles ont eu l'une comme l'autre « quantité d'enfants ». La marquise se dit malgré tout « malheureuse en garçons » : « je n'en saurais élever ; je n'en ai plus que dix-sept ». La comtesse renchérit : « J'en aurais bien eu vingt-cinq ou trente, si tout était venu à profit ; mais les fausses couches ont fait de terribles brèches dans ma famille » (II, 6). Les travestissements de Mezzetin et Pasquariel en mâles et néanmoins fécondes comtesse Flamèche et marquise Bistoquet renvoient à une obsession masculine qui s'exprime sans retenue en carnaval, par le biais des rites d'inversion sexuelle pratiqués au sein des sociétés de fous et autres compagnies joyeuses : la volonté de s'approprier « le grand

³¹ Voir Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, t. I (1881), Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937, art. « Biscoter ». *Bistoquer* est encore attesté en 1612 dans *Les Corrivaux* de Pierre Troterel, acte IV, sc. 2 (dans *Ancien théâtre français*, éd. Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc, t. VIII, Paris, Plon, 1856, p. 285). *Étoupe* : « La bourre du chanvre, de la filasse, du lin. [...] On dit proverbialement et figurément *mettre le feu aux étoupes*, pour dire exciter quelqu'un [...] à faire l'amour, ou à satisfaire quelque passion emportée » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1721).

privilège de la femme : engendrer l'enfant³² ». Par le biais du travestissement sexuel, les hommes-femmes de carnaval que sont Mezzetin et Pasquariel proposent l'image d'une paternité qui s'empare, symboliquement et de façon démesurée, de l'apanage de la maternité.

La parturition anale

Le rite de l'accouchement d'un homme travesti est traditionnel en carnaval. Goethe y a assisté à Rome en 1788 ; il décrit la scène dans son *Voyage en Italie* : un jeune homme est déguisé en une femme enceinte qui se trouve « dans un état de grossesse avancé [*hoch schwanger*] ». La cohue d'une bagarre simulée la fait « se trouv[er] mal » : « on apporte une chaise » ; « elle [la femme enceinte] se démène d'une manière lamentable » et « met au monde [...] un être informe quelconque³³ ». De pareilles naissances grotesques mimées au sein des sociétés de fous par des hommes habillés temporairement en femmes se font par la grâce d'aliments flatulents. Plus largement, la cuisine grasse et la boisson favorisent cette maternité masculine métaphorique, qui suit les deux étapes de la grossesse (digestive) et de la gésine (anale). Un tel imaginaire carnavalesque de l'accouchement est consubstantiel à la tradition de la *commedia dell'arte* ; il imprègne son héritage théâtral dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles³⁴. Les dérangements entériques dont la comtesse Flamèche et la marquise Bistoquet font prétendument la douloureuse expérience à la fin de la scène se rattachent à cette double tradition, à la fois comique et carnavalesque. Lorsque Colombine leur annonce que son père la destine à un bailli, les deux femmes sont prises de violentes

³² Claude Gaignebet, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, p. 16. Pour une approche anthropologique plus large de cette rivalité entre les sexes au sujet de la fonction biologique de l'enfantement, voir Françoise Héritier, *Masculin/Féminin*, t. 1 : *La Pensée de la différence* (1996) et t. II : *Dissoudre la hiérarchie* (2002), Paris, Odile Jacob, 2012.

³³ Johann Wolfgang Goethe, *Voyage en Italie*, « Le carnaval de Rome [1788] », trad. Maurice Mutterer, Paris, Honoré Champion, 1930, p. 497. Original allemand dans J. W. Goethe, *Italienische Reise*, « Das Römische Carneval [1788] », éd. Andreas Beyer et Norbert Miller, Munich, Carl Hanser, 1992, p. 593-594.

³⁴ Voir Paolo Toschi, *Le Origini del teatro italiano* (1955), Turin, Bollati Boringhieri, 1999 ; [Claude Gaignebet], *Les Triomphes de Carnaval*, Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale, 2004, section « Naître en carnaval », p. 28-51.

contractions : « *Elles se jettent toutes deux sur leurs sièges faisant des contorsions.* » Elles poussent de hauts cris (II, 6) : « À un bailli !... à un bailli !... Ah ! ouf ! je me trouve mal ! Un bailli, ah ! quelle ordure ! » Les douleurs dont elles sont saisies sont bien d'ordre intestinal : « Ah ! Mademoiselle, vous ne deviez jamais lâcher le mot de *bailli* ; à l'heure qu'il est, cela me dévoie. Un bailli ! » Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) indique que *dévoier* « se dit pour marquer l'effet des indigestions d'estomac ». Transposition masculine des contractions utérines, la colique donne à voir les modalités physiologiques de l'accouchement d'un homme enceint.

C'était un spectacle comique digne des plus grossières mascarades de carnaval que devaient offrir les deux acteurs jouant les personnages de Mezzetin et Pasquariel, travestis en des femmes se contorsionnant et multipliant les onomatopées et les râlements. Le petit homme gros et court qu'est Mezzetin-Constantini, « acteur très varié, en un mot un espèce [*sic*] de protée », et le « grand grimacier » qu'est Pasquariel-Tortoriti, d'une « agilité de corps surprenante », exécutaient de fait un formidable duo burlesque caractéristique du jeu comique *dell'arte*.³⁵ Ce jeu s'épanouissait naturellement dans les scènes improvisées « tout à fait italiennes, c'est-à-dire toutes grimaces et toutes postures », comme le dit Gherardi, où se multipliaient les *lazzis* et les acrobaties des danseurs de corde³⁶ ; mais, dans cette scène française, les jeux de scène outrés deux *comici* illustrent bien « la manière mimique » propre aux Italiens, tout en démarquant les pantomimes scatologiques des jours gras³⁷.

Les deux valets suivent, à leur manière, les consignes de leur maître Octave, qui leur a recommandé de « dégoûter » Colombine « du bailli ». Ils imaginent que « le mot de *bailli* » possède à lui seul des vertus carminatives, et que la mise en scène grotesque de

³⁵ Thomas-Simon Gueullette, *Histoire du Théâtre Italien depuis l'année 1577 jusqu'en 1750 et les années suivantes* (ms., 1750-1764), t. I, Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-625 (1), f^o 45 v^o (Mezzetin), et f^o 52 v^o (Pasquariel) ; *Mercur galant*, mars 1685, p. 228-229 (Pasquariel).

³⁶ É. Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire » (1700), dans É. Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. I, éd. Nathalie Marque, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 78.

³⁷ Joseph Mervesin, *Histoire de la poésie française*, Paris, Pierre Giffart, 1706, p. 239. Sur le style de jeu des Italiens, voir la synthèse de C. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., chap. 5, p. 103-132.

leur *dévolement* peut amener Colombine, sinon à souffrir d'une même indigestion d'estomac, du moins à considérer comme indigeste son mariage avec un homme de robe si puissamment répulsif. Sur le plan de l'intrigue, le personnage du bailli est dénoncé comme celui qui provoque la dyspepsie flatulente des deux valets, lesquels se font passer pour des femmes de qualité au sein d'une machination ; sur le plan symbolique qui est celui du rituel carnavalesque, les convulsions qui saisissent les deux hommes enceints préludent au merveilleux accouchement anal d'où sortira l'enfant du carnaval : « Un bailli ! » crient-elles une dernière fois, « [t]outes deux ensemble », avant de s'en aller.

En l'enfant nouveau-né du rite collectif s'incarne la souveraineté à venir du carnaval de l'année suivante ; cette continuité du royaume, des symboles de son pouvoir et de sa succession dynastique procède d'un temps cyclique qui nécessite la mise à mort du souverain actuel³⁸. La comédie de Regnard offre un temps rituel resserré – c'est-à-dire transposé dans la fiction théâtrale : la naissance et la mort du bailli en tant que souverain parodique ont lieu au cours d'un même cycle cérémoniel. À peine vient-il de naître en enfant de carnaval, le bailli se voit pris, lors de la scène suivante, dans les rets de la *beffa* qui conduira à son supplice et à son éviction. C'est assez signifier la correspondance métaphorique que *La Coquette* propose entre le statut dramatique de la dupe et celui, symbolico-rituel, du souverain sacrifié.

VIE ET MORT DE CAREME-PRENANT

Humiliations rituelles

Dans le cycle de carnaval, le mardi gras était considéré comme le jour de Carême-prenant (appelé également Carême-entrant, Caramentran ou Carmentran suivant les régions). Par allégorie, *Carême-prenant* est également le nom du « mannequin qu'on promène dans les rues, le mercredi des Cendres, et qu'on brûle ou qu'on jette à la rivière après une procédure burlesque : c'est la

³⁸ Voir Martine Grinberg, « Carnaval et société urbaine, XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, IV/3, 1974, p. 215-244.

personnification du carnaval³⁹ ». La machination dans laquelle se trouve enveloppé le bailli va le métamorphoser en un Carême-prenant au destin sacrificiel. Son supplice commence à la dernière scène du deuxième acte. Après la mascarade jouée par les fausses Flamèche et Bistoquet, et « ayant su la réussite » qu'elle a rencontrée, Octave « ordonne » à ses deux valets un nouveau déguisement (II, 6) : « s'habiller en Bohémiens et [...] joindre avec eux quelques fourbes ; ensuite faire en sorte, sous ces déguisements, de trouver le bailli et sous prétexte de lui dire sa bonne aventure le dégoûter tout à fait du mariage. » Le déguisement en *bohémien* est un déguisement traditionnel du carnaval dans l'ancienne France. Les deux bohémiennes qui restent seules en scène avec le bailli sont interprétées par les actrices Isabelle et Colombine (les deux sœurs Françoise et Catherine Biancolelli), qui jouent ici un nouveau rôle dans la distribution de la pièce. Ce sont ces deux personnages de fourbe féminins qui se chargent de duper le bailli, auquel elles donnent des conseils opposés : l'une a tenté de le dégoûter du mariage et des femmes ; l'autre en a pris la défense. Exceptionnellement dans la pièce, et pour la première fois au Théâtre-Italien, toute cette scène est écrite en alexandrins. C'est que Regnard y répond, par avance, à Boileau et à sa *Satire X* contre les femmes et le mariage, qui ne paraîtra qu'en mars 1694, mais que le satiriste avait commencée dans les années 1660, avant de la reprendre vers 1678, puis de lui donner sa forme définitive au début des années 1690. Comme d'autres ouvrages de Boileau, cette pièce fut d'abord connue par fragments⁴⁰. En alternant les tirades de Colombine et d'Isabelle, Regnard fait s'opposer les points de vue pour et contre les femmes ; ce faisant, il reprend à Boileau la structure dialogique de sa satire, qui mime un dialogue entre le satiriste et son ami Alcippe, sur le point de se marier et dont la parole est rapportée au style direct. Cette scène fait donc écho à la problématique féministe portée par la « coquette » Colombine dans la pièce. Par l'entremise de ses pseudo-bohémiennes et de leur plaisante argumentation *pro et*

³⁹ Frédéric Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français*, art. « Carementrant, Carmentran, Caramentran », Aix-en-Provence, V^{ie} Remondet-Aubin, t. 1, 1878.

⁴⁰ Voir Nicolas Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 274-276.

contra, Regnard moque la violente invective de Boileau, auquel il opposera, du reste, dès 1694, sa propre *Satire contre les maris*⁴¹.

Finalement le bailli décide de renoncer à toute union. Les deux femmes ont donc atteint l'objectif recherché par Octave, mais elles ont alors un comportement incompréhensible par rapport à la logique de la *beffa* : elles s'emportent contre Arlequin et le menacent de mort : « Si vous n'en prenez pas [de femmes], / Vous n'avez point encor trois jours à vivre », crie l'une ; « Et si vous en prenez, moi, je vous signifie / Que demain, au plus tard, vous n'êtes pas en vie », reprend l'autre (II, 8). C'est ici le sacrifice de Carême-prenant qui est annoncé ; il est par ailleurs anticipé par le personnage lui-même – « C'en est fait, je suis mort ! je n'en puis revenir ! » –, quand celui-ci se voit molesté, d'abord par les deux femmes, puis par toute la troupe des bohémiens qui ressurgit à la fin de l'acte. « Elles le prennent toutes les deux chacune par une manche de son justaucorps » et le tiraillent sans ménagement au point de l'écarteler symboliquement en arrachant les deux manches de son vêtement. Emmenés par Mezzetin, les bohémiens « dans[e]nt et chant[e]nt autour de lui » puis « l'achèvent de déshabiller » ; ils s'en vont en « emportant sa bourse avec sa culotte ». Ces violences évoquent les conduites rituelles du mardi gras ou du mercredi des Cendres : le bailli essuie les coups et les injures qui étaient alors adressées au mannequin de carnaval ; c'est un condamné qu'on mène au supplice.

Le royaume du chapon

Lorsque Pierrot apprend que le bailli est originaire du « Bas-Maine », sa première réaction a été de mettre en cause la virilité du futur gendre (I, 4) : « Quoi ! tout de bon ? Un homme du Maine pour être le mari de votre fille ? [...] Fi ! Monsieur, n'en faites rien : il ne vient que des chapons de ce pays-là. » Dans la langue classique, le terme *chapon* est utilisé métaphoriquement pour « châtré, homme qui est privé de ses génitoires, homme impuissant » (Le Roux, *Dictionnaire comique*, 1718). Tout au long de la pièce, plusieurs allusions sont faites aux volailles du Maine, réputées à l'époque, et plus précisément au chapon, avec toujours le

⁴¹ J.-F. Regnard, *Satyre contre les maris*, Paris, s.n., 1694.

même sous-entendu sexuel diffamatoire. L'objet implicite et guère avouable des réticences de Colombine à épouser le bailli est explicité crûment par Traffiquet, lorsqu'il demande au sujet du futur (II, 4) : « est-ce qu'il lui manque quelque chose ? »

Avec le « bœuf gras » et le « pourceau gras », la perdrix, le coq ou le levraut, le chapon compte parmi les *animaux gras* traditionnellement consommés en carnaval, « depuis la Saint-Rémy [15 janvier] jusqu'en Carême »⁴². Dans un petit texte facétieux du début du XVII^e siècle, qui expose les *Procès et amples examinations sur la vie de Carême-prenant* (1605), coq et chapon sont les accessoires dont est bardé par dérision « le dissolu Carême-prenant » lors de la mise en scène de son « bannissement » : « il sera mis dans un petit bateau sur la rivière, ayant en écharpe un coq et un chapon pour montrer qu'il était toujours prêt à boire et manger⁴³ ». De fait, à l'image de cette figuration fictive, le chapon ne possède pas seulement une fonction culinaire cérémonielle pendant les jours gras ; il est aussi un élément rituel présent dans les jeux, les déguisements et les processions.

En 1580, lors du fameux carnaval de Romans, en Dauphiné, le chapon est l'emblème d'un des différents « royaumes » cérémoniels instaurés par les habitants des quartiers populaires⁴⁴. Deux siècles plus tard, à Montélimar, lors du carnaval de 1788, le chapon est l'un des attributs du mannequin Carême-prenant, exhibé à cheval à travers la ville. On possède une description précise de cette effigie cérémonielle grâce à un procès-verbal de police témoignant de la procession qui eut lieu le soir du mercredi 6 février, jour des Cendres. Différents aspects de son accoutrement mettent en cause la virilité du personnage. Il s'agit d'« une effigie d'homme », mais c'est un travesti vêtu d'« une chemise de femme », laquelle contraste avec les éléments masculins du costume comme le surtout, le « grand chapeau », les « bottes » et le

⁴² *Le Dictionnaire de l'Académie* (1694), art. « Gras, grasse » ; *L'École parfaite des officiers de bouche* (1662), Paris, V^{ie} Pierre Ribou, 1729, 2nde partie, chap. 1, p. 288.

⁴³ *Procès et amples examinations sur la vie de Carême-prenant* (1605), dans *Six curiosités facétieuses sous Henri IV*, éd. Georges Bourgueil, Albi, Éd. Passage du Nord/Ouest, 2004, p. 70 et 71.

⁴⁴ Voir E. Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans op. cit.*, p. 226-230.

pantalon⁴⁵. Carême-prenant est un mâle menacé dans sa virilité, ainsi que le suggèrent « un chapon vivant attaché à son bras droit » et des « ciseaux » qui pendent à « une chaîne » de sa ceinture, au côté de « deux petites clés ». Si le travestissement de Carême-prenant renvoie visuellement aux traditionnels déguisements avec inversion de sexes, la féminisation du mannequin possède une raison seconde, qui se dégage des conduites cérémonielles adoptées par les membres du cortège : on « frotte » la figure du mannequin avec le chapon, on lui fait « baiser » sa « chaîne » porte-clés, on lui donne « des soufflets », on accompagne ces gesticulations d'« une chanson » satirique... tout cela peut « avoir donné lieu à soupçonner qu'il y avait de la mauvaise intention », ainsi que le reconnaît un des prévenus lors de sa comparution⁴⁶. Une ordonnance de police publiée la veille visait précisément à empêcher de telles conduites diffamatoires, en interdisant « de faire aucuns gestes et chanter aucune chanson tendant à personnaliser quelques citoyens », « qui pourraient devenir ingénieux à certains habitants » et « être injurieux à qui que ce soit »⁴⁷. La documentation ne permet pas de savoir qui fut visé, cette année-là, à Montélimar, mais le sens « injurieux » des actions est assez clair : homme-chapon impuissant accablé de coups, l'individu satirisé est, dans la réalité, cocufié et battu (ou du moins dominé) par son épouse, laquelle ouvre grande la porte de leur maison à ses amants. C'est ainsi que cette pure allégorie de la fête qu'est Carême-prenant « personnal[is]e] quelqu[e] citoy[en] » contemporain de Montélimar. Le bailli-chapon de la comédie de Regnard est pareillement un homme à la virilité défaillante. Plus précisément, il est un Carême-prenant affublé d'un chapon diffamant, exactement comme l'effigie exhibée en 1788, puisque *La Coquette* a soin de mettre en scène la transformation physique du bailli en mannequin processionnel, préalable à son sacrifice symbolique.

⁴⁵ Archives départementales de l'Isère, B 2219, cité dans Robert Chanaud, « Ils ont mis en prison Caramentran ! Un carnaval à Montélimar en 1788 », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, X/1-4, 1982, p. 393-416, citation p. 393.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 404 et 405.

⁴⁷ Archives communales de Montélimar, casier n° 6, cité dans R. Chanaud, « Ils ont mis en prison Caramentran ! », art. cit., p. 416.

Carême-prenant supplicié

La mise à mort du bailli-chapon, précédée de sa métamorphose en Carême-prenant, a lieu au cours des trois dernières scènes de la pièce. Le personnage se retrouve au centre d'une « mascarade » (III, 6) ourdie par Octave et Colombine, censée l'humilier et le discréditer aux yeux de Traffiquet, le père de la jeune femme. Colombine demande « une grâce » au bailli avant de l'épouser (III, 4) : « nous sommes un certain nombre de filles qui avons fait serment de ne point prendre de mari qui n'ait été reçu auparavant dans notre académie ; il faut vous y faire recevoir. » Le personnage rappelle l'obstacle naturel qui l'empêche de rallier cette académie : « Moi, dans votre académie de filles ! vous vous moquez : j'ai des empêchements plus que légitimes. Et que faut-il faire pour cela ? » On voit que le personnage fait toutefois preuve de bonne volonté... au risque de se faire chaponner ! La solution proposée par Colombine est moins radicale : « Ne vous mettez pas en peine ; on vous habillera en femme »... comme le Caramentran montilien.

Commence alors, sous les yeux des spectateurs, la transformation physique réelle du bailli en Carême-prenant. Cette transformation revêt trois sens distincts : deux sens littéraux sur le plan de l'intrigue et un sens figuré sur le plan de la symbolique carnavalesque. Du point de vue du bailli, c'est une « cérémonie » de réception burlesque à laquelle il accepte de se prêter pour satisfaire une lubie de sa future femme. Du point de vue de Colombine, c'est une machination destinée à duper le bailli et empêcher leur mariage ; cette machination est orchestrée par une troupe de « fourbes » menée par Mezzetin « habillé en sibylle », dont les chants offrent un des premiers exemples de l'utilisation récurrente des vers mêlés par le théâtre comique au tournant du XVII^e siècle, après leur emploi sur la scène classique et à l'opéra (III, 5)⁴⁸. Sur le plan symbolique du rituel, cette mascarade aboutit au sacrifice figuré de Carême-prenant. La transformation du bailli suit trois étapes : « on dépouille Arlequin et on l'habille en femme » ; « on lui met des tétons » ; « deux sibylles, l'une desquelles tient un pot de rouge et l'autre un pot de blanc,

⁴⁸ Voir René Bray, « L'introduction des vers mêlés sur la scène classique », *Papers of Modern Language Association*, LVI/4, 1951, p. 456-484.

barbouillent Arlequin des deux côtés du visage ». Le travestissement féminin n'est pas seulement vestimentaire mais physiologique, puisque, conformément à un usage traditionnel de carnaval, on affuble le personnage d'une paire de seins factice. Le bailli s'étonne des modalités de cette intronisation, si peu en accord avec son rôle d'époux à venir : « voilà qui est bien drôle, qu'il faille, pour vous épouser, commencer par se déshumaniser », c'est-à-dire : se déviriliser (III, 4). À l'image du mannequin processionnel du carnaval de Montélimar de 1788, le Carême-prenant qui s'incarne figurément en Arlequin est un être équivoque qui possède une « trogne hermaphrodite », selon l'expression utilisée par Mezzetin pour désigner le visage du bailli (III, 5).

Troisième et dernière étape du travestissement du personnage, le barbouillage du visage est l'un des rites les plus répandus du carnaval. Ce barbouillage mi-parti de rouge et de blanc possède trois significations qui correspondent aux trois sens de la métamorphose d'Arlequin en Carême-prenant. Sur le plan de la cérémonie d'intégration burlesque du bailli au sein de l'académie des dames, le rouge et le blanc renvoient à une réalité socio-culturelle : ce sont le « fard » rouge et le blanc de céruse traditionnels du maquillage féminin à l'époque. Sur le plan de la machination destinée à ridiculiser le bailli aux yeux de Traffiquet, le rouge et le blanc renvoient aussi à telles matières utilisées dans les rites d'aspersion et d'humiliation carnavalesques : la farine et la lie de vin⁴⁹. Enfariné d'un côté du visage, Arlequin est maculé de lie de vin de l'autre. Ce barbouillage vineux réalise une prédiction faite par Pierrot au début de la pièce. Le bailli comparait les filles à « un quartaut de vin de Champagne qui jaunit, s'il n'est bu dans sa primeur » (II, 2). Pierrot lui avait répondu : « Monsieur du Quartaut, vous n'en aurez peut-être que la baissière », terme qui désigne « le reste du vin quand il approche de la lie » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694).

Le travestissement sexuel et le barbouillage du bailli revêtent, dans l'esprit du prétendu récipiendaire, un sens cérémoniel, alors qu'ils constituent, pour les complotteurs, un acte d'humiliation censé disqualifier l'épouseur aux yeux de Traffiquet. Le dramaturge Regnard en fait également la figuration d'une

⁴⁹ Voir A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 765 et 785.

mascarade carnavalesque qui vient conférer à la *beffa* punitive son sens symbolique de rite sacrificiel. Sur ce plan symbolico-rituel, les deux couleurs ont encore une autre signification. Le rouge et le blanc sont en effet les couleurs de certains vêtements mi-partis dans lesquels sont représentés les fous au Moyen Âge et à la Renaissance, comme dans *Les Proverbes flamands* (1559) de Bruegel l'Ancien⁵⁰. C'est bien ainsi que le perçoit Traffiquet, lorsqu'il le découvre accoutré et barbouillé (III, 6) : « Vous êtes un fou, voilà ce que vous êtes. »

La pièce s'achève sur l'expulsion du bailli, chassé de la maison par le père de Colombine, comme doivent abandonner la place les fous, au terme de leur éphémère règne carnavalesque (III, 6) : « Ce que j'ai vu tantôt, ce que je vois présentement m'oblige de vous dire, Monsieur le bailli, que vous pouvez vous en retourner tout de ce pas dans le Bas-Maine manger vos chapons ; car, pour ma fille, vous n'en croquerez que d'une dent. » Sur la scène parisienne de l'Hôtel de Bourgogne, le royaume carnavalesque du chapon se défait avec la disparition de son roi Carême-prenant – sacrifice symbolique qui ouvre une période de jeûne où *l'on ne croque que d'une dent*⁵¹.

SATIRE ET CARNAVAL

Monsieur le juge-bailli

La Coquette s'achève sur le sacrifice figuré du bailli Carême-prenant, expulsé hors scène, chassé de ce cadre festif et cérémoniel qu'a instauré la pièce, à la fois espace scénique sacré où s'inscrivent, dans toute leur épaisseur sensible, les rites et les croyances, et temps dramatique éphémère qui ramasse, en une journée, différents moments calendaires du rituel. Après s'être fait le lieu d'avènement d'une royauté temporaire de carnaval, la scène théâtrale organise le détronement brutal du souverain et la fin du royaume. Le sens idéologique que Regnard confère à l'exhibition

⁵⁰ Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Proverbes flamands* (1559), huile sur bois, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° inv. 1720.

⁵¹ « On dit [...] qu'il n'en cassera que d'une *dent*, qu'il n'en croquera que d'une *dent*, pour dire qu'il ne mangera point de quelque chose, ou qu'il n'obtiendra point ce qu'il prétend » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

de ce souverain burlesque et à son sacrifice figuré a partie liée avec la représentation satirique du personnage. La charge qui défigure Carême-prenant procède de l'origine géographique – lourdement rappelée – du bailli interprété par Évariste Gherardi. La vigueur et la sensualité traditionnellement attachées à Carême-prenant, en tant que roi allégorique des jours gras, se voient radicalement gauchies au point de faire du grand débauché son exact et honteux revers : un *chapon*, un « homme impuissant ». Comme à Montélimar en 1788, où l'effigie Caramentran est affublée d'une chemise de femme, d'une paire de ciseaux castrateurs et d'un chapon vivant, dans *La Coquette*, le bailli Carême-prenant est un homme-chapon, habillé en femme et dévirilisé. Dans le carnaval montilien de 1788, dans la comédie carnavalesque de 1691, la féminisation de l'allégorie Carême-prenant procède d'une intention satirique – cette « mauvaise intention » qu'un des prévenus du procès de 1788 reconnaît que l'on pouvait « soupçonner » aussi bien dans les gestes humiliants que l'on a fait exécuter au mannequin processionnel, que dans les paroles injurieuses chantées lors du défilé. Dans les rues de Montélimar ou sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien, le chapon est le stigmaté infamant dont la satire flétrit son objet à l'occasion d'un rite collectif coutumier et par le truchement d'une figure allégorique carnavalesque. En tant qu'attribut du souverain parodique des jours gras, le chapon est le point « rencontre de la fête et de l'événement »⁵² ; par le biais de cet animal-objet rituel, l'idéologie investit la coutume et confère aux conduites cérémonielles leur signification propre, en lien avec le contexte singulier dans lequel la fête se déploie. Quand, à Montélimar, les archives ne permettent pas d'identifier le « citoyen » que la mascarade « ten[d] à personnaliser » et à qui sont « injurieux » les actes accomplis (selon les termes de l'ordonnance de police interdisant de promener Caramentran), en revanche, dans la comédie de Regnard, la cible de la satire est explicite, puisque l'effigie Carême-prenant est incarnée par celui-là même qu'elle « personnalise ».

Le personnage interprété par Gherardi est « le bailli de Laval » (I, 4) : c'est un « officier de robe longue, qui est chef d'une justice

⁵² Daniel Fabre, « La fête éclatée », *L'Arc*, 65 (*Le Roy Ladurie*), 1978, p. 68-75, citation, p. 73.

subalterne », c'est-à-dire le premier magistrat d'une juridiction seigneuriale (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694). Au XVII^e siècle, deux justices s'exerçaient à Laval : celle du roi, au sein du « siège royal des exempts par appel, et pour les cas royaux », et celle du seigneur local, au sein de « la juridiction du comté pairie de Laval, appartenant à M. de la Trémoille »⁵³. Or, le siège de la haute justice du duc de la Trémoille, comte de Laval, « n'avait point le titre de bailliage ni de sénéchaussée, mais celui de *Siège ordinaire du Comté Pairie de Laval*⁵⁴ ». Il n'existait donc pas de bailli, à Laval, à la fin du XVII^e siècle, et il n'y en a d'ailleurs jamais existé. La fiction du « bailli de Laval » évite à Regnard de mettre en cause une personnalité lavalloise en particulier, tout en lui permettant de représenter un juge seigneurial qui possédait, historiquement, une certaine étoffe. Le juge-bailli incarné par Arlequin, officier seigneurial du comte de Laval, possède théoriquement, dans la fiction, le pouvoir et la considération qui étaient celles de son double dans la réalité, le premier juge du siège ordinaire du comté pairie, lequel assurait en outre, depuis le milieu du XVII^e siècle, la fonction de maire de la ville⁵⁵.

Prétendu bailli d'un important siège seigneurial urbain, le personnage de *La Coquette* possède une place et une notabilité qui l'ont fait choisir par le riche bourgeois parisien Traffiquet comme parti pour sa fille. Mais la comédie afflige par ailleurs le bailli des travers et de l'indignité qui caractérisaient les officiers seigneuriaux dans les représentations qu'en avaient les contemporains. Ivrognerie, passion pour le jeu, grossièreté et brusquerie sont affichées avec crânerie par le personnage lui-même (II, 2). Au traditionnel reproche d'incompétence en matière professionnelle, s'ajoute un grief récurrent attaché à la vile origine sociale des juges seigneuriaux, qui se voit ici accentuée par l'appartenance géographique du personnage, puisque le *provincial*, en tant que tel, était tenu « presque toujours en mépris » par les Parisiens

⁵³ Julien Leclerc du Flécheray, [*Description du comté de Laval, son histoire, les mœurs de ses habitants, ses manufactures*] (ms., v. 1698), dans *Documents relatifs à l'histoire du Comté de Laval*, éd. Honoré Godbert, Laval, H. Godbert, 1860, p. 31.

⁵⁴ Jacques-Ambroise Duchemin de Villiers, *Essais historiques sur la ville et le pays de Laval, en la province du Maine*, Laval, J. Feillé-Grandpré, 1837, p. 58.

⁵⁵ Voir Frédérique Pitou, *Laval au XVIII^e siècle. Marchands, artisans, ouvriers dans une ville textile*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1995, p. 162-169.

(*Dictionnaire de l'Académie*, 1694). L'indignité de l'officier seigneurial se double donc de la bassesse provinciale, tout autant que de cette infamie propre aux Bas-Mainiots, soupçonnés d'être affectés par la même déficience que leurs chapons : « ne suis-je pas bien malheureuse ? Car imagine-toi ce que c'est qu'un bailli, et un bailli du Maine », s'exclame Colombine (I, 2).

« Un marquis de nouvelle impression »

Toutefois, ce n'est pas seulement parce qu'il est un bailli-chapon que le personnage se voit défiguré par Regnard en une grotesque effigie de carnaval, dans le cadre d'une machination ayant pour objectif de le ridiculiser et de le renvoyer dans sa province. Le sens critique de la métamorphose du bailli en victime sacrificielle a partie liée avec les velléités d'anoblissement du personnage. Lors de leur première rencontre, Colombine, pour se moquer, demande à l'officier de justice de changer d'état (II, 3) : « les filles, comme vous savez, ont beaucoup d'ambition sur le fait du mariage. J'ai eu toute ma vie une noble horreur pour les baillis du Maine ; ne pourriez-vous point changer de charge, et vous faire homme de qualité ? » La boutade de la jeune femme rencontre précisément une volonté personnelle du bailli, que ce dernier est d'ailleurs en train de mettre à exécution, comme il s'empresse de le lui apprendre : « rien n'est plus aisé, aussi bien je suis en pourparler avec un marquis de nos cantons qui s'en va à l'armée ; et comme il a besoin d'argent, il me veut vendre sa charge de marquis avec sa pratique. » Une didascalie précise, quelques scènes plus loin, la nature de la transaction : le bailli entend « *acheter un marquisat* », c'est-à-dire une terre titrée, une terre honorée d'un titre de noblesse (II, 6). Or, comme le rappelle l'ordonnance de Blois, promulguée par Henri III en 1579, les fiefs de dignité ne possèdent plus, depuis le XIII^e siècle, leur privilège ancien d'anoblir. Se rendant propriétaire d'un tel fief dans l'intention de se parer du titre de marquis, le personnage se rendra coupable d'*usurpation de noblesse*, telle que la définit l'ordonnance : il fera partie de « ceux qui usurperont faussement et contre vérité le nom et le titre de

noblesse » qui est attaché à une terre⁵⁶.

De fait, en escomptant « [se] faire homme de qualité » par l'achat d'un marquisat, le bailli renvoie à une modalité d'agrégation au second ordre qui était bien réelle, mais se faisait sur plusieurs générations, en vivant noblement sur un fief, à la manière d'un gentilhomme campagnard : c'était l'anoblissement taisible. Il fallait en général quatre générations pour qu'un lignage roturier pénétrât le second ordre et fit oublier ses origines. Très courant aux XV^e et XVI^e siècles, à la suite de la guerre de Cent Ans qui a décimé les familles nobles, ce processus d'intégration à la noblesse devient rare au XVII^e siècle, au profit d'un autre mode d'anoblissement : pour des raisons idéologiques aussi bien que financières, l'État absolutiste promeut la vente d'offices anoblissants, et contrôle par ailleurs régulièrement et scrupuleusement l'authenticité des titres de noblesse. Quand, selon les théoriciens de la Renaissance, des témoignages oraux attestant de l'ancienneté d'une vie noble sur un fief pouvaient suffire pour prouver l'appartenance au second ordre, les grandes enquêtes de noblesse lancées à l'instigation de Colbert dans tout le royaume à partir de 1666 exigeront, elles, des preuves écrites remontant à l'année 1560⁵⁷. À la conception dominante aux XV^e et XVI^e siècles, selon laquelle la noblesse était liée tout à la fois à un mode de vie noble sur une terre et à la vertu personnelle qui se manifestait surtout dans l'exercice des armes, Louis XIV substitue une théorie juridique ancienne remontant au XIII^e siècle, mais à laquelle il donne une portée idéologique neuve dans le cadre de l'avènement d'un État moderne : la noblesse tire son origine du pouvoir royal ; elle est issue de la volonté du prince. Les enquêtes de noblesse demandent aux nobles de prouver leur condition à l'aide d'actes notariés attestant leur qualité et leur filiation : pour la bureaucratie centralisée, la noblesse n'est plus une affaire de valeur et de

⁵⁶ *Ordonnance rendue sur les plaintes et doléances des États généraux assemblés à Blois en novembre 1576 (1579)*, art. 257 et 258, dans *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la révolution de 1789*, éd. François-André Isambert, Decrusy et Alphonse-Honoré Taillandier, t. XIV, Paris, Belin-Leprieur, 1829, p. 438-439, citation art. 257, p. 438.

⁵⁷ Voir Jean-Marie Constant, « L'enquête de noblesse de 1667 et les seigneurs de Beauce », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXI/4, 1974, p. 548-566.

vaillance, mais une affaire de *pedigree* et d'état-civil⁵⁸.

En 1691, date à laquelle le bailli de *La Coquette* envisage de se faire marquis, les enquêtes de noblesse étaient suspendues depuis 1674. Mais elles vont reprendre sous peu, en 1696, pour durer jusqu'en 1727. Alors, le bailli aura tout à craindre des commissaires du roi, et particulièrement de l'intendant de la généralité de Tours (dont dépend Laval), puisque c'est lui qui présidait, en 1667, le tribunal chargé de statuer sur les cas examinés par les enquêteurs, et qu'il avait été particulièrement sévère. Dans sa généralité, une majorité de nobles avaient été condamnés comme usurpateurs (52 %), quand seuls 38 % l'avaient été en Bretagne⁵⁹. Le bailli est en train de commettre l'erreur dont ont été victimes « la majorité des condamnés » en Beauce, lors de l'enquête de 1667 : ils « ont cherché à aller trop vite »⁶⁰. Même s'il renonçait à sa profession dérogeante, le personnage public qu'il était ne pouvait espérer faire oublier son nom et sa naissance roturières en achetant un fief de dignité qui a appartenu à une ancienne famille noble, à un « marquis de nos cantons » ; les authentiques marquis en titre, seigneurs d'un marquisat, étaient à l'époque, dans le Bas-Maine, d'une notoriété telle que notre « marquis de nouvelle impression », comme le désigne Colombine (III, 3), ne pouvait raisonnablement escompter se faire passer pour le seigneur à la place du seigneur. Son projet est bouffon⁶¹.

Le personnage joué par l'Arlequin Gherardi incarne l'hybridité caractéristique des rois burlesques de carnaval ; c'est un être bifront, bailli-marquis équivoque au « corps hybride », tels les travestis sexuels du carnaval romain de 1788, décrits par Goethe dans son *Voyage en Italie*. Il offre une image de la société contemporaine, mais déformée par la satire, à l'égal de ces

⁵⁸ Voir Ellery Schalk, *L'Épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1600)* (*From Valor to Pedigree. Ideas of Nobility in France in the XVIth and XVIIth Centuries*, 1986), Seyssel, Champ Vallon, 1996 ; Arlette Jouanna, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne (1559-1661)*, Paris, Fayard, 1989, p. 23.

⁵⁹ Voir Jean-Marie Constant, « Les structures sociales et mentales de l'anoblissement : analyse comparative d'études récentes, XVI^e-XVII^e siècles » (1985), dans J.-M. Constant, *La Noblesse en liberté, XVI^e-XVII^e siècles*, Rennes, PU de Rennes, 2004, p. 43-55, ici p. 46.

⁶⁰ Constant, « L'enquête de noblesse de 1667 et les seigneurs de Beauce », art cit., p. 556.

⁶¹ Voir Annie Antoine, *Fiefs et villages du Bas-Maine au XVIII^e siècle*, Mayenne, Éditions Régionales de l'Ouest, 1994.

usurpateurs de noblesse que fustige Boileau, à la même époque, dans la *Satire X* (1694) :

[...] ces nobles sans nom, que, par plus d'une voie,
La province souvent en guêtres nous envoie⁶².

L'oxymore « nobles sans nom » souligne l'évidente indignité dont sont marqués les usurpateurs, tant c'est le « nom », attaché à la terre des ancêtres, qui définit, dans l'ancienne France, les « plus nobles et anciennes familles de ce royaume » ; et c'est bien ce « nom » qu'ont soin de « pren[dre] et sign[er] » ceux du « tiers estat » lorsqu'ils achètent « des terres seigneuriales », ainsi que le dénonce la noblesse du gouvernement d'Orléans – dont relève le Maine –, à l'occasion des États généraux de 1614 : « pour faire oublier [les noms] de leur naissance », ces roturiers s'arrogent le titre de *seigneur de...*⁶³ De même, dans *La Coquette*, le bailli se prépare-t-il à être un faux noble titré, vrai roturier provincial. « Petit juge » seigneurial⁶⁴, valet de seigneur qui se rêve seigneur haut justicier, le bailli, auquel Regnard a eu soin de ne pas donner de nom dans sa pièce, ne peut être qu'un *marquis sans nom*, roi bouffon temporaire d'une société carnavalesquée. Présentant de façon caricaturale le phénomène de l'anoblissement taiseux et les usurpations de noblesse qu'il favorise, assimilant, ce faisant, la société contemporaine au monde renversé du carnaval, *La Coquette* fantasme la clôture de la fête et la fin du royaume, en sacrifiant celui qu'elle exhibe comme son monarque parodique.

Ainsi, par l'entremise de la geste comique carnavalesque – à laquelle Regnard préserve le sens conservateur qui est le sien sur le plan anthropologique de la coutume –, *La Coquette* dénonce une réalité historique et rêve d'une régénération politique de la société contemporaine, sorte d'écho comique aux grandes enquêtes de

⁶² Nicolas Boileau, *Satire X* (1694), v. 489-490, dans N. Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. cit., p. 136.

⁶³ *Cahier général de la province et gouvernement d'Orléans* (1614), dans *Cahiers de doléances de la noblesse des gouvernements d'Orléanais, Normandie et Bretagne pour les États généraux de 1614*, éd. Yves Durand, dans *Enquêtes et documents*, t. I, Nantes, Université de Nantes, Centre de recherches sur l'histoire de la France atlantique, 1971, p. 72 et 68.

⁶⁴ Charles Loyseau, *Discours de l'abus des justices de village*, Paris, Abel l'Angelier, 1603, f° 55 v°.

noblesse voulues par Louis XIV. Il n'est pas indifférent que l'auteur de cette vive critique du phénomène contemporain de l'usurpation de noblesse soit lui-même un roturier, qui portait, en mars 1682, le titre d'avocat au parlement de Paris, avant d'acheter, en novembre de la même année, un office de « trésorier de France général des finances », charge purement honorifique mais anoblissante, qui lui a permis d'agréger le second ordre, avant d'acquérir plus tard, en juillet 1699, la terre et le château de Grillon, près de Dourdan, et de revendre sa charge de trésorier pour une charge de lieutenant des chasses du comté de Dourdan, avant d'acquérir l'année suivante la charge encore plus prestigieuse de lieutenant en la maîtrise des Eaux et Forêts de Dourdan, « charge à laquelle est liée le titre de conseiller du roi et de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, comte de Dourdan ». ⁶⁵ Du moins l'ascension sociale de Regnard et son anoblissement étaient-ils parfaitement légitimes.

ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

La présente édition critique de *La Coquette ou l'Académie des dames* a été établie à partir de l'édition originale, confectionnée par Évariste Gherardi pour Cusson et Witte en 1700 (p. 123-224).

Nous avons collationné cette édition, d'une part, avec les éditions de la pièce parues dans les recueils collectifs postérieurs du *Théâtre italien* de Gherardi, d'autre part, avec les trois éditions critiques modernes de *La Coquette*. Sont indiquées ci-dessous les éditions qui ont été retenues pour l'établissement des variantes.

Braakman 1701 : *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 de sa Majesté*, « Première édition sur la nouvelle de Paris, divisée en six tomes, revue, corrigée, augmentée et enrichie d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie. Avec tous les airs qu'on y a chantés, gravés, notés, avec leur basse continue

⁶⁵ Alexandre Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, PUF, 1960, p. 47 et 78. Voir aussi Charles Mazouer et Dominique Quérou (dir.), *Jean-François Regnard (1655-1709)*, Paris, Armand Colin, 2012.

chiffrée à la fin de chaque volume », Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. III, p. 99-175.

Tonson 1714 : *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou 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 », Londres, Jacob Tonson, 1714, t. IV, p. 1-100.

Witte 1717 : *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-notés avec leur basse-continue chiffrée. Édition nouvelle revue avec beaucoup d exactitude », Paris, Pierre Vitte [sic], 1717, t. III, p. 95-168.

Le Cène 1721 : *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 de sa Majesté*, « Cinquième édition, divisée en six tomes, revue, corrigée, augmentée et enrichie d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie. Avec tous les airs qu'on y a chantés, gravés, notés, et corrigés, avec leur basse continue chiffrée à la fin de chaque volume », Amsterdam, Michel Le Cène, 1721, t. III, p. 87-154.

Briasson 1741 : *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 et des airs gravés-notés à la fin de chaque volume. Édition nouvelle revue avec beaucoup d exactitude », Paris, Briasson, 1741, t. III, p. 113-200.

Garnier 1783 : *Supplément aux « Œuvres » de Regnard, contenant les pièces qu'il a données à l'ancien Théâtre Italien*, éd. Charles-Georges-Thomas Garnier, Paris, Veuve Duchesne, 1783, t. I,

p. 291-374 (ce volume constitue le tome 5 des *Œuvres complètes de Regnard*, même nom, même date).

Drack 1889 : *Le Théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'Opéra-Comique. Recueil de pièces choisies jouées de la fin du XVII^e siècle aux premières années du XIX^e siècle*, éd. Maurice Drack [Auguste Poitevin], Paris, Librairie Firmin-Didot et C^{ie}, 1889, p. 75-134.

Calame 1981 : Jean-François REGNARD, *Comédies du Théâtre Italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, p. 335-434.

Guichemerre 1996 : Évariste GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, t. II : *Les Comédies italiennes de J.-F. Regnard*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996, p. 287-364.

LA COQUETTE
OU
L'ACADEMIE DES DAMES

LISTE DES ACTEURS

Traffiquet^{66a}.
 Colombine⁶⁷, fille
 Isabelle⁶⁸, nièce
 Marinette⁶⁹, servante
 Pierrot⁷⁰, valet
 Octave, amant de Colombine.
 Pasquariel⁷¹
 Mezzetin^{72b}

} de Traffiquet.
 }
 } valets d'Octave.

Arlequin, bailli du Maine⁷³.
 Un conseiller [Monsieur Nigaudin], *Mezzetin*⁷⁴.
 Un capitaine, *Arlequin*.
 Un sergent.
 Deux bohémiennes, *Isabelle et Colombine*.
 Madame Pindaret, bel-esprit^{75c}
 Margot, couturière^d.
 Bagatelle, laquais de Colombine^e.

⁶⁶ Personnage interprété par Marc'Antonio Romagnesi (né vers 1633), qui a commencé à jouer des rôles de vieillards français dans les années 1680. Le patronyme est un mot-valise formé de *trafic* : « Vente ou échange de marchandises, de billets, d'argent en commerce et à négocier. Le *trafic* est interdit en France aux gentilshommes » (Furetière, 1690), et d'*affiquet* : « Menue parure de femme. [...] Avec tous ses affiquets elle est bien laide. Il ne se dit qu'en raillerie » (*Académie*, 1694).

⁶⁷ Catherine Biancolleli, *alias* Colombine, interprétait deux personnages différents dans la pièce : la coquette éponyme, fille de Traffiquet, et une bohémienne (II, 7-8).

⁶⁸ Françoise Biancolleli, *alias* Isabelle, sœur de Catherine, interprétait deux personnages différents : la nièce de Traffiquet et une bohémienne (II, 7-8).

⁶⁹ Angélique Toscano, *alias* Marinette, n'apparaît pas dans les scènes françaises, à moins qu'elle n'interprète également la couturière Margot.

⁷⁰ Pierrot était interprété par l'acteur Giuseppe Geratoni.

⁷¹ Pasquariel était interprété par Giuseppe Tortoriti. Outre le rôle de valet d'Octave, il devait jouer le rôle de M^{me} Pindaret (III, 2-3). C'est en tant que valet d'Octave qu'il se travestit également en « marquise Bistoquet » (II, 6), puis en bohémien (II, 7).

⁷² Mezzetin était Angelo Constantini. Outre son rôle de valet d'Octave, il jouait le rôle du « conseiller » Nigaudin (I, 6). C'est en tant que valet d'Octave qu'il se travestit en « comtesse Flamèche » (II, 6), puis en bohémien (II, 7) et enfin en Sibylle (III, 5).

⁷³ Le « bailli du Maine » est un juge seigneurial ; il était joué par Évariste Gherardi *alias* Arlequin, qui interprétait en outre le rôle du « capitaine » (I, 7-8).

⁷⁴ Le « conseiller » Nigaudin, juge au « présidial de Beauvais » (I, 6), est joué par Angelo Constantini.

⁷⁵ M^{me} Pindaret (III, 2-3) était sans doute jouée en travesti par Giuseppe Tortoriti.

[Un laquais de Madame Pindaret.]
D'autres acteurs qui ne parlent point.

La scène est à Paris.

Scène 1

ARLEQUIN, *en bailli, sortant en fureur, et parlant à la cantonade*

Vous en avez menti, Messieurs les commis de la Barrière⁷⁶, je ne dois rien, vous êtes des fripons ; on est plus assuré au milieu des bois que dans ce maudit pays ici ; on ne saurait faire un pas qu'on ne trouve un filou ; il n'y a pas une demi-heure que je suis arrivé dans Paris, et me voilà déjà presque tout déshabillé... Au voleur ! Au voleur ! Quelle maudite nation ! À peine suis-je entré dans [126] la ville, qu'on fait derrière mon cheval l'opération à ma valise ; on en tire les hardes, et on la fait accoucher avant terme ; en descendant à l'hôtellerie, on m'escamote ma casaque⁷⁷ ; je fais deux pas dans la rue, un fiacre me couvre de boue depuis les pieds jusqu'à la tête ; un porteur de chaise me donne d'un de ses bâtons dans le dos ; il vient un homme me saluer, je lui ôte mon chapeau, un coquin par derrière m'arrache ma perruque, et pour comble de friponnerie, on me veut faire payer l'entrée à la porte, comme bête à corne, parce que je viens pour me marier⁷⁸... Attendez donc que je sois... (*apercevant Mezzetin*) Monsieur, n'êtes-vous pas un coupeur de bourses ?

Il se fait ici une scène italienne entre Mezzetin et Arlequin, et ce sont de ces choses qui, consistant plus dans le jeu que dans les paroles, ne sauraient avoir nul agrément sur le papier ; c'est pourquoi je la passe.

⁷⁶ *Barrière* : « Porte de clôture qui interdisait l'accès d'une ville » et, par métonymie, « poste garni de barrières établi aux entrées des villes pour percevoir les droits d'entrée » (*Trésor de la Langue Française informatisé*, [atilf.atilf.fr]).

⁷⁷ *Casaque* : « Manteau qu'on met par-dessus son habit, et qui a des manches où on fourre les bras » (Furetière, 1690).

⁷⁸ Les *bêtes à cornes* (bœufs, chèvres...) devaient payer un droit d'entrée spécifique ; les cornes sont l'attribut traditionnel des cocus.

Chambre de Colombine avec un clavecin.

ISABELLE, *préludant sur le clavecin*, COLOMBINE, *se mettant des mouches devant un miroir*, UN LAQUAIS [BAGATELLE], [PIERROT]

COLOMBINE

Hola ! quelqu'un ! n'ai-je là personne ? Cascaret ! Jasmin ! Bagatelle ! Bagatelle... d'où vient, petit garçon, qu'il faut vous appeler tant de fois ?

BAGATELLE

Mademoiselle, c'est que j'achevais ma main au lansquenet⁷⁹.

COLOMBINE

N'est-il venu personne me demander ?

BAGATELLE

Il est venu cinq ou six personnes, mais j'ai oublié leur nom et ce qu'ils m'ont dit.

COLOMBINE

Le petit étourdi !

PIERROT

Monsieur le conseiller a dit qu'il allait revenir⁸⁰ ; il est venu aussi cette grande [128] femme qui a le visage si creux, qui vous viendra voir tantôt, quand elle aura été chez son libraire⁸¹.

⁷⁹ *Lansquenet* : « Une sorte de jeu de cartes » ; « *Main* signifie aussi Un levé de cartes » (*Académie*, 1694).

⁸⁰ Il s'agit de Nigaudin, qui fait son entrée à la scène 6 du I^{er} acte.

⁸¹ Il s'agit de M^{me} Pindaret, qui apparaît dans les scènes 2 et 3 du III^e acte. Elle devait être jouée par un travesti, sans doute le « grand grimacier » Giuseppe Tortoriti *alias* Pasquariel. « *Tantôt* signifie Dans peu de temps, En un moment, Tout à l'heure » (Richelet, 1680).

COLOMBINE

C'est notre bel esprit ; je la tiens quitte de sa visite dès à présent. Venez-çà, allez chez ma couturière, et dites-lui que je veux avoir mon habit aujourd'hui^{82a}.

BAGATELLE

Ne lui dirai-je pas aussi de nous faire des culottes⁸³ ? la mienne est toutes déchirée entre les jambes, et ma chemise passe, révérence parler, par...

COLOMBINE

Taisez-vous petit sot, et faites ce que je vous dis.

Pierrot et Bagatelle sortent.

ISABELLE

Eh bien, cousine, as-tu bientôt mis la dernière main à ton visage ?

COLOMBINE

Dis-moi, je te prie, comment me trouves-tu aujourd'hui ?

ISABELLE

À charmer.

COLOMBINE

[129]

J'ai beau arranger mes traits, il me semble qu'il y en a toujours quelqu'un qui se révolte contre mon économie⁸⁴.

ISABELLE

Je t'assure que tu es d'un air à faire payer contribution à tous les cœurs de la ville.

⁸² La couturière Margot apparaît à la scène 4 du III^e acte. « *Ça*. Adverbe qui marque le temps et le lieu, *Ici* au temps présent. *Venez çà*, c'est-à-dire, *Venez ici* » (Furetière, 1690).

⁸³ *Culotte* : « Espèce de haut de chausse court et serré » (Furetière, 1690).

⁸⁴ Dans la langue classique, le pronom *quelqu'un*, quand il est employé de façon anaphorique, peut renvoyer à un référent non animé (un des « mes traits ») ; voir Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, § 355, p.232. « *Oeconomie* [*économie*] signifie quelquefois Bel ordre et disposition des choses » (Furetière, 1690).

COLOMBINE

Je sais bien, sans vanité, que j'ai quelque agrément, mais avec un peu de beauté, et trois ou quatre mouches sur le nez, une fille ne va pas loin dans le siècle où nous sommes ; il faut de cela pour plaire (*elle se touche au front*) et pour attraper un époux, qui est le point difficile. Nous commençons tout doucement à monter en graine, et nous sommes assez fortes pour soutenir fort bien une thèse en mariage.

ISABELLE

J'en tombe d'accord. Crois-tu, cousine, que j'aie le cœur plus dur que toi ? Je sens quelquefois qu'une fille n'est pas née pour vivre seule ; je t'avouerais même que j'emploie tout mon esprit pour attirer quelque amant dans le filet conjugal ; mais les [130] hommes sont des pestes de poissons rusés, qui viennent badiner autour de l'appas, et qui mordent rarement à l'hameçon. Le mariage se décrie de jour en jour ; je crois, pour moi, que nous allons voir la fin du monde⁸⁵.

COLOMBINE

Que tu es folle ! quoique le mariage ne soit plus guère à la mode, les hommes ont beau faire, ils ne sauraient se passer de nous ; leur répugnance pour le mariage vient de la simplicité des filles qui ne savent pas jouer leur rôle : l'homme est un animal qui veut être trompé.

ISABELLE

Je ne m'applique nuit et jour à autre chose : je relève, avec l'art, les agréments que la nature m'a donnés. Je joins à quelques brillants d'esprit⁸⁶ les talents de la poésie et de la musique ; pour mes manières, elles sont douces et insinuantes, et avec tout cela, point d'épouseurs.

⁸⁵ Isabelle craint que la baisse continue du nombre des mariages entraîne une baisse de la natalité et ne conduise, à terme, l'humanité à sa perte.

⁸⁶ *Brillant* : « Il est quelquefois substantif. [...] On s'en sert aussi figurément de cette sorte : *Il y a bien des brillants, de grands brillants dans ce poème* » (*Académie*, 1694).

COLOMBINE

Mais que prétendent donc tous ces petits messieurs-là ?

ISABELLE

C'est ce que je ne conçois pas : on sait [131] bien qu'il y a certaines avances qui accrochent quelquefois ; mais vous en aurez menti, Messieurs les soupirants, et si j'accorde quelque faveur, ce ne sera, ma foi, que par-devant notaire, et en vertu d'un bon parchemin bien signé.

COLOMBINE

Cependant, ce n'est pas une chose si difficile que tu penses d'engager un homme ; savoir risquer un billet dans son temps, marcher sur le pied à l'un, tendre à la main à l'autre, se brouiller avec celui-ci, se raccommoier avec celui-là ; crois-moi, avec ce petit manège-là, il faut, bon gré, mal gré, que quelque bête donne dans les toiles⁸⁷.

ISABELLE

Il me semble que tu copies assez bien une coquette d'après nature ; prends-y garde au moins ; on ne fait plus guère de fortune à ce métier-là.

COLOMBINE

Bon ! il n'y a plus que les sottises qui se persuadent d'attraper les hommes par des airs composés⁸⁸. Cousine, le monde m'en a plus appris qu'à toi, et je te suis caution qu'une fille n'est piquante qu'autant qu'elle a pris sel dans la coquetterie.

ISABELLE

[132]

Vraiment ! ce ne sont pas là les maximes de ma mère, qui me prône tous les jours que la coquetterie est l'antipode du mariage ; et j'ai ouï dire cent fois à mon oncle qu'une fille coquette ressemble à ces

⁸⁷ « *Toiles*, au pluriel, se dit [...] des filets de chasseurs » (Furetière, 1690).

⁸⁸ « On dit *Composer sa mine, son geste, sa contenance, son visage, ses actions*, etc. pour dire *Concerter sa mine, son geste*, etc., l'accommoder à l'état où l'on veut paraître » (Académie, 1694).

vins pétillants dont tout le monde veut tâter, et dont personne ne veut acheter pour son ordinaire⁸⁹.

COLOMBINE

Voilà-t-il pas mes contes de grand-mère qui condamnent dans leurs enfants les plaisirs que l'âge leur refuse ? Je veux, moi, te donner des conseils pour le mariage, plus courts et plus faciles, et afin que tu les retiennes mieux, je vais te les dire en vers.

ISABELLE

En vers, ma petite ? ah ! c'est ma folie !

COLOMBINE

N'en perds par une syllabe. (*Elle lit :*)

LE PORTRAIT D'UNE COQUETTE, [133]

Ou la vraie morale d'une fille à marier^{90b}.

Une fille qui veut se faire

Un époux parmi ses amants

Doit changer à tous les moments

Et de visage et de manière.

Tantôt d'un air modeste elle entre dans un cœur

Sous un faux-semblant de sagesse ;

Et tantôt rallumant un feu de belle humeur,

Elle y porte à la fois la joie et la tendresse ;

Elle sait finement par un mélange heureux

Délayer la douceur avecque la rudesse ;

Du frein ou de l'épron [éperon] usant avec adresse,

Suivant que l'animal est vif ou paresseux.

ISABELLE

Je ne sais pas comment sera le reste, mais le début est fort vif.

⁸⁹ « *Ordinaire* se dit aussi substantivement et absolument de la dépense qu'on fait tous les jours à sa table dans son domestique » (Furetière, 1690).

⁹⁰ Le poème est inédit, mais le titre est inspiré du livre de Félix de Juvenel, *Le Portrait de la coquette* (1659), réédité en 1685 sous le titre *Portrait ou le Véritable caractère de la coquette*, Paris, Charles de Sercy.

COLOMBINE

Rien ne se démentira. (*Elle continue de lire :*)

Pour conserver les cœurs qu'elle a su préparer, [134]
Elle tient toujours la balance
Entre la crainte et l'espérance,
Laissant un pauvre amant doucement s'enfermer.
Si quelqu'un rebuté de son trop long martyre
Cherche à s'échapper du filet,
Par de fausses bontés, alors on le retire⁹¹ ;
On écrit, et Dieu sait le style du billet !
Un roi ne paierait pas tout ce qu'on lui promet ;
On se désespère, on soupire ;
Trac ! l'oiseau rentre au trébuchet.

ISABELLE

Au trébuchet ! un mari ne se prend pas comme un oiseau ; il faut bien d'autres pièges.

COLOMBINE.

Je te dis qu'en amour ils sont si niais, qu'une fille qui sait un peu son métier en va duper trente à la fois... (*Elle poursuit sa lecture :*)

Lui parle-t-on...

ISABELLE

Encore ?

COLOMBINE

Voici le dernier. Oh ! dame ! il entre [135] bien des ingrédients dans la composition d'une coquette.

Lui parle-t-on d'amour, vante-t-on ses appas ?
Elle impose silence en faisant la novice ;
Elle fait expliquer ceux qui n'en parlent pas,
Et sait se démonter à visse [vis]⁹².

⁹¹ *Retirer* : « Tirer de nouveau » (Richelet, 1680). La coquette tire de nouveau dans son « filet » l'homme qui « cherche à s'échapper ».

⁹² La métaphore est audacieuse. *Se démonter à vis* est ignoré des dictionnaires mais attesté dans la littérature technique : « Plus loin que cette ouverture le canon se démonte à vis, et

COLOMBINE

Bon ! ta mère t'attend ! va ! va ! elle est la maîtresse, elle attendra tant qu'elle voudra. Demeure ici ; tu en apprendras plus avec moi en un quart d'heure, que tu ne feras en toute ta vie avec ta mère. C'est une façon de mari.

ISABELLE

Tu l'aimeras donc ?

COLOMBINE

Que tu es sotté ! Ne t'ai-je pas dit cent fois que j'aime tout le monde sans aimer personne⁹⁴ ? Mon père m'a défendu de le voir, parce qu'il me destine à un bailli du Maine qui doit arriver dans peu ; ne suis-je pas bien malheureuse ? car imagine-toi ce que c'est qu'un bailli, et un bailli du Maine. Mais voici Octave.

Scène 3

[137]

OCTAVE, MEZZETIN, *son valet*, COLOMBINE, ISABELLE

OCTAVE

Malgré la rigueur de votre père, je viens vous assurer, Mademoiselle, que je perdrai plutôt la vie, que l'espérance d'être un jour votre époux.

MEZZETIN

Oui, Mademoiselle, nous avons résolu cela ; et s'il ne vous épouse, je vous épouserai, moi.

⁹⁴ Trait de caractère typique de la coquette ; voir Michel Baron, *Le Rendez-vous des Tuileries ou le Coquet trompé* (1685), II, 2 : « Que peut-on dire d'elle [la Marquise] ? [...] qu'elle n'aime personne, qu'elle est ravie que tout le monde l'aime » (dans M. Baron, *Théâtre complet*, t. I, éd. Ioana Galleron et Barbara Sommovigo, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 140) ; Florent Dancourt, *L'Été des coquettes* (1690), sc. 1 : « LISETTE. – Elle [la voix publique] vous accuse d'aimer tout le monde. ANGELIQUE. – Non, de bonne foi, je n'aime personne ; mais je suis ravie d'être aimée ; c'est ma folie, j'en demeure d'accord » (éd. André Blanc, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 427).

ISABELLE, *bas à Colombine*
Cousine, voilà un gibier à trébuchet.

COLOMBINE
Monsieur le comte, vous savez quels sont mes sentiments pour vous ; cela vous doit suffire. Ne parlons point d'amour, si ce n'est en chansons. Vous chantez bien ; voilà ma cousine qui accompagne parfaitement du clavecin : je veux vous entendre ensemble.

OCTAVE
Mais, Mademoiselle, chanter en l'état où je suis, pénétré de douleur, désespéré...

MEZZETIN [138]
Il s'est ce matin arraché... un cor, et si je ne l'avais pas empêché il allait avaler une bouteille... de vin d'Espagne de cette hauteur-là. (*Il montre la hauteur de son coude.*)⁹⁵

COLOMBINE
Bon, bon, si vous n'avez pas la force de chanter, vous soupirez ; c'est la langue la plus familière aux amants. Allons ! qu'on approche le clavecin ; Mezzetin, prenez bien garde que mon père ne vienne.

ISABELLE
Tu me mets-là, cousine, à une rude épreuve.

On chante, et après qu'on a chanté, arrivent [Traffiquet et Pierrot].

⁹⁵ Même comique burlesque dans la relation par Pasquin du désespoir de son maître Éraсте délaissé par la coquette Cidalise dans la comédie de Baron, *La Coquette et la fausse prude* (1686), II, 6.

Scène 4

TRAFFIQUET, PIERROT

TRAFFIQUET

Hola ! quelqu'un ! Pierrot ? Pierrot ?

PIERROT

Me voilà, me voilà, Monsieur ; et vous criez plus fort qu'un fiacre mal graissé.

TRAFFIQUET

[139]

Mais avec qui diable es-tu donc ? il faut toujours t'appeler vingt fois.

PIERROT

Je suis avec l'Amour.

TRAFFIQUET

Oh ! oh ! voilà du nouveau ; tu es donc amoureux ?

PIERROT

Je ne dors ni ne veille ; je sens toujours là un tintamarre, comme s'il y avait un régiment de lutins⁹⁶.

TRAFFIQUET

Il faut prendre patience ; mais que vois-je, c'est Octave ! Eh ! que faites-vous ici, s'il vous plaît ? Ne vous avais-je pas prié de n'y plus venir ?

Octave et Mezzetin font une révérence.

⁹⁶ Le déictique *là* désigne sans le nommer mais sans équivoque le lieu corporel dont procède la révolution qui s'est faite en Pierrot. *Lutin* : « Espèce de petit enragé qui fait du bruit et une sorte de tumulte qui fâche et qui rompt la tête » (Richelet, 1680). Cet emploi de *lutin* en contexte amoureux est illustré dans le *Dictionnaire comique* (1718) de Le Roux, à l'aide d'un vers de *Crispin musicien* (1674) de Hauteroche : « Quel lutin est l'amour quand il est dans un cœur ! »

PIERROT

Puisque Monsieur vous l'a dit, pourquoi y revenez-vous ?

TRAFFIQUET

Est-ce que vous prétendez, mon petit Monsieur, épouser ma fille malgré moi ?

Octave et Mezzetin répondent par des révérences.

PIERROT

Monsieur, n'allez pas souffrir cela ; on vous prendrait pour un insensé.

TRAFFIQUET

[140]

Mais, Monsieur, encore une fois, je n'ai que faire de toutes vos révérences ; répondez à ce que je vous demande. (*Octave et Mezzetin continuent leurs révérences et sortent.*) Vous ferez bien, Messieurs de la révérence, de ne regarder ma porte qu'avec une lunette ; je vous y saluerais d'une manière... Quelle plaisante conversation ! toujours des révérences.

PIERROT

Va, va, tu n'as qu'à y revenir ; je te ferai danser un branle de sortie sans violons⁹⁷.

TRAFFIQUET, à sa fille

Et vous, Madame l'impertinente, ne vous ai-je pas défendu de le voir ? savez-vous que quand je commande, je veux être obéi ?

Colombine et Isabelle font une révérence.

PIERROT

Elles ont appris à danser du même maître.

⁹⁷ « Bransle [*branle*], en termes de musique, est un air ou une danse par où commence tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond [...]. On dit proverbialement qu'on va danser un bransle de sortie, lorsqu'on est prêt de s'en aller, ou qu'on est chassé de quelque lieu » (Furetière, 1690).

TRAFFIQUET

Ne t'ai-je pas dit que je ne voulais pas que tu songeasses davantage cet homme-là pour être ton époux ?

Colombine et Isabelle font encore une révérence.

PIERROT

[141]

Fi ! cela n'est pas votre fait^a.

TRAFFIQUET

Écoutez, ne m'échauffez pas les oreilles ; il y a des maisons à Paris où l'on réduit les filles désobéissantes, merci de ma vie...⁹⁸

Colombine et Isabelle sortent en faisant une grande révérence.

PIERROT

Ma foi, Monsieur, il faut dire la vérité : voilà des filles bien civiles.

TRAFFIQUET

Mais que veulent donc dire toutes ces cérémonies-là ? Voilà une nouvelle manière de répondre ; allons, allons, il faut faire cesser tout ce manège-là ; j'attends aujourd'hui un gendre qui me vient du Bas-Maine ; je veux envoyer savoir s'il est venu. Pierrot ? (*Pierrot fait une révérence en fille.*) Ah ! Monsieur le maraud, je crois que vous voulez rire aussi ; si je prends un bâton... (*Pierrot fait une autre révérence.*) Quoi ! tu t'en mêles aussi ?

PIERROT

[142]

Mais, Monsieur, est-ce que vous voulez m'empêcher d'être civil ? Qu'est-ce que vous me voulez ?

⁹⁸ La Maison de Sainte-Pélagie, par exemple, était une prison située dans la rue du Puits-de-l'Ermitte et destinée à accueillir les femmes débauchées. L'année même de la création de *La Coquette*, « [e]n 1691, de nouvelles lettres patentes la confirmèrent comme maison de refuge et de *détention* pour les filles, et la police, comme à toutes les époques, ne se refusa nullement à y enfermer, sur la simple présentation d'une lettre de cachet, les femmes les plus honorables » (Émile Couret, *Le Pavillon des princes. Histoire complète de la prison politique de Sainte-Pélagie*, Paris, Ernest Flammarion, 1895, p. 29).

TRAFFIQUET

Je veux que tu passes chez Monsieur Fessemattieu⁹⁹ pour le prier de passer ici ; et que tu ailles de là dans la rue de la Huchette, savoir si le messenger du Mans est arrivé¹⁰⁰.

PIERROT

Bon, bon, bon, Monsieur, vous attendez donc quelque panier de volaille¹⁰¹ ?

TRAFFIQUET

J'attends le bailli de Laval, qui vient pour être mon gendre.

PIERROT

Quoi ! tout de bon ? un homme du Maine pour être le mari de votre fille ?

TRAFFIQUET

Assurément.

PIERROT

Fi, Monsieur ! n'en faites rien : il ne vient que des chapons de ce pays-là¹⁰².

⁹⁹ « On appelle *fesse-mathieu* un homme qui prête à gros intérêt, et qu'on ne veut pas nommer ouvertement usurier » (Furetière, 1690).

¹⁰⁰ Traffiquet se trompe : c'est « Rue Contrescarpe près la rue saint André » que logent « les messagers du Blésois et du Maine », et non « Rue de la Huchette, aux Bœufs, [où] loge le Messager de la Ferté-Alais » (Abraham Du Pradel, *Le Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le Trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, V^e Denis Nion, 1692, p. 144). *Messenger* : « celui qui est commis pour porter les hardes et les lettres des particuliers, et qui a pour cet effet un bureau établi par autorité publique. [...] Il y en avait à pied pour porter les lettres, en charrette pour porter les hardes, et à cheval pour conduire les hommes » (Furetière, 1690).

¹⁰¹ *Le Dictionnaire de l'Académie* (1694) se fait l'écho de la renommée culinaire du « chapon du Mans » (art. « Chapon »).

¹⁰² Pierrot met en doute la virilité du futur gendre. Dans la langue classique, le terme *chapon* est utilisé métaphoriquement pour « châtré, homme qui est privé de ses génitoires, homme impuissant » (Le Roux, *Dictionnaire comique*, 1718).

COLOMBINE, *sur un petit bureau, pliant une lettre*, PIERROT,
derrière elle, faisant lazzi d'être amoureux

Avant cette scène il se passe plusieurs scènes italiennes^a, qui ne se peuvent imprimer pour les raisons qu'on en a données ailleurs.

COLOMBINE

Une bougie... Est-ce que tu n'entends pas que je demande une bougie pour cacheter cette lettre ?

PIERROT

Pardonnez-moi... Mais c'est que... en vérité... Mademoiselle, je m'en vais.

COLOMBINE

Pour moi, je ne sais plus quelle maladie a attaqué le cerveau de cet animal-là ; il ne voit plus, il n'entend plus ; il a assurément quelque chose de brouillé dans son timbre¹⁰³. (*Pierrot apporte le manchon de sa maîtresse.*) Tu veux donc que je cache une lettre avec un manchon ? Je te demande une bougie, m'entends-tu ? Je crois qu'il me fera perdre l'esprit... (*Pierrot fait des mines.*) [144] Oh ! oh ! voilà une nouvelle folie que je ne lui connaissais pas encore ; depuis quand as-tu donc perdu la parole ? Parle ! réponds ! dis donc à qui tu en as !

PIERROT

Je n'oserais ; je sens là comme un tourbillon... un étouffement en la nature... heurtant contre l'amour¹⁰⁴ ; tenez, voilà une lettre qui vous dira tout cela.

¹⁰³ « *Timbre* se dit figurément en morale de la cervelle d'un homme, ou de son esprit » (Furetière, 1690).

¹⁰⁴ Cette seconde utilisation du déictique *là* par Pierrot pour désigner la partie de son corps où « heurte » le désir est, cette fois-ci, explicitement accompagnée d'une gestuelle obscène, puisque la didascalie liminaire de la scène précise que le valet « *fai[t] lazzi d'être amoureux* ».

COLOMBINE.

Mais que signifie donc cette cérémonie ici ; je trouve cela assez plaisant. Voyons donc que dit cette lettre. (*Elle lit :*)

Comme il n'y a point d'animal dans le monde qui n'aime quelqu'autre animal, c'est ce qui fait que je vous aime ; autre chose ne peut vous dire votre très humble serviteur et fidèle amant Pierrot...

Mon très humble serviteur et fidèle amant Pierrot ; ha ! ha ! voilà donc où le bât vous blesse, Monsieur l'amoureux ; en vérité, je suis ravie d'avoir fait une pareille conquête.

PIERROT

Eh ! Mademoiselle, je sais bien que mon mérite n'est pas capable de mériter... Mais d'un autre côté... voilà que l'occasion... [145] Votre beauté... Je ne suis pas bien riche, mais, ma foi, je suis un bon garçon.

COLOMBINE

J'entends cela le mieux du monde ; mais je vous prie, Monsieur Pierrot, d'étouffer un peu vos hoquets de tendresse, et d'aller porter cette lettre-là à Monsieur de la Maltôtière^{105b}.

PIERROT, *s'en allant*

Ah ! petit cocodrille¹⁰⁶... ouf !

COLOMBINE

La conquête de Pierrot n'est pas bien illustre ; je sens néanmoins une secrète joie de voir que rien ne m'échappe : quelque sévérité qu'affectent les femmes, elles ne sont jamais fâchées de s'entendre dire qu'on les aime.

¹⁰⁵ « *Maltotier, maletotier. Terme injurieux. Celui qui lève une maltôte sur le peuple. Le caractère d'un maltotier est d'être un franc coquin* » ; « *Maltôte ou maletôte. Sorte d'impôt et d'exaction* » (Richelet, 1680).

¹⁰⁶ « Le peuple de Paris dit COCODRILLE. [...] Les Florentins disent de même *Cocodrillo*. Le bel usage de Paris est présentement pour *crocodile*, conformément à l'étymologie du mot, *crocodilus* » (Ménage, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue française*, 1694, art. « Crocodile »).

COLOMBINE, MEZZETIN, *en conseiller, en habit de ville avec une épée*, UN LAQUAIS

LE LAQUAIS

Mademoiselle, voilà monsieur le conseiller Nigaudin¹⁰⁷.

COLOMBINE, *apercevant Nigaudin*

En vérité, Monsieur Nigaudin, j'ai lieu de louer votre diligence ; nous ne devons partir pour la comédie que dans deux heures, et je suis ravie de pouvoir, pendant ce temps-là, profiter de votre conversation.

NIGAUDIN, *en toussant*

Mademoiselle, quand il s'agira de venir vous offrir ses hommages, on n'obtiendra point de défaut contre moi ; en cas de rendez-vous auprès des dames, je ne me laisse jamais contumacer, et je me rends bien vite à l'ajournement personnel¹⁰⁸.

COLOMBINE

Ah ! Monsieur, que vous dites les choses galamment ; vous avez un tour aisé et naturel dans vos expressions que [147] les autres n'ont point ; et il semble toujours que vous demandiez le cœur, quelqu'indifférente chose que vous puissiez dire.

NIGAUDIN

Moi, Mademoiselle ? je ne vous demande rien ; vous me prenez donc pour un escroc ? Il est vrai que nous autres gens de robe, la

¹⁰⁷ *Conseiller* « signifie principalement Des juges établis pour rendre justice dans une compagnie réglée » (*Académie*, 1694). Le nigaud Nigaudin est un magistrat ; il étudie les dossiers et juge collégalement les procès avec les autres conseillers.

¹⁰⁸ *Contumacer* : « Donner les assignations, faire les publications et procédures nécessaires pour convaincre un homme de contumace et du refus de se présenter en justice. *Il n'a point comparu pour être interrogé sur faits et articles, quoiqu'il ait été assigné par trois fois et dûment contumacé* » ; « *Contumace*. Refus de comparaître, de se présenter en justice » ; « *Adjournement [ajournement]*. Assignation qu'on donne à quelqu'un pour comparaître en justice à un certain jour, pour répondre sur quelque demande qu'on fait contre lui » (Furetière, 1690). Nigaudin use du langage technique du droit pour faire son compliment galant à Colombine.

plupart, nous avons la belle élocution à commandement ; tout franc, Mademoiselle, les gens d'épée n'ont point le boute-dehors comme nous¹⁰⁹.

COLOMBINE

Fi ! ne me parlez point des gens d'épée ; ils n'auraient jamais rien à dire, s'ils ne vous étourdisaient de leurs bonnes fortunes, et s'ils ne vous faisaient le calcul du nombre des bouteilles qu'ils ont vidées. Pour moi, je ne conçois pas bien la manie de la plupart des femmes d'aujourd'hui, on ne saurait leur plaire, si l'on ne revient de Flandres ou d'Allemagne¹¹⁰, et si on ne rapporte à leurs pieds un cœur tout persillé de poudre à canon.

NIGAUDIN

Ma foi, il y a bien de l'entêtement ; car, entre nous, il n'y a point de gens qui tiennent une procédure si irrégulière auprès des dames que les gens de guerre ; ils sont brusques et entreprenants sur le fait [148] des faveurs, et n'observent jamais les délais portés par les ordonnances de l'amour¹¹¹.

COLOMBINE

Il est vrai qu'on n'est point en sûreté contre leurs entreprises ; et quand ils sont chez les dames, ils s'imaginent d'être dans un quartier d'hiver à vivre à discrétion¹¹².

NIGAUDIN

À propos de quartiers d'hiver, Mademoiselle, il me semble qu'ils sont venus cette année quinze jours plus tôt pour moi.

COLOMBINE

Pourquoi donc, Monsieur ?

¹⁰⁹ « *Boutehors*. Facilité d'exprimer ses pensées, de faire connaître son mérite et son savoir dans les compagnies » (Furetière, 1690).

¹¹⁰ Allusion aux théâtres de la guerre de la Ligue d'Augsbourg qui opposa, de 1688 à 1697, la France de Louis XIV à une large coalition européenne menée, entre autres, par le Néerlandais Guillaume III et l'empereur du Saint-Empire romain germanique Léopold I^{er}.

¹¹¹ *Ordonnance* : « la commission que donne un juge ou un commissaire pour faire assigner des témoins ou des parties pour être interrogées » (Furetière, 1690).

¹¹² *Quartier d'hiver* : « Lieu où logent les troupes pendant l'hiver. C'est quelquefois aussi l'intervalle du temps compris entre deux campagnes » (Richelet, 1680).

NIGAUDIN

J'avais hypothèque spéciale sur votre cœur sans ce visage d'épétier¹¹³, qui est arrivé, et qui se prétend privilégié sur la chose ; mais, ventrebleu ! nous verrons.

COLOMBINE

Eh ! que craint-on, Monsieur, quand on est fait comme vous ?

NIGAUDIN

Il est vrai qu'un juge craint fort peu de choses ; mais la plupart de ces gens de guerre sont des manières de brutaux qui usent d'abord des voies de fait. Nous autres, nous faisons notre affaire en douceur, et nous n'aimons pas le fracas de la brette.

COLOMBINE

[149]

Vous avez assez d'autres endroits pour vous faire distinguer.

NIGAUDIN

Ce n'est pas, ventrebleu ! qu'on n'ait du cœur ; je voudrais que vous me vissiez aux buvettes, je fais tout trembler¹¹⁴ ; et si tous mes confrères les praticiens me ressemblaient, il ne se recevrait pas le quart des nasardes qui se donnent tous les jours.

COLOMBINE

Je gagerais à votre air que vous opinez l'épée à la main¹¹⁵, et je vous prendrais quelquefois pour un colonel de robe¹¹⁶.

¹¹³ « *Visage d'épétier*. Dans le style comique est un visage affreux, etc. » (Le Roux, *Dictionnaire comique*, 1718, qui cite en exemple ce passage de *La Coquette*).

¹¹⁴ *Buvette* : « Espèce de cabaret au Palais [de justice] de Paris, où l'on traite fort bien et où vont ceux qui plaident et d'autres gens aussi » (Richelet, 1680).

¹¹⁵ *Opiner* : « Donner son suffrage, dire son avis, en une élection, en une délibération ou une consultation de juges, d'avocats, de docteurs, de médecins. [...] Pour bien opiner, ce n'est pas assez de dire son avis, il faut l'appuyer de raisons » (Furetière, 1690).

¹¹⁶ L'expression *colonel de robe* est une alliance de mots : le substantif *colonel*, qui désigne un homme de guerre, voit son sémantisme modifié par un groupe prépositionnel qui complète le nom de façon contradictoire, puisque, par métonymie, « la robe se prend pour la profession opposée à celle des armes » : « robe, à l'égard des hommes, ne se dit que du vêtement que portent les gens de justice et les gradués, qu'on appelle pour cela *gens de robe* » (Furetière, 1690).

NIGAUDIN

Vous trouvez donc mon habit joli ; c'est un petit déshabillé de chasse que je me suis fait faire pour la cour, n'est-il pas vrai que l'épée me sied bien¹¹⁷ ?

COLOMBINE

À charmer.

NIGAUDIN

Je sens quelquefois des convulsions de bravoure, que je ne saurais retenir. (*Il tousse.*) J'étais né pour la guerre, mais mon père, voyant que j'avais trop d'esprit pour ce métier-là, me mit dans notre présidial de Beauvais, et m'acheta une charge d'assesseur¹¹⁸.

COLOMBINE

[150]

Ah ! Monsieur l'assesseur, si vous débrouillez aussi bien un procès que vous savez vous faire jour dans un cœur, que vous êtes un juge éclairé !

NIGAUDIN

Tout franc, Mademoiselle, je ne me plains point de mes lumières, et je vous avoue que j'ai une pénétration d'esprit qui me surprend quelquefois : je jugeai dernièrement un gros procès à l'audience, dont je n'avait pas entendu un mot¹¹⁹.

COLOMBINE

Pas un mot ! et comment avez-vous pu rendre justice ?

¹¹⁷ « On dit figurément *Se montrer dans son déshabillé, paraître dans son déshabillé*, pour dire *Se montrer, paraître tel que l'on est, sans art, sans affectation* » (*Académie*, 5^e éd., 1798).

¹¹⁸ *Assesseur* : « Officier de présidial et autre justice royale, créé en 1586, qui est le premier conseiller du siège où il est assesseur, et qui connaît des affaires en l'absence de ceux qui en doivent premièrement connaître » (Richelet, 1680). *Présidial* : « Compagnie de juges établies dans les villes considérables pour y juger les appellations des juges subalternes et des villages dans des matières médiocrement importantes » (Furetière, 1690). Claude Auxcouteaux de Fercourt, ami et compagnon de voyage de Regnard, fut nommé en 1691, l'année de création de *La Coquette*, conseiller au présidial de Beauvais, comme l'avait été son père ; voir Alexandre Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, PUF, 1960, p. 56-57.

¹¹⁹ *Audience* : « le lieu ou le temps destiné à entendre les plaidoyers et l'assemblée qui les écoute. Les conseiller doivent entrer dans l'*audience* dès huit heures » (Furetière, 1690).

NIGAUDIN

Bon ! dans tous les procès, il n'y a qu'une routine ; une des parties m'avait envoyé un carrosse de cent pistoles, et l'autre deux chevaux gris de six cents écus : vous jugez bien qui avait le bon droit¹²⁰ ?

COLOMBINE

Oh ! je sais que deux chevaux gris mènent un procès bien rondement.

NIGAUDIN

Ma foi, vous avez raison, les chevaux entraînent le carrosse.

Scène 7

[151]

ARLEQUIN, *en capitaine*¹²¹, COLOMBINE, NIGAUDIN

LE CAPITAINE, *en dedans*¹²²

Parbleu ! mon ami, je crois que tu ne me connais pas¹²³.

COLOMBINE

Ah ! Monsieur, vous êtes perdu si cet homme-là vous trouve ici.

NIGAUDIN

Comment donc ?

COLOMBINE

C'est un officier qui est jaloux à la fureur ; il a déjà tué cinq ou six hommes pour n'avoir fait que me regarder.

¹²⁰ Étant donné que « la *pistole* est maintenant de la valeur d'onze livres », cent pistoles équivalent à 1 100 livres ; et puisque l'*écu* (*escu*) « passe pour trois livres », 600 écus représentent 1 800 livres (Furetière, 1690).

¹²¹ Dans la distribution des rôles de la pièce, il s'agit d'un personnage distinct du personnage du bailli, également joué par l'Arlequin Évariste Gherardi.

¹²² C'est-à-dire : des coulisses.

¹²³ Soit le capitaine veut dire que le portier de Colombine ne le reconnaît pas, soit qu'il ne sait pas de quoi le capitaine serait capable s'il continuait à l'empêcher d'entrer. Au XVII^e siècle le verbe *connaître* pouvait encore signifier « reconnaître ».

NIGAUDIN

Cinq ou six hommes ! voilà qui est bien brutal.

*Il se déshabille, met son rabat et appelle son laquais*¹²⁴.

COLOMBINE

Eh ! que faites-vous, Monsieur, à quoi vous amusez-vous là ?

NIGAUDIN

Je sais bien ce que je fais ; il faudra qu'il soit bien lâche s'il me bat sans épée. Pour plus grande sûreté, vite, qu'on me donne ma robe.

COLOMBINE

[152]

Votre robe ! et où est-elle ?

NIGAUDIN

Je ne vais jamais sans cela, on ne sait pas ce qui peut arriver.

COLOMBINE

Ah ! Monsieur, ne vous y fiez pas ; vous auriez toutes les robes du palais sur le corps, qu'il...

LE CAPITAINE, *en dedans*

Par la mort ! par la tête ! si tu ne me laisse entrer, je mettrai le feu à la maison.

COLOMBINE

Que je suis malheureuse ! le voilà qui entre ; tenez, cachez-vous vite sous cette table-là, et ne remuez pas.

NIGAUDIN *se met sous la table*

Ah ! ma maudite toux va me trahir¹²⁵.

¹²⁴ *Rabat* : « Pièce de toile que les hommes mettent autour du collet de leur pourpoint, tant pour l'ornement que pour la propreté » (Furetière, 1690).

¹²⁵ Dans *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1669) de Molière, c'est Orgon que sa femme Elmire fait se cacher sous une table, afin qu'il soit convaincu de l'hypocrisie de Tartuffe, en l'entendant exprimer sans retenue son « amoureuse envie » d'Elmire ; et c'est l'épouse qui « tousse pour avertir son mari » et l'engager à intervenir, quand le faux dévot devient trop pressant (*Le Tartuffe*, IV, 7 et 5, dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2018, respectivement p. 708 et 704).

LE CAPITAINE, *entrant*

Comment, mordi ! Mademoiselle, il est plus difficile d'entrer chez vous que de prendre trois demi-lunes l'épée à la main¹²⁶ ! si vous ne changez de portier, ma foi, il faudra rompre tout commerce avec vous ; malepeste ! une cravate de Malines qui n'est plus propre qu'à faire de la charpie¹²⁷ ! Voilà qui est fait, je ne rends plus de visites qu'à des portes bâtardes¹²⁸.

COLOMBINE

[153]

Monsieur, je suis bien fâchée de l'accident de votre cravate, mais...

LE CAPITAINE

Mais, Mademoiselle, on est bien aise de conserver le peu qu'on a de linge ; je suis revenu trente fois de l'assaut en meilleur équipage. Il est vrai qu'une jolie personne comme vous est un redoutable ouvrage à cornes¹²⁹. (*Il rape du tabac*¹³⁰ ; *Nigaudin tousse. Le capitaine, après avoir regardé de tous côtés, dit :*) Plaît-il ?

COLOMBINE

Ce n'est rien, Monsieur... Que voilà un habit bien entendu !

LE CAPITAINE

Je ne suis pas mal fait, oui ; je dois ma taille à une douzaine de bouteilles de vin que je bois régulièrement par jour¹³¹ : un grand ventre sied bien à la tête d'un bataillon, et il faut qu'un homme de guerre

¹²⁶ *Demi-lune* : « Ouvrage de fortification fait en triangle dans les dehors d'une place de guerre, au-devant de la courtine » (*Académie*, 1694).

¹²⁷ Le capitaine porte une cravate à dentelle de Malines, ville des Pays-Bas espagnols (aujourd'hui en Belgique). *Charpie* : « Sorte de petit amas de toile vieille et usée, dépecée et tirée par les filets. [...] *La charpie sert à mettre dans les plaies dans les ulcères. On porta tant de tonneaux de charpie à l'armée* » (*Académie*, 1694).

¹²⁸ « Une porte *bastarde* est une moyenne porte entre la porte cochère et la bourgeoise » (Furetière, 1690) : elle n'est pas gardée par un portier.

¹²⁹ « *Ouvrage à cornes*, en termes de fortification, c'est un dehors qu'on avance pour couvrir un bastion, une courtine, ou pour gagner du terrain » (Furetière, 1690). Le capitaine fait allusion, par calembour, aux cornes que les cocus se font planter sur le front : « *Encorner*. Pour faire porter des cornes, cocufier, faire cocu et cornard » (Le Roux, *Dictionnaire comique*, 1718). Les éditions anciennes écrivent *corne* au singulier.

¹³⁰ Le capitaine « prend [son] *tabac* en poudre par le nez » (Furetière, 1690, art. « Tabac »).

¹³¹ « *Réglement*, adverbe. Régulièrement » (Richelet, 1680).

ait du boyau... (*Nigaudin tousse.*) Ouais ! qu'est-ce donc que j'entends ?

COLOMBINE

Ce n'est rien, vous dis-je. Voilà vos inquiétudes qui vous prennent ; vous voudriez déjà être hors d'ici, et vous ne songez pas qu'il y a un siècle qu'on ne vous a vu.

LE CAPITAINE

[154]

J'y viendrais plus souvent, mais tout le genre humain y aborde ; voyez, Mademoiselle, je suis le gentilhomme de France du meilleur commerce ; mais, ventrebleu ! je ne m'accommode point de vos neutralités.

COLOMBINE

Mon Dieu ! Monsieur, je ménage tout le monde pour des raisons particulières ; mais je sais donner la préférence à qui le mérite. Je me distingue en voyant les gens de cour ; les officiers me font plaisir ; je trouve des ressources avec les financiers ; et pour peu qu'on aime les bagatelles, c'est le moins qu'on puisse avoir que deux ou trois petits abbés dans une maison.

LE CAPITAINE

Pour les abbés, passe, on sait bien que cette graine-là est nécessaire aux femmes ; mais j'enrage de voir à vos trouses un tas de gens de robe, qui sont pour la plupart des croquants, à qui l'esprit n'a été donné que comme sel aux jambons pour les conserver¹³².

COLOMBINE

Bon ! l'été, les femmes les souffrent faute d'officiers ; mais ce sont des oiseaux semestres qui disparaissent avec les hirondelles¹³³ ; et

¹³² *Croquant* : « Gueux, misérable qui n'a aucun bien, qui en temps de guerre n'a pour toutes armes qu'un croc » (Furetière, 1690).

¹³³ À côté de son emploi comme substantif, *semestre* connaissait, dans la langue classique, un emploi adjectival : « *Semestre*, adj. Temps de six mois. [...] *Semestre* se dit aussi de la moitié de l'année, pendant laquelle la moitié d'une compagnie s'assemble pour tenir sa séance alternativement. La Chambre des Comptes est une compagnie *semestre*, tous les officiers y sont *semestres* » (Furetière, 1690). Les hommes de robe sont *semestres*, car ils sont congédiés à la fin de l'été (quand les hirondelles s'en vont), dès que les campagnes militaires s'achèvent et que les officiers de guerre reviennent du front.

puis les affaires viennent sans [155] qu'on y pense ; on a tous les jours, malgré soi, des procès ; et vous savez qu'auprès d'un juge sensible, l'enjouement d'une jolie femme est toujours la meilleure pièce d'un sac¹³⁴.

LE CAPITAINE

Vous voyez, entre autres, un certain... Trigaudin... Nigaudin, un petit friquet de chicane¹³⁵ ; par la ventrebleu ! si jamais je l'y rencontre, je n'aime pas le bruit, mais assurément je lui couperai les oreilles.

Nigaudin tousse, et Colombine tousse aussi de peur que le capitaine ne l'entende.

COLOMBINE

Eh, fi ! Monsieur ! ne m'en parlez point, je ne le saurais souffrir ; c'est une éponge à sottise.

Elle tousse.

LE CAPITAINE

Qu'avez-vous donc, Mademoiselle, vous me paraissez bien enrhumée ?

COLOMBINE

Ce n'est rien, Monsieur, on ne peut pas toujours se porter si bien que vous ; mon Dieu que vous avez bon visage !

LE CAPITAINE

Je le crois, ma foi, qu'il est bon ; il y a plus de trente ans que je m'en sers jour et nuit ; je ne suis pas comme ces femmes qui le mettent le soir sous leur toilette.

¹³⁴ « Sac, en termes de palais, se dit de celui où l'on met les papiers d'un procès » (Furetière, 1690).

¹³⁵ *Friquet* : « Espèce de petit moineau de noyer, qui ne fait que frétiller sur l'arbre becquetant les noix. *Friquet* se dit aussi d'un jeune galant fort mince qui n'a que du caquet et de l'afféterie, et rien de solide. *Ce petit friquet ne sera jamais homme à bonne fortune* » (Furetière, 1690). *Chicane* : « Subtilité captieuse en matière de procès » (Académie, 1694).

Scène 8

[156]

UN SERGENT *et les mêmes*

LE SERGENT

Mon capitaine, ne voulez-vous pas arrêter les parties de ce marchand qui a fourni les justaucorps de la compagnie¹³⁶ ?

COLOMBINE

C'est-à-dire, Monsieur le capitaine, que vous ne manquez pas de moyens pour trouver de l'argent ?

LE CAPITAINE

Je veux être un infâme, si j'ai le premier sol pour faire ma compagnie ; ce qui me console, c'est que je dois beaucoup. (*Il écrit et sent quelque chose sous la table.*) Allons, tirez ! pour une demoiselle, il me semble que vous avez là un vilain mâtin sous votre table¹³⁷.

COLOMBINE

Vous rêvez, je crois, avec vos mâtins ?

LE CAPITAINE

Brin d'amour !

LE SERGENT

Mon capitaine ?

LE CAPITAINE

[157]

Chassez-moi ce chien de dessous cette table.

¹³⁶ « *Parties*, au pluriel, signifie Les articles d'un mémoire de ce qui a été fourni par un marchand, un ouvrier, etc. *Parties de tailleur, de brodeur* » (*Académie*, 1694). « *Arrester des parties* pour dire les liquider, s'obliger à les payer » (*Furetière*, 1690).

¹³⁷ *Mâtin* : « Gros chien de cuisine ou de basse-cour. [...] *Mâtin* se dit aussi des hommes grossiers, mal bâtis de corps ou d'esprit. *C'est un vilain, un gros mâtin, un sot mâtin* » (*Furetière*, 1690). « *Tirez, tirez*. Termes dont on se sert ordinairement pour chasser un chien » (*Académie*, 1694).

LE SERGENT, *avec sa canne*
Allons ! tirez ! à la paille¹³⁸ !

Nigaudin sort.

LE CAPITAINE
Oh ! oh ! mon petit ami, et que faites-vous donc ici, s'il vous plaît ?

NIGAUDIN
La Violette ! Laquais ! prenez ma robe.

LE CAPITAINE
Mon petit ami, si vous ne dénîchez au plus vite, je vous ferai
amoureusement descendre par la fenêtre.

COLOMBINE
Ah ! Monsieur le capitaine, vous êtes un extravagant de vous
emporter sans raison ; n'ai-je pas fait mon devoir de faire cacher
Monsieur pour vous épargner du chagrin ? tant pis pour vous, si
vous allez chercher où vous n'avez que faire ; et vous, Monsieur,
de quoi vous avisez-vous de faire du bruit mal à propos ? Il n'y a
qu'un homme de robe, et officier d'un présidial, capable de tousser
quand on le cache sous une table ; puisque vous avez fait la sottise,
démêlez la fusée comme il vous plaira¹³⁹.

Elle sort.

NIGAUDIN [158]
Adieu, Monsieur, nous ne serons pas toujours seul à seul ; et s'il
vous tombe jamais quelque décret sur le corps, je vous apprendrai
ce que c'est que de scandaliser un juge chez des femmes¹⁴⁰.

¹³⁸ « On dit en termes de guerre, *Faire aller les soldats à la paille*, pour dire Permettre aux
soldats d'un bataillon d'aller aux nécessités de nature » (Furetière, 1690, art. « Paille »).

¹³⁹ *Fusée* : « Affaire embarrassée et embrouillée. *Démêler la fusée* » (Richelet, 1680).

¹⁴⁰ « Un *décret de prise de corps* est une ordonnance d'un juge pour prendre prisonnier un
criminel » (Furetière, 1690, art. « Corps »). *Scandaliser* : « Décrier, diffamer quelqu'un »
(*Académie*, 1694).

LE CAPITAINE

Va, va, petit regrattier de justice¹⁴¹, je me moque de toi et de tes décrets, je suis en garnison dans une bonne citadelle.

NIGAUDIN

On ne traite point comme ça un conseiller-assesseur, et je m'en plaindrai à votre citadelle.

Ils s'en vont l'un d'un côté, l'autre de l'autre.

¹⁴¹ *Regrattier* : « Celui qui regratte, celui qui achète de certaines marchandises de peu de valeur pour les revendre avec profit » (Richelet, 1680).

ACTE II

[159]

Scène 1

TRAFFIQUET, PIERROT

PIERROT

Monsieur, je viens de chez votre notaire ; il vous prie bien fort de l'excuser, il ne saurait venir aujourd'hui.

TRAFFIQUET

Il faut prendre patience, pourvu qu'il vienne demain.

PIERROT

Ni demain non plus, il lui est survenu une petite affaire, je ne crois pas qu'il puisse venir sitôt.

TRAFFIQUET

Et quelle est donc cette affaire ?

PIERROT

C'est, Monsieur, qu'il est mort.

TRAFFIQUET

Il est mort ! tu as raison, je ne crois pas qu'il revienne de longtemps ; c'est bien [160] dommage, c'était le seul honnête homme de notaire que j'aie encore trouvé. Eh ! dis-moi, as-tu eu des nouvelles de notre homme ?

PIERROT

Oh, oui ! Monsieur ! pour celui-là on m'a dit qu'il était arrivé par le poulailler du Maine, et qu'il demeurerait tout rasibus de chez nous¹⁴².

¹⁴² *Poulailler* : « Celui qui fait métier de vendre de la volaille. [...] On dit aussi poulailler en parlant d'une petite messagerie conduite par les coquetiers ou marchands d'œufs. *Le poulailler de Pontoise* » (*Académie*, 5^e éd., 1798). C'est ce sens que possède le mot *poulailler* dans la réplique de Pierrot, et non celui de « mauvaise et vieille voiture », attesté également par l'Académie en 1798, contrairement à ce qu'affirme *Guichemerre 1996* (p. 317, n. 1). *Rasibus* : « Terme adverbial et populaire, qui signifie Tout près, tout contre » (*Furetière*, 1690).

TRAFFIQUET

Le Ciel en soit loué, je me déferai peut-être à la fin de ma fille ; et je ne verrai plus dans ma maison des animaux de toute sorte d'espèce, et particulièrement cette assemblée de femmes, ou plutôt cette académie de folles qui s'y tenait.

PIERROT

Tout franc, Monsieur, je commençais à être bien las de toutes ces visageresses¹⁴³, et j'étais résolu de prendre mon congé, ou de vous donner le vôtre ; mais, Monsieur, je voudrais bien vous lâcher un petit mot tandis que je sommes sur la chose du mariage.

TRAFFIQUET

Parle, Pierrot, que me veux-tu ?

PIERROT

Monsieur, regardez-moi bien, tel que vous me voyez, je vais me marier.

TRAFFIQUET

[161]

Toi, te marier, tu es fol !

PIERROT

Ce qui me console, Monsieur, c'est que celle que j'épouse est aussi folle que moi.

TRAFFIQUET

Et qui est donc cette malheureuse-là ?

PIERROT

Oh, Monsieur ! vous la connaissez bien, c'est... Mademoiselle votre fille.

¹⁴³ Le néologisme comique *visageresse* procède d'une dérivation suffixale particulièrement vivace à l'époque pour forger des substantifs féminins (voir W. J. Kirkness, *Le Français du Théâtre-Italien*, *op. cit.*, p. 317). Une telle suffixation peut se faire « par sobriquet, par injure ou par mépris » (Gilles Ménage, *Observations de Monsieur Ménage sur la langue française*, 2nde éd., Paris, Claude Barbin, 1675, chap. 337 : « Borgne, borgnesse, ivrogne, ivrognesse, etc. », p. 564).

TRAFFIQUET

Ma fille ? ma fille Colombine ?

PIERROT

Vraiment, Monsieur, cela est tout prêt, on n'attend plus que votre consentement, et le sien.

TRAFFIQUET

Je ne sais, maraud, à qui il tient que je ne t'assomme de coups.

PIERROT

Mais, Monsieur, il ne faut pas se fâcher, cela n'est pas si inégal ; je suis un garçon une fois, et elle est une fille ; et puis, Monsieur, je ne sais ce que c'est que de faire le blèche¹⁴⁴ : vous me donnez quinze écus par an, j'aime mieux n'en gagner que dix et être votre gendre ; voilà comme je parle, moi.

TRAFFIQUET *donne des coups de canne à Pierrot*

[162]

Et moi voilà comme je réponds.

PIERROT

Eh ! fi donc, Monsieur ! est-ce comme ça qu'on parle de mariage ? tenez, voilà votre diable de bailli ; est-ce qu'il est mieux fait que moi ? La peste m'étouffe et vous aussi encore par-dessus le marché.

Scène 2

LE BAILLI, TRAFFIQUET, PIERROT

LE BAILLI

Je crois, Monsieur, que vous avez plus d'impatience de me faire votre gendre, que je n'en ai de vous voir mon beau-père. Vous avez une fille ; *ergo*, vous êtes pourvu d'une drogue dont vous voudriez

¹⁴⁴ « *Blaische* ou *blai*che [blèche]. Mol, paresseux. On le dit principalement d'un homme sans vigueur, et qui soutient mal son sentiment. Ce mot n'est pas du beau style » (Furetière, 2^e éd., 1701).

être défait¹⁴⁵ ; car une fille, c'est une fleur qui se fane si elle n'est cueillie dans sa saison ; c'est un carteau de vin de Champagne qui jaunît, s'il n'est bu dans sa primeur¹⁴⁶.

PIERROT

Monsieur du Carteau, vous n'en aurez peut-être que la baissière¹⁴⁷.

TRAFFIQUET

[163]

J'espère, Monsieur, que vous ne vous repentirez pas de l'affaire que vous faites ; car je puis vous assurer que je vous livre une fille toute neuve, et qui vous fera dans la suite un très bon user¹⁴⁸.

LE BAILLI

Ah ! cette marchandise-là ne dure toujours que trop. Vous pouvez aussi vous vanter que vous serez le beau-père de France le mieux engendré¹⁴⁹ : je n'ai aucune mauvaise qualité ; je hais le vin à la mort, j'ai une aversion incroyable pour le jeu, et je suis fort aisé à vivre ; je ne crois pas avoir assommé plus de vingt paysans, et si, ce n'était que pour des bagatelles, quelques rentes seigneuriales¹⁵⁰.

¹⁴⁵ « *Drogue* se dit des choses de peu de valeur qu'on veut mettre en commerce. *Le fonds dont ce marchand se veut défaire n'est que du rebut, de n'est que de la drogue* » (Furetière, 1690).

¹⁴⁶ « *Quartaut*. Petite pièce de vin qui contient le quart d'un tonneau, ou presque un demi-muid » (Furetière, 1690).

¹⁴⁷ « *Baissière*. Le reste du vin quand il approche de la lie » (*Académie*, 1694).

¹⁴⁸ « *User*. Est quelquefois substantif et se dit d'une étoffe qui dure longtemps. *Cette étoffe, ce drap est d'un bon user* » (*Académie*, 1694).

¹⁴⁹ « *Engendré, engendrée, adj.* Mot factice et burlesque qui ne se trouve que dans *Le Malade imaginaire* de Molière, a[cte] 2, s[c]. 4. Il veut dire *avoir un gendre* » (Richelet, 1680) : « TOINETTE, par dérision. [...] Voici Monsieur Diafoirus le père, et Monsieur Diafoirus le fils, qui viennent vous rendre visite. Que vous serez bien engendré ! » (Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. v, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 869). Le bailli veut dire que, en le choisissant pour *gendre*, Traffiquet fait une opération dont il retirera un profit symbolique ; cet emploi comique du verbe *engendrer* attire indirectement l'attention sur la défaillance dont le bailli a été soupçonné par Pierrot à la sc. 4 du 1^{er} acte : sa capacité de reproduction mâle. À défaut d'engendrer des enfants, le bailli va engendrer un beau-père.

¹⁵⁰ En tant que juge du seigneur de Laval, le bailli exerce ce premier degré de la justice seigneuriale qu'est la justice foncière ou domaniale ; mais il le fait de façon facétieuse, en brutalisant physiquement les sujets du seigneur redevables de la rente foncière, quand ces derniers étaient en général assignés à comparaître aux Assises de fief. Voir Annie Antoine, *Fiefs et villages du Bas-Maine au XVIII^e siècle*, Mayenne, Éditions Régionales de l'Ouest, 1994, p. 240-252.

En disant cela, il tire de sa poche son mouchoir, et laisse voir un pistolet, une bouteille, et fait tomber des dés et des cartes.

TRAFFIQUET *apercevant tout cela dit bas :*

Voilà cet homme si doux, qui ne joue et ne boit pas. [*Haut.*] Vous dites donc, Monsieur, que ma fille sera doucement avec vous ; et qu'est-ce que c'est que ça, s'il vous plaît ?

Il lui montre le pistolet.

LE BAILLI

Je porte toujours cela sur moi, car je n'aime pas à être contredit.

PIERROT

[164]

Monsieur, voilà un jeune homme qui est doux comme un agneau^a, vous ne sauriez mieux faire que de lui donner votre fille.

TRAFFIQUET

Vous m'assurez que sa dot ne court point de risque entre vos mains, car vous ne jouez point.

Il montre des cartes à terre.

LE BAILLI

Fi, Monsieur ! il n'y a que des fripons qui s'amuse à ces métiers-là. Je porte quelquefois des cartes et des dés par complaisance, mais je ne m'en sers qu'en compagnie, et je vous assure que si j'étais seul, je ne jouerais jamais.

PIERROT

Je vous l'ai toujours dit, Monsieur, il n'y a que les mauvaises compagnies qui gâtent la jeunesse.

TRAFFIQUET

Pour du vin, vous n'en buvez pas ?

LE BAILLI

La crapule me fait horreur ; est-ce que les honnêtes gens boivent du vin¹⁵¹ ?

TRAFFIQUET

Je vois pourtant là quelque chose qui a assez la physionomie d'une bouteille.

PIERROT

Bon, Monsieur, vous avez la berlue.

LE BAILLI

[165]

Oui, parbleu ! il l'a, ce n'est que de l'eau de vie que je porte à une femme de qualité qui est en couche.

TRAFFIQUET

Allons, allons, il faut passer par là-dessus, on ne fera pas un homme exprès pour moi. Apparemment, vous n'épouserez pas ma fille sans la voir ? Pierrot, dis à Colombine qu'elle vienne saluer Monsieur.

PIERROT

Elle n'est pas ici.

TRAFFIQUET

Elle n'est pas ici ?

PIERROT

Non, Monsieur, j'ai vu un chevalier avec un abbé, qui sont venus l'emprunter pour jusqu'à sept heures.

LE BAILLI

L'emprunter ! comment donc ? est-ce là cette fille si neuve ? Si on me l'emprunte comme ça quand elle sera ma femme, elle ne durera

¹⁵¹ *Crapule* : « Vilaine et continuelle débauche de vin, ou d'autres liqueurs qui enivrent. Les peuples du Nord sont fort sujets à la *crapule*, à une perpétuelle ivrognerie » (Furetière, 1690).

pas si longtemps que je pensais. Mon garçon, la fille de Monsieur se prête donc quelquefois de main en main quand on la demande ?

PIERROT

Oui, Monsieur, tous les jours il y a [166] tout plein d'honnête monde qui la vient prendre pour la divertir.

LE BAILLI

Oui, Monsieur du beau-père, en tout cas si dans six mois ou un an je ne m'accommodais pas de votre fille, en perdant quelque chose dessus, vous la reprendriez ?

TRAFFIQUET

Il n'y a rien à perdre sur cette fille-là, vous en trouverez toujours votre argent.

PIERROT

On ne parle point du loup qu'on n'en voit la queue, tenez, la voilà ; ne vous avais-je pas bien dit qu'elle viendrait souper avec vous ? Il n'y a point de fille à Paris si bien moriginée, elle ne couche jamais en ville¹⁵².

TRAFFIQUET

Ma fille, voilà le bailli en question, tu ne voudras peut-être pas lui ouvrir ton cœur en ma présence. Monsieur, je ne vous rends pas un méchant office de vous laisser seul avec votre maîtresse.

Pierrot fait des mines en quittant sa maîtresse.

¹⁵² Pierrot veut dire *morigénée* : « Bien instruit, celui ou celle qu'on a bien élevé en lui formant les mœurs » (Richelet, 1680).

COLOMBINE, LE BAILLI

LE BAILLI, *se reculant*

Ne vous étonnez pas, Mademoiselle, si vous me voyez reculer trois pas au frontispice de vos charmes, vous avez des yeux capables d'embraser tout le bailliage de mon cœur¹⁵³ ; et depuis qu'on porte des bouches, on n'a jamais bouchonné un bouchon si bouchonnable¹⁵⁴.

COLOMBINE

Je suis confuse de vos civilités, Monsieur, et il faudrait avoir plus d'esprit que je n'en ai pour répondre à un compliment si arrangé.

LE BAILLI

Il est vrai que pour des compliments, il n'y a point d'homme dans notre province qui m'ose prêter le collet¹⁵⁵. J'ai harangué une fois notre intendant pendant deux heures avec tant d'éloquence qu'il s'endormit tout debout, et ne s'éveilla qu'une heure après que j'eus fini.

¹⁵³ Le jeu de scène fait écho au propos de Monsieur Jourdain, au début de la scène 16 du III^e acte du *Bourgeois gentilhomme* (1670) : « après avoir fait deux révérences, se trouvant trop près de Dorimène », il demande à la marquise : « Reculez un peu, pour la troisième » (dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. IV, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 674-675).

¹⁵⁴ Calembour obscène qui procède d'un jeu sur l'étymologie des mots et leur emploi métaphorique : d'une part le calembour semble rattacher à un même étymon les trois mots *bouche*, *bouchon* (qui « se dit aussi de plusieurs morceaux de foin ou de paille tortillés, avec quoi on panse un cheval, et on le frotte après l'avoir étrillé ») et *bouchonner* (« frotter un cheval avec un bouchon », Furetière, 1690), alors que le premier « vient du latin *bucca* » et que les suivants viennent « peut-être de *buxus* [buis] » (Ménage, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue française*, 1694), en réalité du latin vulgaire **bosca*, « broussailles, faisceau de branchages » (par l'ancien français *bousche*, « poignée de paille, faisceau de branchage », *Trésor de la Langue Française informatisé*, art. « Boucher » et « Bouchon », [atilf.atilf.fr]) ; d'autre part, le bailli joue des sens propre et figuré de *bouchon*, qui « est aussi un nom de cajolerie qu'on donne aux petits enfants, aux jeunes filles de basse condition » (Furetière, 1690).

¹⁵⁵ « On dit qu'on prêterait le collet à quelqu'un, tant au propre, pour dire qu'on se battra contre lui corps à corps, qu'au figuré, pour dire qu'on lui tiendra tête en toutes sortes de disputes et de contestations » (Furetière, 1690, art. « Collet »).

COLOMBINE

De pareils efforts d'esprit sont bons pour la province ; mais à Paris on aime à parler terre à terre.

LE BAILLI

[168]

Bon, a-t-on de l'esprit à Paris ? Sitôt qu'il y a un fat dans un pays, on l'y envoie, c'est le rendez-vous de tous les sots de la France ; et de tous les Parisiens, je ne vois que les Normands et les Manceaux qui aient un peu de brillant.

COLOMBINE

À vous entendre parler, vous ne paraissez pas content des cavaliers de ce pays-ci ; et des dames, qu'en dites-vous ?

LE BAILLI

Là, là, elles sont d'assez bonne amitié ; j'en ai trouvé quelques-unes de jolies en mon chemin ; mais, tout franc, je n'en ai point encore vu une de votre calibre.

COLOMBINE

Il faut pourtant tomber d'accord qu'elles ont un tour d'esprit et des manières de se mettre que les femmes de province n'ont point.

LE BAILLI

Oui da, oui da, je trouve qu'elles se coiffent raisonnablement haut, et je crois que leurs maris ne sont guère coiffés plus bas¹⁵⁶.

COLOMBINE

Où passe-t-on le temps avec plus d'économie¹⁵⁷ ? aujourd'hui à l'opéra, demain à la comédie, un autre jour au bal : on [169] entrelace cela de parties de jeu et de promenades, et vous voyez bien qu'il n'y a point de lieu où une femme soit si façonnée¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Allusion plaisante à la « coiffe » des cocus : les cornes (« *Coeffer quelqu'un*. Pour dire le faire cocu », Le Roux, *Dictionnaire comique*, 2^e éd., 1735).

¹⁵⁷ *Économie* peut bien signifier ici « combinaison ingénieuse des distractions » (note Drack 1889, p. 103, n. 1), puisque *æconomie (économie)* « se dit figurément de la disposition d'un dessein » (*Académie*, 1694).

¹⁵⁸ *Façonner* : « Il signifie figurément Former l'esprit, les mœurs par l'instruction, par l'usage » (*Académie*, 1694).

LE BAILLI

Pour moi, je trouve cela le plus joli du monde ; mais que disent les maris à Paris ?

COLOMBINE

Les maris disent ce qu'ils veulent ; et les femmes font ce qui leur plaît ; c'est la mode du pays.

LE BAILLI

Les femmes feront durer cette mode-là le plus qu'elles pourront ; et, s'il vous plaît, quand une femme revient du bal à cinq heures du matin avec un cavalier, qu'elle éveille toute la maison, que disent les maris à Paris ?

COLOMBINE

Ils ne disent rien ; dès que la femme est rentrée, ils se rendorment.

LE BAILLI

Un homme qui a le sommeil si en main n'a pas besoin d'être bercé ; mais, je vous prie, lorsqu'une femme vend ses pierreries pour faire l'équipage de quelque galant homme qui va à l'armée, que disent les maris à Paris ?

COLOMBINE

Oh ! les Parisiens sont trop bons [170] serviteurs du roi pour trouver cela mauvais.

LE BAILLI

Je ne m'en dédis point, voilà de bonnes gens que ces Parisiens-là. Vaille que vaille, puisque j'ai fait les frais du voyage, je vous épouserai ; mais à condition que, dès le lendemain de la noce, vous vous mettez dans la carriole du Mans pour venir régenter les chapons de ma basse-cour¹⁵⁹. L'air de Paris donne trop de maux de tête¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Comme tous les officiers seigneuriaux, le bailli exerce un autre métier, puisque l'office dont il est titulaire n'est pas vénal et sans rémunération ou minime : il est sans doute propriétaire terrien et possède une expérience de la vie rurale.

¹⁶⁰ Nouvelle allusion aux cornes de cocu que leurs épouses font porter aux Parisiens.

COLOMBINE

Quelque loi que vous m'imposiez, elle me paraîtra douce, pourvu que je sois sûre de passer avec vous le reste de mes jours, vous me tenez lieu de tout ; et du moment que je vous ai vue, j'ai senti pour vous... Ah ! ne m'obligez pas de m'expliquer, j'en dirais peut-être plus que je ne veux.

LE BAILLI

Les filles de ce pays-ci sont faites avec des étoupes, il ne faut qu'une étincelle¹⁶¹.

COLOMBINE

J'ai une grâce à vous demander : les filles, comme vous savez, ont beaucoup d'ambition sur le fait du mariage. J'ai eu toute ma vie une noble horreur pour les baillis du Maine ; ne pourriez-vous point [171] changer de charge, et vous faire homme de qualité¹⁶² ?

LE BAILLI

Très volontiers, rien n'est plus aisé, aussi bien je suis en pourparler avec un marquis de nos cantons qui s'en va à l'armée ; et comme il a besoin d'argent, il me veut vendre sa charge de marquis avec sa pratique¹⁶³.

¹⁶¹ *Étoupe* : « La bourre du chanvre, de la filasse, du lin. [...] On dit proverbialement et figurément *mettre le feu aux étoupes*, pour dire exciter quelqu'un [...] à faire l'amour, ou à satisfaire quelque passion emportée » (*Trévoux*, 2^e éd., 1721).

¹⁶² La demande de Colombine relève de la raillerie : elle met sur un même plan et présente comme interchangeables la « charge » de bailli, qui est un office de judicature, et la « qualité » de marquis, qui est un titre de dignité « inhérent à la personne » (Charles Loyseau, *Cinq livres du droit des offices*, Châteaudun, Abel l'Angelier, 1610, livre I, chap. 1, § 106, p. 14).

¹⁶³ Si le bailli ne peut pas « changer de charge, et [se] faire homme de qualité » en achetant une chimérique « charge de marquis », il peut, en revanche, « acheter un marquisat », comme le dit la didascalie liminaire de la scène 6 à venir, précisant la nature de la transaction. En se rendant propriétaire d'un fief de dignité, c'est-à-dire d'une terre honorée d'un titre de noblesse, le bailli compte usurper le titre de marquis qui est attaché à la terre. Par ailleurs, la terre noble que le bailli est sur le point d'acquérir est une seigneurie, c'est-à-dire que son possesseur, même s'il est roturier, dispose du droit de justice. C'est à cet exercice de la justice que renvoie le personnage, lorsqu'il dit que le marquis en partance pour la guerre va lui « vendre sa charge de marquis avec sa pratique ». Le personnage trahit sa roture en envisageant sa promotion au rang de marquis haut justicier en des termes contractuels et en usant d'un langage de palais inapproprié : non seulement il fait d'un titre de noblesse un office vénal, mais les droits de justice (dont

COLOMBINE

Oh ! Monsieur ! que cela me fera de plaisir ; mais en achetant une charge de marquis, n'oubliez pas, s'il vous plaît, de vous faire donner les airs déhanchés de ces messieurs-là.

LE BAILLI

Oh ! je n'en ai que faire ; quand on a été toute sa vie élevé dans le Bas-Maine, les airs de cour ne sont que trop familiers. Adieu, ma belle enfant, touchez là-dedans¹⁶⁴ ; dans une heure au plus tard, je vous fais marquise ou baillivresse, vous choisirez¹⁶⁵.

[*Il sort.*]

COLOMBINE

La sottise pécore qu'un homme qui a le mariage en tête ! une fille un peu savante sur l'article le manie comme un chamois¹⁶⁶. Voyez, je vous prie, cet idiot de bailli qui va se faire marquis ; pour m'essayer, le premier marquis qui me tombera sous la patte, j'en ferai un procureur fiscal¹⁶⁷. [172]

Dans l'intervalle de cette scène et de celle qui suit, il se passe des scènes italiennes.

il devient théoriquement détenteur en achetant le marquisat) et les justiciables (ses vassaux et sujets qui relèvent du ressort de sa justice) constituent à ses yeux une « pratique », terme qui se dit « des sacs et papiers qui sont dans l'étude d'un procureur [...], de leurs habitudes et de leurs clients », et que l'on peut acquérir avec un office de judicature lorsque ce dernier est mis en vente » (Furetière, 1690).

¹⁶⁴ « [O]n a coutume de se *toucher* dans la main pour conclure un marché » (Furetière, 1690, art. « Toucher »).

¹⁶⁵ Le féminin de *bailli* (ou *baillif*) est *baillive*, « la femme d'un *baillif* » (Furetière, 1690). La suffixation facétieuse employée par le bailli possède une connotation scatologique (*vesse* : « Vent que fait le derrière sans éclat, et qui est d'ordinaire fort puant », Furetière, 1690).

¹⁶⁶ *Chamois* « se dit ordinairement de la peau de cet animal corroyée et passée en huile » (*Académie*, 1694).

¹⁶⁷ Le procureur fiscal est l'homologue du procureur du roi dans les juridictions seigneuriales ; il représente le ministère public. Voir Bernard Barbiche, *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne (xv^e-xviii^e siècle)* (1999), Paris, PUF, 2012, p. 338.

Scène 4

COLOMBINE, TRAFFIQUET

TRAFFIQUET

Je vous prie, Mademoiselle ma fille, de ne me point échauffer les oreilles ; je sais ce qu'il vous faut, et c'est à vous à obéir quand je vous ai choisi un mari, entendez-vous ?

COLOMBINE

Comme je suis une partie des plus intéressées dans l'affaire, je crois, mon père, que mon choix est du moins aussi nécessaire que le vôtre, et je vous dirai franchement que cet homme-là n'est point fait pour moi.

TRAFFIQUET

N'est point fait pour vous ! J'en suis d'avis, il faut vous l'essayer ; mais voyez, je vous prie, comme cela fait la raisonneuse.

COLOMBINE

Je vous dis encore une fois, mon père, [173] laissez-moi mener cette affaire-là ; vous êtes plus vieux que moi, j'en conviens ; mais je me connais mieux en maris que vous.

TRAFFIQUET

Et que trouvez-vous, s'il vous plaît, à redire au mari que je vous propose ?

COLOMBINE

Bon, c'est un homme qui se présente de front au mariage, et qui ne sait pas ce que c'est qu'un préliminaire d'amour.

TRAFFIQUET

Eh ! de par tous les diables, par où veux-tu donc qu'il se présente ? par l'oreille¹⁶⁸ ? tant mieux s'il commence à entrer en matière ; en fait de mariage, je n'aime point à voir préluder.

¹⁶⁸ Voir Molière, *Les Précieuses ridicules* (1659), sc. 4 : « MAGDELON. – La belle galanterie que la leur ! Quoi ? débiter d'abord par le mariage ? GORGIBUS. – Et par où

COLOMBINE

Quoi ! mon père, vous voudriez...

TRAFFIQUET

Oui, je le veux.

COLOMBINE

Vous prétendez qu'un homme que je n'ai jamais vu...

TRAFFIQUET

Oui, je le prétends.

COLOMBINE

J'ai trop de raison pour...

TRAFFIQUET

[174]

Si tu as de la raison, tu dois m'obéir, et prendre le parti qui se présente.

*Octave paraît à la cantonade et fait des mines à Colombine*¹⁶⁹.

COLOMBINE

Le parti qui se présente...

TRAFFIQUET

Oui, le parti qui se présente.

COLOMBINE

Assurément ?

TRAFFIQUET

Oui, s'il vous plaît ; il ne faut point tant faire de gestes ni de grimaces. Est-ce qu'il lui manque quelque chose ?

veux-tu donc qu'ils débutent ? par le concubinage ? » (Dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 435.)

¹⁶⁹ *Cantonade* : « Terme de théâtre. C'est le nom que l'on donne à l'aile, le coin et le côté du théâtre. Un acteur s'adresse quelquefois à la *cantonade*, il parle à la *cantonade*, il va vers la *cantonade*. Ce terme se trouve très souvent dans les pièces de théâtre, principalement les italiennes » (*Trévoux*, 7^e éd., 1752, *Supplément*).

COLOMBINE

Je ne dis pas cela.

TRAFFIQUET

Est-il tortu ou bossu¹⁷⁰ ?

COLOMBINE

Je trouve sa taille dégagée en engageante.

TRAFFIQUET

Est-ce qu'il na pas d'esprit ? va, va, ce n'est pas le plus nécessaire en ménage.

COLOMBINE

Son esprit me charme, et je connais peu de gens qui en aient plus que lui.

TRAFFIQUET

Et pourquoi donc n'en veux-tu point ?

COLOMBINE

[175]

Moi, je n'en veux pas ? Il faudrait, mon père, que je fusse bien aveugle, ou bien insensible pour refuser un tel parti.

TRAFFIQUET

Oh ! que ne parles-tu donc ? j'allais me mettre en colère. Voyez, je vous prie, quand on ne s'entend pas ; viens, ma fille, que je t'embrasse.

COLOMBINE

Que cet embrassement me fait de plaisir !

*En embrassant son père, elle donne sa main à baiser à Octave*¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Tortu* : « Qui n'est pas en droite ligne. [...] On dit pour vanter la taille d'une personne qu'elle n'est ni *tortue*, ni bossue » (Furetière, 1690).

¹⁷¹ La didascalie est identique, en substance, à la didascalie décrivant un jeu de scène similaire de la sc. 9 du II^e acte de *L'École des maris* (1661), dans l'édition des *Œuvres de*

TRAFFIQUET

Tu réponds dignement aux soins que j'ai pris de ton éducation.

COLOMBINE

J'aimerais mieux mourir, mon père, que de vous désobliger.

TRAFFIQUET

Tu me promets donc de ne plus songer à cet étourdi ?

COLOMBINE

Je ne le verrai de ma vie, c'est un homme que je ne puis souffrir.

TRAFFIQUET

Et moi, pour reconnaître ton obéissance, je te promets d'augmenter ton trousseau de six chemises, et de t'aller voir toutes les [176] fêtes et dimanches quand tu seras au Maine.

COLOMBINE

Au Maine, mon père ? et que faire là ?

TRAFFIQUET

Accompagner ton mari.

COLOMBINE

Mon mari ? ce n'est pas son dessein de quitter Paris.

TRAFFIQUET

Et vraiment si, il est bailli du Maine.

COLOMBINE

Octave est bailli du Maine ? et depuis quand donc ?

TRAFFIQUET

Que diable veux-tu donc dire avec ton Octave ? je crois que tu es folle.

Monsieur de Molière, Paris, Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, 1682, t. II, p. 49 : « Elle [Isabelle] fait semblant d'embrasser Sganarelle, et donne sa main à Valère ». Le jeu de scène est très précisément illustré par une gravure anonyme dès l'édition originale de *L'Escole des maris* (Paris, Gabriel Quinet, 1661).

COLOMBINE

Quoi ? ce n'est pas Octave que vous me voulez donner pour mari ?

TRAFFIQUET

Non, assurément¹⁷².

COLOMBINE

Bon ! bon ! vous vous moquez, vous voulez rire ?

Colombine fait toujours des mines avec Octave.

TRAFFIQUET

[177]

Je ne ris point, et je veux... (*Il se tourne, et aperçoit Octave qui lui fait une révérence et s'en va.*) C'est donc ainsi, coquine, que tu fais état de mes remontrances ? que tu te moques de moi ?

COLOMBINE

Mon père...

TRAFFIQUET

Va, je t'abandonne.

COLOMBINE

Eh ! mon père...

TRAFFIQUET

Je te déshérite.

COLOMBINE, *tout doucement*

Mon petit papa.

¹⁷² Quiproquo similaire dans Molière, *Le Malade imaginaire* (1673), I, 5, entre Argan et sa fille Angélique, laquelle, croyant que son père lui propose Cléante pour époux, se range à son choix, jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'il s'agit en réalité de Thomas Diafoirus. Regnard avait déjà démarqué cette scène de Molière un an plus tôt, dans *Arlequin homme à bonne fortune* (1690), mais de façon moins aboutie : Isabelle croit que son père Brocantin veut la marier à Octave, quand il entend lui faire épouser le Docteur Bassinet (« Scène de Brocantin avec ses filles », dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. II, vol. 2, éd. Isabelle Ligier-Degauque, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 603-604).

TRAFFIQUET

Je te donne ma malédiction, et tu mourras vieille fille¹⁷³.

Il s'en va.

COLOMBINE

Oh ! criez tant qu'il vous plaira, je n'irai pas perdre un amant pour la mauvaise humeur d'un père ; nous sommes dans un temps où il faut garder le peu qu'on en a. Mais voici notre amoureux Pierrot ; il faut l'écouter un moment et nous en divertir.

Scène 5

[178]

PIERROT, COLOMBINE, [UN LAQUAIS]

PIERROT

Enfin, Pierrot, te voilà dans le borbier jusqu'au col. De quoi t'avises-tu d'être amoureux ? Tu ne fais plus que quatre repas par jour ; tu ne saurais plus t'éveiller qu'à midi sonné ; tu vois bien qu'en cet état-là, tu ne peux pas la faire longue. Eh bien ! je mourrai. Tu mourras ? Sais-tu bien qu'il n'y a rien de si triste que la mort ? Il n'importe, je ne verrai plus cette cruelle ; je ne verrai plus cette ingrate, cette...

Il aperçoit Colombine.

COLOMBINE

Que dis-tu là ?

¹⁷³ La scène du quiproquo du *Malade imaginaire* se termine sur les mêmes mots : « ARGAN. – Angélique, tu ne veux pas m'arrêter cette coquine-là [Toinette] ? [...] Si tu ne me l'arrêtes, je te donnerai ma malédiction. TOINETTE. – Et moi, je la déshériterai, si elle vous obéit » (Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. v, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 814-815). Mais Regnard transpose ici plus directement l'affrontement entre Harpagon et son fils Cléante dans *L'Avare* (1668), IV, 5 : « HARPAGON. – Je t'abandonne. CLEANTE. – Abandonnez. HARP. – Je te renonce pour mon fils. CL. – Soit. HARP. – Je te déshérite. CL. – Tout ce que vous voudrez. HARP. – Et je te donne ma malédiction. CL. – Je n'ai que faire de vos dons » (Molière, *Théâtre complet*, éd. Ch. Mazouer, t. IV, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 133).

PIERROT

Je dis, je dis, Mademoiselle, que quand je serai mort, je ne verrai plus goutte.

COLOMBINE

C'est donc à dire que ta folie te dure toujours ?

PIERROT

Mademoiselle, assurément, vous me [179] ferez faire quelque mauvais coup : je me serais déjà jeté vingt fois par la fenêtre de notre grenier s'il avait été seulement d'un étage plus bas.

COLOMBINE

Tu te moques, Pierrot, quand on est bien amoureux, on n'est pas à un étage près. Je te conseille de ce pas d'aller faire ce saut-là pour l'amour de moi.

PIERROT

Allez, vilain petit porc-épic, le Ciel vous punira ! ô Amour, Amour ! ô Pierrot, Pierrot !

Il s'en va, et un laquais entre.

LE LAQUAIS

Mademoiselle, voilà la comtesse Flamèche et la marquise Bistoquet qui demandent à vous voir¹⁷⁴.

¹⁷⁴ *Flammèche* : « Étincelle bluette de feu qui s'élève en flamme. [...] Il ne faut qu'une petite flammèche pour causer un grand embrasement » (*Académie*, 1694). En ancien et moyen français, *bistoquer* et *biscoter* sont des variantes d'un même verbe signifiant « faire l'amour avec une femme ». *Bistoquer* est encore attesté en 1612. Voir Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, t. 1 (1881), Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937, art. « Biscoter » ; *Trésor de la Langue Française informatisé*, art. « Biscoter », [atilf.atilf.fr]. *Bistoquet*, forgé par Regnard, est attesté pour la première fois en tant que nom commun dans la 2^e éd. du *Dictionnaire de Trévoux* (1721), mais il y revêt un sens spécialisé sans rapport (apparent) avec les formes *bistoquer*, *biscoter* : « Instrument de billard avec lequel on joue à coup sec, quand on craint de billarder [toucher sa bille deux fois en jouant]. Le dessus de la masse est presque rond et la queue fort relevée ». Le *Dictionnaire* fait dériver le mot du verbe *toquer* et note que son emploi se fait « par ironie, puisqu'on s'en sert pour ne pas toquer ou toucher deux fois la bille ». On touche ici, en revanche, aux origines ambiguës de notre moderne et argotique *bistouquette* : « *Bistoquer*. Vieux mot hors

COLOMBINE

La comtesse Flamèche et la marquise Bistoquet, je ne connais point ça ; de quel mauvais vent ces femmes-là abordent-elles chez moi ? Il faut que ce soient des provinciales.

LE LAQUAIS

Ce sont des dames qui disent qu'elles demeurent depuis peu dans le quartier.

COLOMBINE

Faites-les entrer ; voilà de ces chiennes de visites qu'on ne saurait éviter.

Scène 6

[180]

Pour l'intelligence de cette scène, il faut savoir qu'Octave, ayant appris que Colombine avait dit au bailli d'acheter un marquisat, croit qu'elle l'aime véritablement ; et pour l'en dégoûter, il fait habiller Mezzetin et Pasquariel en femmes, et les envoie chez Colombine, afin qu'ils la dégoûtent du bailli.

LA MARQUISE *Pasquariel*, LA COMTESSE *Mezzetin*, COLOMBINE

*Le laquais qui porte la queue à la marquise, la tient fichée dans sa culotte, et de ses deux mains, il casse des noix*¹⁷⁵.

d'usage, signifiant se servir du bistoquet, espèce de queue de billard, employé dans un sens obscène pour faire l'acte vénérien. *Bistoquette*. La pine » (Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, 2^e éd., Bâle, Karl Schmidt, [1870], p. 61).

¹⁷⁵ Consommées en hiver – *La Coquette* est créée en janvier –, les noix sont un aliment carnavalesque qui a partie liée avec le bas corporel, car on sait que « les noix fraîches nuisent moins à l'estomac que les noix sèches » (Richelet, 1680). Le jeu de scène relève d'une tradition comique – peut-être italienne – dont *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) de Molière offre une illustration, du moins dans les représentations de la pièce qui eurent lieu au XVIII^e siècle : selon un témoignage contemporain, l'acteur Prévile, qui jouait le rôle de Criquet, le laquais de la comtesse éponyme, « portait la queue de la robe de sa maîtresse, et il y prenait des cerises dont il jetait les noyaux dans les coulisses » (Molière, *Œuvres complètes*, éd. Louis Aimé-Martin, t. VIII, Paris, Lefèvre, 1826, p. 140, n. 2). Georges Couton se demande si le jeu de scène ne remontait pas au temps de Molière (Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, 1971, t. II, p. 957, n. 1).

LA MARQUISE, LA COMTESSE et COLOMBINE, *toutes trois ensemble*

LA COMTESSE

Eh ! bonjour, Mademoiselle, comment vous portez-vous ? Il y a mille ans que j'ai envie de vous venir voir, et [181] de profiter de l'honneur de votre voisinage.

LA MARQUISE

On a dû vous dire, Mademoiselle, que mon équipage s'est arrêté vingt fois à votre porte, mais vous êtes introuvable, et vous êtes toute des plus rares.

COLOMBINE

En vérité, Mesdames, je suis dans la dernière confusion d'avoir si mal profité de l'honneur de votre visite. Holà ! quelqu'un ! des sièges !

Elles se taisent toutes les trois, et après un petit silence, toutes les trois ensemble disent ce qui suit.

LA COMTESSE

Peut-on savoir, la belle, quels sont vos plaisirs ? vous êtes toujours dans le grand monde ; on dit que c'est vous qui faites l'honneur du quartier.

LA MARQUISE

Mais voyez ce teint, je vous prie, Madame la comtesse ; apparemment vous l'avez pris du bon faiseur¹⁷⁶ ? Jamais je n'ai rien vu de si charmant.

¹⁷⁶ *Faiseur, faiseuse* : « Artisan qui fait quelque ouvrage qui ne donne point de nom particulier à sa vacation. Un *faiseur* de clavecins, d'instruments de géométrie. Des collets de la bonne *faiseuse* » (Furetière, 1690). Voir Florent Dancourt, *L'Été des coquettes* (1690), sc. 7 : « LISETTE. – Mais vous ne parlez point à Monsieur de son teint. Où le prend-il, Madame ? On peut dire qu'aussi bien que les mouches, il est assurément de la bonne faiseuse » (éd. André Blanc, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 432).

COLOMBINE

[182]

Je suis ravie, Mesdames, d'avoir un voisinage aussi agréable que le vôtre. Quand vous voudrez, nous jouerons ensemble ; mais je vous avertis que je suis la plus malheureuse fille du monde¹⁷⁷.

Elles se taisent de nouveau.

LA COMTESSE

Nous faisons nos visites du quartier ; une charrette de foin a fait un embarras, ce qui nous a obligées de nous sauver chez Lamy, où nous avons bu chacune trois bouteilles de vin pour nous désennuyer¹⁷⁸.

COLOMBINE

Six bouteilles de vin à deux femmes ?

LA MARQUISE

Il faut dire la vérité, Madame la comtesse porte le vin comme un charme.

LA COMTESSE

Madame la marquise veut qu'on lui rende justice, et qu'on dise qu'il n'y a point de Breton qu'elle ne boive par-dessous la jambe ; c'est bien le plus hardi vin de femme¹⁷⁹.

COLOMBINE

Avec ces talents-là, Mesdames, il est à présumer que vous êtes mariées en Bourgogne ou en Champagne.

¹⁷⁷ Malheureuse au jeu, s'entend (note *Drack 1889*, p. 111, n. 1).

¹⁷⁸ Lamy faisait partie des « marchands renommés pour les fins vins et pour la belle viande » ; il avait son commerce à l'enseigne des « trois cuillères, rue aux Ours » (Abraham Du Pradel, *Le Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le Trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, V^{ie} Denis Nion, 1692, p. 88).

¹⁷⁹ Compte tenu de la réputation du vignoble de Bretagne sous l'Ancien Régime, la comtesse semble forger ici une expression à partir de la locution proverbiale et figurée « *Jouer quelqu'un par-dessous la jambe*, Déranger avec facilité les projets de quelqu'un, et, par supériorité d'esprit ou de conduite, l'amener aux vues que l'on a soi-même. *N'ayez rien à démêler avec lui, il vous jouerait par-dessous la jambe. Il les a tous joués par-dessous la jambe* » (*Académie*, 6^e éd., 1835, art. « Jambe »).

LA COMTESSE [183]

Vous ne vous trompez point. À propos de mariage, ma belle voisine, on m'a dit que vous couchiez la noce en joue ; une fille comme vous se peut-elle résoudre à cette vilenie-là ?

COLOMBINE

Pour moi, Madame, je ne trouve rien de vilain à faire ce que tout le monde fait, et ce que vous avez fait vous-même.

LA COMTESSE

Il est vrai, mais je n'avais que quinze ans pour lors ; vous savez que c'est un âge terriblement scabreux pour une fille. Pourrez-vous abandonner votre taille aux accidents du mariage ?

COLOMBINE

J'ai assez de peine à m'y résoudre ; mais que voulez-vous ? il faut bien prendre le bénéfice avec les charges.

LA MARQUISE

Faites comme moi, Mademoiselle ; depuis que j'ai épousé mon mari, nous ne couchons plus ensemble.

LA COMTESSE

Cela est fort bon pour vous, Madame la marquise, qui avez quantité d'enfants de votre premier lit, mais une fille qui se marie est bien aise de savoir au juste à quoi elle est propre.

LA MARQUISE [184]

Pour moi, je suis malheureuse en garçons ; je n'en saurais élever : je n'en ai plus que dix-sept.

COLOMBINE

Dix-sept ! en vérité, Madame, l'État vous est bien obligé de lui donner tant de bons sujets.

LA COMTESSE

J'en aurais bien eu vingt-cinq ou trente, si tout était venu à profit, mais les fausses couches ont fait de terribles brèches dans ma famille ; le dirait-on à ma taille ?

*Elle se promène*¹⁸⁰.

COLOMBINE

Elle est d'une finesse extraordinaire ; on croirait que vous allez rompre.

LA COMTESSE

Depuis deux ans, Dieu merci ! j'en suis un peu la maîtresse ; j'ai obligé Monsieur le comte à faire lit à part, car je suis présentement bien revenue de la bagatelle.

COLOMBINE

Et Monsieur votre époux prendra-t-il toujours ce petit divorce en patience ?

LA COMTESSE

Madame, il fera comme il pourra.

LA MARQUISE

[185]

Peut-on savoir, ma chère, qui vous épousez ?

COLOMBINE

Plusieurs partis me recherchent ; mais mon père me destine à un bailli du Maine, et...

LA MARQUISE

À un bailli !... à un bailli !... Ah ! ouf ! je me trouve mal ! Un bailli ! ah ! quelle ordure !

¹⁸⁰ La comtesse étant interprétée par l'acteur Mezzetin, c'est-à-dire Angelo Constantini, elle offre aux spectateurs l'image d'une petite femme corpulente – caractéristiques physiques dont l'acteur tirait les lazzis qui faisaient sa réputation.

COLOMBINE

Comment donc, Madame, avez-vous des vapeurs ?

LA COMTESSE

Ah ! Mademoiselle ! vous ne deviez jamais lâcher le mot de *bailli* ; à l'heure qu'il est, cela me dévoie¹⁸¹. Un bailli ! encore si c'était un procureur fiscal.

Elles se jettent toutes deux sur leurs sièges faisant des contorsions.

COLOMBINE

Ah ! que je suis malheureuse ! voilà deux femmes qui me vont demeurer dans les mains. Holà ! quelqu'un ! mes laquais ! ma femme de chambre !

LA COMTESSE et LA MARQUISE *ensemble*

Un bailli ! (*Elles s'en vont, et quand elles sont à la cantonade, elles disent :*)

LA MARQUISE [186]

Non, Madame, assurément, je ne passerai pas, ou la peste m'étouffe.

LA COMTESSE

Si je passe la première, je veux que cinq cent mille diables me tordent le col.

À force de civilités et de contorsions leurs commodes tombent¹⁸².

COLOMBINE, *après qu'elles sont sorties*

Non, je ne crois pas que de mémoire d'homme on ait jamais reçu une si impertinente visite ; elles n'ont que faire de me tant dégoûter du bailli, si je l'épouse, ce ne sera qu'à mon corps défendant.

¹⁸¹ « *Desvoyer* [*dévoier*], en médecine, se dit des corps dont l'estomac ou les intestins ne font pas leurs fonctions dans les voies ordinaires. Les raisins et autres fruits crus *desvoient* les estomacs faibles » (Furetière, 1690).

¹⁸² « Les femmes appellent *une commode* une sorte de coiffure qui est toujours montée, et qu'elles mettent tout d'un coup comme les hommes mettent leur perruques » (*Académie*, 2^e éd., 1718).

Après cette scène, il s'en fait encore plusieurs d'italiennes et, entre autres, une dans laquelle Octave, ayant su la réussite de la visite que Mezzetin et Pasquariel, déguisés en femmes, ont rendue à Colombine, leur ordonne de ne s'en pas tenir là et de s'habiller en bohémiens, et de joindre avec eux quelques fourbes ; ensuite faire en sorte sous ces déguisements de trouver le bailli et, sous prétexte de lui dire sa bonne aventure, le dégoûter tout à fait du mariage. Ce qui donne occasion à la scène qui suit.

Scène 7

[187]

MEZZETIN, PASQUARIEL, *en bohémiens suivis d'autres bohémiens et bohémiennes qui, trouvant le bailli, dansent et chantent autour de lui*, [ISABELLE et COLOMBINE, *en bohémiennes*¹⁸³, LE BAILLI]

ARLEQUIN [c'est-à-dire : LE BAILLI]

Quand vous serez las de chanter, vous me direz peut-être ce que vous me voulez ? (*Ils continuent à danser. À Mezzetin :*) Monsieur le meneur de ballet, peut-on savoir qui sont ces sauterelles-là ? (*En montrant deux bohémiennes.*)

MEZZETIN

Ce sont des filles surnaturelles qui connaissent les astres, les langues, et tout ce qu'il y a de plus extraordinaire au monde et hors du monde. Elles ne parlent qu'en vers. Enfin, ce sont des filles d'un mérite sublime. Tenez, quel âge donneriez-vous à celle-là ?

ARLEQUIN [LE BAILLI]^a

Elle est bien jeune ; mais je crois que, quand on la marierait, elle n'en mourrait pas.

¹⁸³ Les deux sœurs Françoise et Catherine Biancolelli (*alias* Isabelle et Colombine) jouent dans cette scène deux nouveaux rôles dans la distribution de la pièce, distincts de leurs rôles précédents de nièce et fille de Traffiquet.

MEZZETIN

[188]

Elle est de l'âge du cheval de Troie. Voyez-vous cette autre-là ? c'est la femme du zodiaque ; elle accoucha un jour des douze signes.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Quoi ? voilà la mère du Capricorne ?

MEZZETIN

Assurément.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Si cela est, Madame, vous êtes grand-mère de bien des gens, et tous vos enfants ne sont pas dans le zodiaque¹⁸⁴ ; mais il me semble que vous m'aviez dit qu'elle était fille ?

MEZZETIN

Cela est vrai ; elle a été cinq ou six cents ans femme, et puis elle est redevenue fille.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Voilà un beau secret avec lequel on gagnerait bien de l'argent en ce pays-ci. Puisque ces créatures-là savent tant de belles choses, elles pourront donc bien me déterminer sur un mariage ?

MEZZETIN

Vous ne pouvez pas mieux vous adresser.

Mezzetin et sa troupe s'en vont en dansant et chantant.

¹⁸⁴ Allusion plaisante au sort des cocus, dont le « chef cornu contie[nt] une satire » qui sera également placée sous le signe du capricorne dans une pièce ultérieure de Regnard écrite en collaboration avec Dufresny : *La Foire Saint-Germain* (1696), III, 2 (dans Jean-François Regnard, *Comédies du Théâtre Italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, p. 685).

ISABELLE et COLOMBINE, *en bohémiennes, restent avec ARLEQUIN*
[LE BAILLI]

ARLEQUIN [LE BAILLI], *après s'être campé au milieu d'elles*
Mesdames, pour venir à la conclusion,
Vous saurez que je sens une convulsion,
Un appétit nommé vapeur de mariage ;
Un... là... quelque Arlequin, qui demande passage^{185b},
Me dois-je marier ?

(*Isabelle gesticule et ne dit mot.*)

Oh ! vous avez raison.

Et vous, à votre avis, me marierai-je ou non ?

(*Colombine gesticule et ne dit mot.*)

C'est bien dit ; à ces mots, il n'est point de réplique¹⁸⁶.
Dans leur langue, à mon tour, il faut que je m'explique.

(*Il gesticule et fait beaucoup de contorsion, et puis dit :*)

Vous m'entendez donc bien, enfin sans tant parler,
Car cela vous fait mal : devrais-je convoler ?

ISABELLE

Oui.

¹⁸⁵ Le propos d'Arlequin est ambigu : il peut avoir un sens obscène qui renvoie à l'« appétit » sexuel masculin ; il peut aussi renvoyer à la tradition carnavalesque de l'homme enceint et à sa variante comique italienne qui voit le *zanni* devenir miraculeusement « gros » et souffrir des maux de l'accouchement ; voir, par exemple, la « Scène d'Arlequin en femme grosse », ajoutée, à la toute fin du XVII^e siècle, à un canevas antérieur de Marc'Antonio Romagnesi, *Metamorfosi d'Arlichino* (1669), lors de la reprise de cette pièce à l'Hôtel de Bourgogne (dans *Supplément du Théâtre Italien*, Bruxelles, « chez M*** » [Rouen ?], 1697, t. II, p. 86-89). Dans les deux cas, la gestuelle de l'acteur pouvait bien jouer sur le double sens du mot *là* : interjection métadiscursive qui marque les hésitations de l'énonciation (comme un peu plus loin dans cette même scène, encore dans la bouche d'Arlequin) ou adverbe de lieu à valeur déictique (utilisé également dans cette scène par Arlequin, et auparavant par Pierrot, pour désigner la partie innommable de son corps assailli de « lutins » [I, 4] ou en proie à « un tourbillon » [I, 5]).

¹⁸⁶ Voir Molière, *Le Mariage forcé* (1668), sc. 6 : « SGANARELLE. – [...] Mais, dites-moi un peu, suis-je menacé d'être cocu ? SECONDE ÉGYPTIENNE. – Cocu ? SGANARELLE. – Oui. PREMIERE ÉGYPTIENNE. – Cocu ? SGANARELLE. – Oui, si je suis menacé d'être cocu ? Toutes deux chantent et dansent : La, la, la, la... » (Dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 354.)

COLOMBINE

[190]

Non.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Comment ?

ISABELLE

Oui.

COLOMBINE

Non.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Quelle peste de
gamme !

ISABELLE

C'est manquer de bon sens que de vivre sans femme.

COLOMBINE

Et pour se marier, il faut être archifou.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Celle-ci, par ma foi, lui rive bien son clou.

ISABELLE

Oui, l'hymen est des dieux le plus parfait ouvrage ;
C'est le port assuré dans le libertinage,
Le nœud qui nous unit avec de doux accords,
La porte des plaisirs qu'on goûte sans remords,
Le bridon qui retient la jeunesse fougueuse,
L'onguent qui guérit seul la brûlure amoureuse ;
Des blessures du cœur l'appareil souverain,
Et la forge, en un mot, de tout le genre humain.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

J'en connais bien pourtant de plus d'une fabrique
Qui ne furent jamais faits dans cette boutique :

Enfants du pur hasard, et sans aller plus loin, [191]
J'en trouverais peut-être ici plus d'un témoin.

Il montre le parterre.

COLOMBINE

Non, l'hymen tel qu'il soit est un dur esclavage,
Une mer où l'honneur bien souvent fait naufrage,
Un grand chemin rempli de voleurs dangereux,
Une terre fertile en bois malencontreux¹⁸⁷,
Un magasin de fraude où l'on fait de commande
Marchandise mêlée et bien de contrebande¹⁸⁸ ;
C'est l'écueil du plaisir. Pour tout dire en un mot,
C'est une souricière où l'on attrape un sot.

ARLEQUIN [LE BAILLI], à Isabelle

Cet avis, à mon goût, vaut bien l'autre, Madame.

ISABELLE

Un homme ne saurait vivre content sans femme ;
Sans elle, une maison irait tout de travers ;
Elle sait du destin partager les revers ;
Elle sert un mari, soulage sa vieillesse.
La femme est dans le monde un miroir de sagesse,
De mille beaux talents un assemblage heureux^c
Le temple de l'honneur, le chef-d'œuvre des cieux ;
La beauté fut son lot, l'esprit son apanage,
La vertu son domaine et l'honneur son partage.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Oui, cela se disait du temps de Jean de Vert¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Nouvelle allusion aux cornes des cocus.

¹⁸⁸ « *Commande* se dit des ouvrages qu'on a ordonné de faire à un artisan. On estime moins la marchandise d'étalage que celle de *commande*, qu'on fait faire exprès pour soi » (Furetière, 1690).

¹⁸⁹ Jean de Wert (ou de Werth), « un des grands guerriers du xvii^e siècle, était natif d'un village de la province de Guèldres, nommé Wert [Weert]. [Il est né, en réalité, en 1595 à Büttgen, dans le duché de Juliers.] [...] Il fut fait prisonnier à la bataille de Rhinfeld [Rheinfelden, en 1638] » (Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 5^e éd., t. iv, Bâle, Jean Louis Brandmuller, 1738, p. 492-493). « Ce qui a donné lieu à toutes les

COLOMBINE

[194^d]

Plutôt que prendre femme, épousez un désert.
Par elle une maison va toute en décadence,
Elle ne met jamais de soin à sa dépense :
Elle accroît les chagrins, loin de les partager ;
La femme est en tout temps un éminent danger,
Un vaisseau sur lequel le nocher le plus sage
Appréhende le calme autant qu'il fait l'orage.
C'est l'arsenic du cœur, la fureur la conduit ;
L'inconstance en tout temps ou l'escorte ou la fuit,
Et la vengeance, enfin, est toujours devant elle.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Oh ! vous avez raison, je sais qu'une femelle
Qui prétend se venger d'un époux offensif
Devient des animaux le plus vindicatif.

ISABELLE

Quand on la nomme un mal et doux et nécessaire
C'est qu'on lui voit toujours quelque vertu pour plaire.
Si le Ciel ne l'a pas faite avec un beau corps,
Il aura sur l'esprit répandu ses trésors ;
Si des biens de fortune, elle n'est pas fournie,
Elle se fait un fonds de son économie ;
La sottise d'ordinaire a l'esprit complaisant ;
La folle quelquefois plaît par son enjouement ;
Dans une femme, enfin, toujours quelque mérite
De ses petits défauts aisément nous racquitte¹⁹⁰.

chansons où son nom servait de refrain, c'est qu'il s'était rendu formidable à la France par la prise de plusieurs places considérables en Picardie. Paris tremblait au seul nom de Jean de Wert, c'était l'épouvantail des petits enfants [...]. Lorsque la nouvelle de sa défaite fut répandue dans Paris, on ne peut exprimer à quels transports de joie le peuple se livra. [...] Ce général, dont le nom a fait un bruit si éclatant, laissa en France une mémoire immortelle de sa prison, et l'on nomma le temps où elle était arrivée, le temps de Jean de Wert » ([François Parfaict], *Le Quart d'heure amusant. Dédié à Monsieur Aymon*, janvier 1727, Paris, Flahault, p. 32-33).

¹⁹⁰ La tirade d'Isabelle rappelle celle d'Éliante dans *Le Misanthrope*, II, 4, v. 711-730 (elle-même inspirée de Lucrèce, *De rerum natura*, chant IV, v. 1149-1170) : « [...] l'on voit les amants vanter toujours leur choix ; / Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable, / Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable ; / Ils comptent les défauts pour des perfections, / Et savent y donner de favorables noms. / La pâle est, aux jasmins, en

ARLEQUIN [LE BAILLI]

[195]

Qui nous racquittera, dites-nous, s'il vous plaît,
Lorsque de notre honneur elle tire intérêt ?

COLOMBINE

Si de quelques vertus les femmes sont pourvues,
Ces vertus de défauts sont souvent corrompues ;
La belle est toujours bête, ou croit qu'un teint fleuri
Est un trop bon morceau pour un sot de mari.
La savante ne dit que vers, métamorphose¹⁹¹,
Et méprise un époux qui ne parle qu'en prose ;
Celle qui d'un beau sang voit ses pères issus
Vous conte ses aïeux pour toutes ses vertus.
Non, quelque qualité qui règne dans son âme,
Quelque vertu qu'elle ait, c'est toujours une femme,
C'est-à-dire attentive à l'amant qui languit,
Et vous savez : *casta quam nemo rogavit*¹⁹².

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Voilà, je vous avoue, un extrait de sorcière
Que les femmes devraient jeter dans la rivière,
Elle en dit peu de bien.

COLOMBINE

Touchez-là, j'en dirai,
Foi de fille d'honneur, sitôt que j'en saurai.

blancheur comparable ; / La noire à faire peur, une brune adorable ; [...] / C'est ainsi qu'un amant, dont l'ardeur est extrême, / Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime. » (Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 190-191.)

¹⁹¹ « Les païens attribuaient à leurs faux dieux les *métamorphoses* pour de grands miracles. Ovide a fait un fameux recueil, des *Métamorphoses* en 15 livres » (Furetière, 1690).

¹⁹² Seconde partie d'un vers d'Ovide : « *Ludunt formosae : casta est, quam nemo rogavit* » (« Les jolies femmes s'amusez ; la femme vertueuse est celle qui n'a reçu aucune proposition »), Ovide, *Les Amours (Amores)*, v. 15 av. J.-C.), I, 8, v. 43, éd. et trad. Henri Bornecque (1930), Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 25.

ARLEQUIN [LE BAILLI], à *Isabelle*
Mais parlez-moi français... Là... si je ne me marie,
Ne serai-je point... là...

COLOMBINE [196]
Quoi, là ?

ARLEQUIN [LE BAILLI]
Je vous en prie,
Ne me déguisez rien.

ISABELLE
Quoi donc ?

ARLEQUIN [LE BAILLI]
Là... ce qu'était
Peut-être votre époux dans le temps qu'il vivait.

ISABELLE
Voilà donc l'enclouure¹⁹³ et le mot péremptoire.
Sur ce point douloureux, on en fait bien accroire,
Et l'on en dit bien plus qu'on n'en fait à Paris ;
Ce sont là des terreurs pour les petits esprits...

ARLEQUIN [LE BAILLI]
Et pour les grands parfois.

ISABELLE
Des visions cornues
Que les hommes vont mettre en leurs têtes fourchues.

ARLEQUIN [LE BAILLI]
Ce sont elles, morbleu ! qui nous les plantent là. (*Il se touche le front.*) De par Belzébuth !

¹⁹³ « *Enclouure* [*enclouure*] signifie figurément tout obstacle qui empêche la réussite d'une affaire » (Furetière, 1690).

ISABELLE

Bon ! approchez, venez-ça,
Regardez-moi bien... non, vous n'avez point la mine
De recevoir échec de la gent féminine.
Vous êtes beau, joli, bien fait...

ARLEQUIN [LE BAILLI]

[197]

Assurément.

ISABELLE

Vous avez de l'esprit, le port fier, l'air charmant ;
Allez ! ne craignez rien.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Mauvaise sauvegarde
Contre les accidents qu'une femme vous garde.

COLOMBINE

Moi, je dis à vous voir seulement par le dos¹⁹⁴...

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Ah ! ciel ! nous y voilà.

COLOMBINE

Je vous dis en deux mots
Que vous avez tout l'air, la physionomie,
L'œil, le nez, la façon, la métoscopie
D'un homme à qui l'on doit faire un mauvais parti¹⁹⁵.
Je vois sur votre teint bien du brouillamini ;
Vos aspects sont malins, vous avez le front large¹⁹⁶.
Vous me portez tout l'air d'en avoir une charge.

¹⁹⁴ Colombine veut dire que, même de dos, on reconnaît un cocu à ses cornes.

¹⁹⁵ *Métoscopie* : « L'art de conjecturer par l'inspection des traits du visage ce qui doit arriver à quelqu'un » (*Académie*, 1694).

¹⁹⁶ *Aspect* : « Terme d'astronomie. C'est la situation qu'ont les étoiles et les planètes les unes à l'égard des autres. [...] Il y a des *aspects* favorables, et de malins *aspects* » (*Furetière*, 1690). Ces « aspects » funestes font craindre que le « front large » s'orne de rudes cornes.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Ah ! je sens déjà là...

Il se touche à la tête.

ISABELLE

Animal défiant,

Vous croyez donc ?

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Ma foi, je crois à l'ascendant ;

Ce grand front, cet aspect, tout cela m'entortille.

ISABELLE

[198]

Vous croyez donc la femme un sexe bien fragile ?

C'est une citadelle, on ne l'insulte pas

Sans l'assiéger en forme et donner des combats :

On prend quelques dehors, armé de brusquerie,

Mais, enfin, quand le jeu passe la raillerie,

Que l'ennemi faisant flotter ses étendards

Vient du corps de la place attaquer les remparts,

De l'honneur retranché forcer les palissades,

C'est pour lors qu'une femme, avec plusieurs grenades

Pleines d'emportement, de courroux, de mépris,

Vous écarte bientôt ces assiégeants transis.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Les Français sont pourtant (soit dit sans vous déplaire)

Drôles qui n'ont pas peur du feu pour l'ordinaire ;

Ils entendent, dit-on, les sièges comme il faut,

Et sont en droit d'aller brusquement à l'assaut.

COLOMBINE

Ne vous reposez point sur cette citadelle ;

On a beau nuit et jour y faire sentinelle,

Quelque chemin couvert, en tout temps y conduit.

À ces remparts d'honneur, dont on fait tant de bruit,

Je ne m'y fierais, moi, que d'une bonne sorte :

L'or est une machine et bien prompte et bien forte ;

L'époux, sur les créneaux, observe vainement
La démarche que font les troupes d'un amant. [199]
Il s'endort quelquefois ; cependant on s'avance,
La femme ne peut pas toujours être en défense,
On capitule enfin. Et là, là, croyez-vous
Qu'un traité que l'on fait sur la brèche, à l'époux
Soit fort avantageux ?

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Dans cette conjoncture,
Je crois bien que c'est lui qui paye avec usure
Tous les frais de la guerre. Allons ! tant que quelqu'un
Plus courageux que moi prendra femme en commun,
Je prétends me servir des droits du voisinage,
Et laisser qui voudra goûter du mariage¹⁹⁷ ;
En ces occasions, on court plus de danger
À bâtir sur son fonds que sur un étranger ;
Je ne tâterai point de la cérémonie.

ISABELLE

Vous n'en tâterez point ? Halte-là ! je vous prie.

COLOMBINE

Point de femme, morbleu !

ISABELLE

Si vous n'en prenez pas,
Vous n'avez point encor trois jours à vivre.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Hélas !

¹⁹⁷ Le bailli file la métaphore juridique burlesque : « *En commun* se dit adverbialement pour dire En communauté. Ils possèdent cette terre *en commun*, par indivis. Ils ont mis tout leur bien *en commun*, ils vivent *en commun* » (Furetière, 1690). « Pour rendre compte de tous nos anciens usages sur les droits de voisinage à la campagne, il faudrait entrer dans des détails fort longs et dont on trouve d'ailleurs les plus essentiels aux mots BORNAGE, COMMUNE, VAINES PATURES, USAGE, etc. » (Joseph-Nicolas Guyot, *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale*, t. XVII, Paris, 1785, p. 625).

COLOMBINE

Et si vous en prenez, moi, je vous signifie
Que demain, au plus tard, vous n'êtes pas en vie.

*Elles le prennent toutes les deux chacune par une manche de son
justaucorps.* [200]

ARLEQUIN [LE BAILLI]

C'en est fait, je suis mort ! je n'en puis revenir !
Prédiseuses du diable, ah ! laissez-moi partir.

ISABELLE

Avant que vous quitter, il faut que je vous voie
À côté d'une femme.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Ah ! plutôt qu'on me noie¹⁹⁸ !

COLOMBINE

Pour vous laisser, je veux vous mettre hors d'état
De ne pouvoir jamais sortir du célibat.

ARLEQUIN [LE BAILLI]

N'en faites rien ; je suis le dernier de ma race.

ISABELLE

Que de bruit !

COLOMBINE

Qu'on me suive !

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Eh ! Mesdames, de grâce !

Un accord ! je serai six mois de l'an garçon,

¹⁹⁸ Voir Raymond Poisson, *Les Pipeurs ou les Femmes coquettes* (1671), V, 7, v. 1401-1406 : « À quoi servent les maris / Quand on a des favoris ? / Chantons toutes à la ronde, / Pour ne nous pas ennuyer. / Le meilleur mari du monde / N'est jamais bon qu'à noyer. » (R. Poisson, *Théâtre complet*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 686.)

Et six mois marié.

ISABELLE
Marchez !
COLOMBINE
Que de façon !

Elles emportent chacune une manche de son justaucorps ; il crie au voleur ; Mezzetin et sa troupe reviennent et, dansant et chantant autour de lui, l'achèvent de déshabiller et, lui emportant sa bourse avec sa culotte, s'en vont et font finir l'acte.

ACTE III

[201]

Scène 1

COLOMBINE, *seule*

COLOMBINE

Je n'entends point parler de notre bailli ; il faut que le traité de cette charge de marquis l'arrête chez quelque notaire¹⁹⁹. Il n'en est pas encore où il pense, et je lui garde le meilleur pour le dernier.

UN LAQUAIS

Mademoiselle, voilà un bel esprit qui monte, Madame Pindaret.

Scène 2

[202]

MADAME PINDARET, COLOMBINE, [UN LAQUAIS]

MADAME PINDARET

Ah ! ma chère belle, que je suis heureuse de vous rencontrer ! car vous êtes la fille de France la plus introuvable.

COLOMBINE

On ne m'a point dit, Madame, que vous m'avez fait cet honneur-là ; il est vrai que j'ai le domestique du monde le plus brutal : qu'une femme de qualité me vienne voir, on ne m'en dit rien ; qu'une procureuse frappe à ma porte, on m'en vient faire la honte en pleine compagnie²⁰⁰.

MADAME PINDARET

En vérité, Mademoiselle, il faut que votre train soit travaillé d'un prodigieux dévoiement de mémoire²⁰¹ ; oui, je crois que je suis venue ici plus de dix fois depuis les calendes du mois dernier²⁰².

¹⁹⁹ Colombine veut parler de l'achat du marquisat, qui doit se faire par acte devant notaire.

²⁰⁰ *Procureuse* : « Femme d'un procureur, soit d'officier public, soit des procureurs des parties [c'est-à-dire : les avocats] » (Furetière, 1690).

²⁰¹ « *Train* se dit figurément en morale du mouvement qu'on donne aux affaires, de la manière d'agir » ; « *Desvoyement* [*dévoiement*]. Maladie qui vient d'un ventre trop

COLOMBINE

Comment dites-vous cela, s'il vous plaît ? Les cal...

MADAME PINDARET [203]

Les calendes, Mademoiselle, c'est là la manière de compter des Romains et la mienne : si ma servante datait sa dépense autrement, elle ne coucherait pas chez moi deux jours de suite ; je veux de l'érudition jusque dans ma cuisine.

COLOMBINE

Que vous êtes heureuse, Madame, de savoir tant de belles choses ! Si j'avais l'avantage de vous voir souvent, je crois que je deviendrais une habile fille²⁰³.

MADAME PINDARET

Il faut dire la vérité, on se décrasse assez à ma compagnie²⁰⁴ ; et tout le monde avoue que je n'ai point la conversation roturière.

COLOMBINE

Ah ! que cela est joliment dit : la conversation roturière ! Comment pouvez-vous fournir à la dépense d'esprit que vous faites ? Si vous ne vous ménagez, vous n'en aurez jamais assez pour le reste de vos jours !

MADAME PINDARET

Bon ! cela ne me coûte rien, et à une femme comme moi, que se joue des auteurs ; j'entretiens commerce avec les Anciens, et je fraye aussi avec les Modernes^a.

relâché, d'un estomac qui digère mal. Le dégoût de bile cause des *desvoiyements* par haut et par bas » (Furetière, 1690).

²⁰² *Calendes* : « C'est ainsi que les Romains nommaient le premier jour de chaque mois » (Furetière, 1690).

²⁰³ *Habile* : « Qui a de l'esprit, de l'adresse, de la science, de la capacité » (Furetière, 1690).

²⁰⁴ *Décrasser* : « Ôter la crasse du corps, d'un habit, d'un tableau. [...] On le dit aussi au figuré. On n'a jamais pu *décrasser* cet homme-là, lui ôter la crasse du collège, de la province » (Furetière, 1690).

COLOMBINE

[204]

Avec les Anciens, Madame ?

MADAME PINDARET

Assurément, Mademoiselle, j'en attrape assez le vrai, et je veux vous faire voir quelle est ma lecture quotidienne. Laquais ! petit garçon ! donnez-moi mon Juvénal²⁰⁵ !

LE LAQUAIS

Qu'est-ce que c'est, Madame, que votre Juvénal ?

MADAME PINDARET

Ce livre in-quarto que je vous ai tantôt donné.

LE LAQUAIS

À moi, Madame, un quartaut ? Vous ne m'avez donné ni quartaut ni bouteille²⁰⁶.

MADAME PINDARET

Eh ! le petit ignorant ! qu'il vous arrive une autre fois de l'oublier ! Je prends toujours la précaution de me faire escorter de ce livre-là quand je vais en visite de femme, pour me dédommager des minuties de leur conversation²⁰⁷.

²⁰⁵ Juvénal (55-128 ap. J.-C.) : « Poète latin [...] voyant qu'il avait réussi à faire quelques vers contre Paris, comédien de Néron, il composa des satires dont nous avons encore seize qui le firent beaucoup estimer » (Louis Moréri, *Le Grand dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'histoire sainte et profane*, Lyon, Jean Girin et Barthélemy Rivière, 1674). Il est plaisant de voir que Regnard fait lire à M^{me} Pindaret précisément Juvénal, dont la *Satire VI* vise les femmes et, entre autres, « ces femmes savantes » qui « ne s'expliquent qu'en grec » ou, pire, qui « s'abandonnent à l'amour » en grec (« *omnia græce* [...] *quid ultra, / Concumbunt græce* », *Les Satyres de Juvénal et de Perse*, texte latin et trad. fr. de La Valterie, Paris, Claude Barbin, 1681, p. 77 et 93). Notons que Pindaret lit Juvénal dans le texte : le volume in-quarto qu'elle demande à son laquais dans sa réplique suivante est peut-être celui imprimé à Paris par Claude Morel en 1613 (*Junii Juvenalis Satyræ sexdecim*) ou celui, plus récent, sorti des presses parisiennes de Frédéric Léonard en 1684 (*D. Junii Juvenalis et A. Persii flacci Satiræ*). Les traductions françaises contemporaines étaient publiées, quant à elles, au format in-octavo ou in-12 (ainsi de l'édition Barbin citée ici).

²⁰⁶ Le laquais confond le livre in-quarto avec un quartaut de vin.

²⁰⁷ *Minutie* : « Petite chose et de peu de conséquence » (Furetière, 1690).

COLOMBINE

Voilà ce qui s'appelle mettre à profit jusqu'à son ennui.

MADAME PINDARET

Êtes-vous comme moi, ma chère ? toutes les visites de femmes me donnent la colique.

COLOMBINE

[205]

Non, Madame, je ne suis point d'une complexion si délicate ; à vous dire vrai, j'aime beaucoup mieux la conversation des hommes, et je voudrais parfois qu'il n'y eût que moi de femme au monde.

MADAME PINDARET

Vous auriez de la chalandise. J'allai voir, il y a quelques temps, une marquise ; je ne fus qu'un quart d'heure avec elle, c'était pendant la canicule : sa conversation ne laissa pas de m'enrhumer si fort, que je me suis mise trois semaines au gruau pour en revenir²⁰⁸.

COLOMBINE

Cela étant, Madame, quand vous allez en visite de marquises, de crainte de vous enrhummer une seconde fois, il faudrait encore faire porter un manteau fourré avec votre Juvénal.

MADAME PINDARET

Vous ne sauriez vous imaginer jusqu'où va l'ignorance de cette femme-là.

COLOMBINE

Une femme de qualité ignorante, vous me surprenez !

MADAME PINDARET

Ignorantissime ; croiriez-vous... Mais non, cela n'entre point dans l'esprit.

²⁰⁸ *Gruau* : « Farine d'avoine séchée au four [...]. On fait de la bouillie excellente avec le *gruau*, en le faisant cuire dans du lait et fort lentement. Il est fort sein, et il entretient le teint frais » (Furetière, 1690).

COLOMBINE

[206]

Mais encore ?

MADAME PINDARET

Croiriez-vous qu'elle ne put jamais me dire dans quelle olympiade mourut Épaminondas²⁰⁹ ?

COLOMBINE

Ah ! Ciel ! quelle ignorance ! en vérité, Madame, vous fûtes bienheureuse d'en être quitte pour un rhume ; cela valait bien la peine de tomber en apoplexie.

MADAME PINDARET

Il ne tint qu'à moi. À propos, Mademoiselle, avez-vous vu mon madrigal²¹⁰ ?

COLOMBINE

Non, Madame, cela n'est pas venu jusqu'à moi.

MADAME PINDARET

Vous n'êtes donc pas de ce monde ; c'est une pièce qui a souffert déjà la troisième édition, et qui a marié les quatre filles de mon libraire. Je vais vous le lire.

COLOMBINE

Vous me ferez, je vous assure, un sensible plaisir.

²⁰⁹ Épaminondas (entre 420 et 415 av. J.-C.–362 av. J.-C.), « capitaine thébain, était fils de Polimnis, qui le fit élever avec grand soin. Il répondit si bien à cette éducation qu'ayant appris la musique et à jouer des instruments, il se rendit aussi illustre dans la philosophie sous la discipline de Lisis, son maître, philosophe pythagoricien. [...] Épaminondas fut fait général des Thébains, et gagna la célèbre bataille de Leuctres, dans la Béotie », en 371 av. J.-C. (Moréri, *Le Grand dictionnaire historique, op. cit.*, 1674). *Olympiade* : « terme de chronologie. C'était un espace de quatre ans chez les Grecs, qui leur servait à compter leurs années ; et cette supputation venait de la célébration des jeux olympiques, qui se faisait tous les quatre ans » (Furetière, 1690).

²¹⁰ *Madrigal* : « Petite poésie amoureuse composée d'un petit nombre de vers libres et inégaux, qui n'a ni la gêne d'un sonnet, ni la subtilité d'une épigramme, mais qui se contente d'une pensée tendre et agréable » (Furetière, 1690).

MADAME PINDARET *tire quantité de paperasses*

Ce n'est pas cela ; c'est un rondeau sur une absence que je laisse quelques temps mitonner sur le réchaud de la réflexion²¹¹... [207] Ni cela ; c'est la vie de Thémistocle en vers burlesques²¹². Je tiens un poème épique aux cheveux qui surprendra tout Paris²¹³. Ah ! voici notre madrigal. Sur l'inconstance d'une maîtresse qui changea d'amant, parce qu'il avait soupiré par le derrière... vous entendez bien cela ?

COLOMBINE

Oh, oui ! cela s'entend de reste, peu s'en est fallu que je ne le sente.

MADAME PINDARET *lit*

MADRIGAL

Quoi ! pour avoir laissé sauver un prisonnier
Qui n'a de voix que pour crier,
Votre cœur fait la pirouette
Et se fait un nouvel amant !
On dira, volage Lisette,
Que ce cœur est si girouette
Qu'il change au moindre petit vent²¹⁴.

²¹¹ *Rondeau* : « une espèce de poésie ancienne composée de treize vers, dont il y en a huit d'une rime, et cinq de l'autre » (Furetière, 1690).

²¹² Thémistocle (vers 524 av. J.-C.–459 av. J.-C.) : « Capitaine athénien [...]. On lui confia la guerre contre ceux de Corcire [Corfou], qu'il finit heureusement, chassant les pirates et rendant la mer libre. Cet avantage fut suivi d'un plus considérable par la bataille navale de Salamine, gagnée sur Xerxès, en la 75^e olympiade [480 av. J.-C.] » (Moréri, *Le Grand dictionnaire historique, op. cit.*, 1674).

²¹³ « *Tenir la fortune ou l'occasion par les cheveux*. La tenir en son pouvoir » (Antoine Oudin, *Curiosités françaises*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640, p. 96).

²¹⁴ Ce poème s'inscrit dans une riche tradition poético-scatologique antérieure – bien épanouie sur la scène italienne – qui fait des ventosités intestinales le double métaphorique des soupirs amoureux. En particulier, M^{me} Pindaret s'est fortement inspirée des stances burlesques de Jean Bardou, « Le Pet fatal » (1653), où un amant est pareillement disgracié à cause d'un petit vent échappé malencontreusement. Non seulement la pédante adopte une posture lyrique identique et reprend la personnification du « prisonnier », mais son madrigal démarque une strophe entière de Bardou : « Si pour un pet fait par hasard, / Votre cœur où j'eus tant de part / De moi pour jamais se retire, / Songez bien que dorénavant / Vous donnerez sujet de dire / Que vous changez au moindre vent. » (*Poésies choisies de Messieurs Corneille, Benserade, De Scudéry, Sarrasin, Boisrobert, Desmarets [...] et de plusieurs autres*, « Seconde partie », Paris, Charles de Sercy, 1662, p. 11-13, citation p. 13.) Voir Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils*

COLOMBINE

Ah ! Madame ! quel merveilleux talent vous avez pour la poésie !

MADAME PINDARET

J'ai d'assez belles humanités, comme vous voyez ; mais je me vais donner à la physique.

COLOMBINE

À la physique, Madame ?

MADAME PINDARET [208]

Oui, Mademoiselle, c'est une des plus nobles sciences qu'il y ait : elle a pour objet tout ce qui tombe sous les sens, et, par conséquent, le corps humain, qui est la plus belle et la plus parfaite de toutes les structures humaines. Adieu, Mademoiselle, je sens que ma colique me veut reprendre.

COLOMBINE

Quoi ? si tôt, Madame ?

MADAME PINDARET

Je ne me prostitue jamais à une longue conversation, et j'aime les visites brèves et laconiques.

Scène 3

ARLEQUIN [LE BAILLI], *en marquis, entre en chantant et en dansant, se donnant des airs de marquis ridicule, peignant sa perruque,*

COLOMBINE, MADAME PINDARET

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Eh bien ! morbleu ! Madame, les airs de cour nous sont-ils naturels ? La lore la. *Il chante.* Vous allez voir comme je [209]

collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700, t. II, Paris, Henri Leclerc, 1903, notamment p. 135, n. 2 sur « Le Pet fatal ».

vous charmarre une danse sérieuse²¹⁵. Eh ! laquais ! laquais ! lâche-
nous un coup de chanterelle, je veux tracer un menuet avec vous²¹⁶.

Il veut prendre Colombine.

COLOMBINE

Je vous prie, Monsieur, de m'en dispenser ; je suis d'une fatigue
outrée, et voilà huit nuits de suite que je cours le bal.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Il faut donc que madame danse à votre place.

MADAME PINDARET

Moi, Monsieur ? Excusez-moi, s'il vous plaît ; je ne danse point, je
fais des vers.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Parbleu ! Madame ! vous danserez en vers, ou vous crèverez en
prose.

COLOMBINE

Allons ! courage, Madame ! Voulez-vous qu'on envoie quérir votre
Juvénal ?

LE MARQUIS [LE BAILLI] *danse avec Madame Pindaret, et elle se
laisse tomber*

Voilà un vers à qui il manque un pied²¹⁷.

²¹⁵ Le bailli veut dire qu'il va offrir une parodie de « danse sérieuse » (« On dit *Chamarrer quelqu'un de ridicules*, pour dire Le charger, le couvrir de ridicules », *Académie*, 5^e éd., 1798), en accord à la fois avec la didascalie de début de scène qui suggère que le personnage « se donn[e] » sciemment « des airs de marquis ridicule », et avec la réplique du personnage, à la scène 3 suivante, qui se vante « qu'il n'y [ait] guère de marquis plus ridicule que [lui] ».

²¹⁶ *Chanterelle* : « La corde la plus délicate d'un luth, d'un théorbe, d'un violon et autres semblables instruments, celle qui a le son le plus clair et le plus aigu » ; *menuet* : « Espèce de danse dont les pas sont prompts et menus » (Furetière, 1690).

²¹⁷ « *Pied*, en termes de poésie grecque et latine, est la mesure des vers. Un vers hexamètre a six *pieds* ; un pentamètre en a cinq. Les *pieds* sont composés de deux syllabes, comme le spondée et l'iambe, ou de trois, comme le dactyle et l'anapeste » (Furetière, 1690). Le bailli fait plaisamment écho à la passion de M^{me} Pindaret pour la poésie antique.

MADAME PINDARET

Ah ! Ah ! voilà un menuet qui m'a mise sur les dents ; j'aimerais mieux faire vingt sonnets que de... ah ! ah ! souffrez, [210] Mademoiselle, que je vous quitte pour m'aller mettre au lit.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Adieu, Madame, allez vous faire tirer trois palettes d'épigrammes de la veine poétique²¹⁸. 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 vie²¹⁹.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Étudié ? moi ? Étudié ? Ah ! palsambleu ! vous ne le prenez pas mal ! Étudié ! Vous ne savez donc pas que je suis homme de qualité ? à peine sais-je écrire mon nom.

COLOMBINE

Vous voulez vous divertir ; je sais ce que je dois croire, et j'appelle de votre modestie.

²¹⁸ « *Palette*, en termes de chirurgie, est un petit vaisseau en forme d'une écuelle, qui leur sert [aux chirurgiens] à recevoir et à mesurer le sang qu'ils tirent dans les saignées. On le dit aussi du sang contenu dans ces petits vaisseaux. *On lui a tiré trois à quatre palettes de sang* » ; « *Veine* se dit figurément en morale [...]. On le dit particulièrement du génie poétique » (Furetière, 1690). Voir Molière, *Les Précieuses ridicules* (1659), sc.11 : « JODELET. – [...] je me trouve un peu incommodé de la veine poétique, pour la quantité des saignées que j'y ai faites ces jours passés » (dans Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 465).

²¹⁹ « *Un noble de nouvelle impression*. Mots burlesques pour dire un homme qu'on a fait noble depuis peu » (Richelet, 1680). Dans *L'Académie des femmes* (II, 3) de Chappuzeau, le pédant éconduit par la savante Émilie veut se venger en lui faisant épouser un « marquis », mais « un marquis nouveau-né », « du marquisat de la fausse fabrique » (Paris, Augustin Courbé et Louis Billaine, 1661, p. 21).

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Cela est, parbleu ! comme je vous le dis ; et je veux que le diable m'emporte si jamais j'ai eu d'autres livres qu'un almanach avec un *Parfait maréchal*²²⁰. Bon ! que nous faut-il à nous autres, gens de cour ? Beaucoup de bonne opinion soupoudrée [211] de quelques grains d'effronterie^a ; voilà toute notre science auprès des femmes.

Il se promène sur le théâtre.

COLOMBINE

Mais où allez-vous donc ? vous avez des inquiétudes horribles dans les jambes, et vous ne sauriez vous tenir un moment en place.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Ma foi, Mademoiselle, il faut du plain-pied à un marquis²²¹ ; 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 virouetter^b à ma fantaisie²²².

²²⁰ Titre d'un manuel de théorie vétérinaire concernant les chevaux, régulièrement réédité : Jacques de Solleysel, *Le Parfait maréchal, qui enseigne à connaître la beauté, la bonté et les défauts des chevaux*, Paris, Gervais Clousier, 1654.

²²¹ *Plain* : « Il signifie proprement Qui est uni, plat et sans inégalités [...] Et on appelle *Chambre de plain pied*, Des chambres qui sont dans le même étage, et de même niveau. *Les deux appartements se communiquent, et l'on va de l'un à l'autre de plain pied* » (*Académie*, 1694).

²²² « *Théâtre* se dit aussi de la scène où représentent les acteurs. Les fanfarons veulent voir la comédie du *théâtre*, et méprisent le parterre. Les places sur le *théâtre* valent [un] demi-louis d'or » (Furetière, 1690). L'usage d'accueillir des spectateurs sur la scène même du théâtre de la Comédie-Française, aux côtés des acteurs, a perduré jusqu'en 1759. Molière s'en plaint par le truchement d'Éraste dans *Les Fâcheux* (1661, I, 1, v. 11-38) et, de façon ironique, par celui d'Acaste dans *Le Misanthrope* (1666, III, 1, v. 791-795). Au théâtre du Palais Royal, Lully avait fait construire des loges sur les côtés de la scène pour accueillir le dauphin, qui appréciait l'opéra et s'y rendait accompagné d'une nombreuse suite. Par rapport aux chaises ou aux bancs de la Comédie-Française, ces loges limitaient la liberté de mouvement des spectateurs ; voir Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 66-68. *Brassières* : « Chemisette de femme qui sert à couvrir le bras et le haut du corps. On dit proverbialement qu'une personne est en brassières, pour dire qu'elle est contrainte, qu'elle n'a pas la libre disposition d'agir, de sortir, parce qu'on ne sort guère avec des *brassières* » (Furetière, 1690).

COLOMBINE

C'est-à-dire que vous n'y oseriez tant faire le fanfaron qu'ailleurs.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Je suis pourtant toujours sur le bord du théâtre ; il y a longtemps que je n'ai secoué la pudeur de ces demi-gens de qualité qui commencent à se donner au public. Ventrebleu ! je ne tâte point des coulisses ; sur l'orchestre, morbleu ! sur l'orchestre²²³ !

COLOMBINE

Je ne sais pas, pour moi, quel plaisir [212] prennent certaines gens à la comédie, de venir étouffer un acteur jusques sur les chandelles ; comment voulez-vous qu'un pauvre diable de comédien se fasse entendre au bout d'une salle ? il faut donc qu'il crève ?

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Parbleu ! qu'il crève, s'il veut ! il est payé pour cela.

COLOMBINE

Mais, de bonne foi, Monsieur le Marquis, croyez-vous que ce soit pour vous voir peigner votre perruque, prendre du tabac et faire votre carrousel sur le théâtre que le parterre donne ses quinze sols²²⁴ ?

LE MARQUIS [LE BAILLI]

N'est-ce pas bien de l'honneur pour lui de voir des gens de qualité ? Ma foi, quand il n'aurait que ce plaisir-là, cela vaut bien une mauvaise comédie.

²²³ *Orchestre* : « Partie d'un théâtre ou d'un lieu où on représente des poèmes dramatiques, où on donne des spectacles. Aujourd'hui, on ne le dit que du lieu où on place la symphonie » (Furetière, 1690). Voir les déclarations du « marquis nouveau-né » de *L'Académie des femmes* (1661) de Chappuzeau (II, 6) : « Je m'irai tout d'abord planter sur le théâtre, / Pour y faire à l'envi le galant, le folâtre », etc. (éd. cit., p. 31).

²²⁴ Une place au parterre coûtait « quinze sols ». *Carrousel* : « Fête magnifique que font les princes ou seigneurs pour quelque réjouissance publique, comme aux mariages, aux entrées des rois, etc. Elle consiste en une cavalcade de plusieurs seigneurs superbement vêtus et équipés à la manière des anciens chevaliers, qui sont divisés en quadrilles » (Furetière, 1690). L'emploi figuré n'est pas attesté par les dictionnaires.

COLOMBINE

Assurément ; c'est ce qui fait qu'il s'est mis en droit de vous siffler aussi bien que les méchantes pièces.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Il est vrai que le parterre devient terriblement orgueilleux ; ce sont ces Italiens qui ont achevé de le gêner. Savez-vous bien que cet été, ils l'ont traité de [213] Monseigneur dans un placet ? Le parterre, Monseigneur ? Monseigneur ! j'enrage²²⁵ !

COLOMBINE

Vous avez beau pester, le parterre fait du bien à tout le monde : il redresse les auteurs²²⁶ ; il tient les Comédiens en haleine ; un fat ne se campe point impunément devant lui sur les bancs du théâtre ; en un mot, c'est l'étrille de tous ceux qui exposent leurs sottises au public. Que ne vous mettez-vous dans les loges, on ne vous examinera pas de si près !

²²⁵ L'emploi figuré de *placet* (« Écrit qu'on présente à un juge ou à quelque personne de grande autorité pour la supplier de quelque chose ou pour la faire ressouvenir de quelque chose qui nous importe », Richelet, 1680) est facétieuse, pour désigner une adresse formulée par les Comédiens-Italiens lors de la représentation, à l'intention des spectateurs du parterre, afin de s'attirer leurs bonnes grâces. Étant donné la correspondance habituelle, sur la scène italienne, entre le temps fictionnel de l'intrigue et le temps historique de la représentation, la référence à « cet été », dans la bouche du bailli, renvoie à l'été précédent la création de *La Coquette*, soit l'été 1690. Seul *Les Filles errantes*, de Regnard, comédie créée le 24 août, fut à l'affiche du Théâtre-Italien cet été-là : point d'adresse comique au parterre dans les scènes françaises qu'il nous reste de cette comédie, et l'on ignore si les scènes italiennes en comportaient. En revanche, près de deux ans après *La Coquette*, une autre comédie italienne met en scène une telle adresse : dans *Les Chinois* (13 décembre 1692), IV, 2, Regnard et Dufresny offrent une personnification du parterre sous les traits de Mezzetin ; comme dans *La Coquette*, Arlequin s'y fait plaisamment le détracteur des Comédiens-Italiens : « dites "bande des Comédiens-Italiens", et non pas "troupe" ; c'est un titre qui n'appartient qu'aux Comédiens-Français. Vous êtes encore de plaisants bohémiens ! » (*Le Théâtre Italien de Gherardi*, t. IV, Paris, Cusson et Witte, 1700, p. 265.) Et Colombine, qui défend les Comédiens-Italiens, estime que le Parterre est « un juge » « éclairé » et parle de lui en l'appelant « son Excellence Monseigneur le Parterre », s'attirant les sarcasmes d'Arlequin : « Ah, ah ! son excellence ! Monseigneur ! Ah ! voilà bien les Italiens, qui tâchent d'amadouer l'auditeur dans un prologue, et font amende honorable pour demander grâce au parterre ! » (p. 267.)

²²⁶ L'emploi figuré de *redresser* en un sens non moral n'est pas attesté dans les dictionnaires de l'époque.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Moi ? dans les loges ? Oh ! je vous baise les mains²²⁷ ! Je n'entends point la comédie dans une loge comme un sansonnet²²⁸ ; je veux, mordi ! qu'on me voie de la tête aux pieds, et je ne donne mon écu que pour rouler pendant les entractes, et voltiger autour des actrices²²⁹.

Scène 4

[214]

LE MARQUIS [c'est-à-dire : LE BAILLI], COLOMBINE, MARGOT,
couturière, UN LAQUAIS

LE LAQUAIS

Mademoiselle, voilà votre couturière.

COLOMBINE

Eh bien ! Margot, m'apportez-vous mon manteau ?

MARGOT

Oui, Mademoiselle, et j'espère qu'il vous habillera parfaitement bien ; depuis que je travaille, je n'ai jamais vu d'habit si bien taillé.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Ni moi de fille si ragoûtante ; voilà, mordi ! une petite créature bien émerillonnée²³⁰. Écoutez, ma fille, où demeurez-vous ?

MARGOT

Pas loin d'ici.

²²⁷ « On dit proverbialement *Je vous baise les mains*, pour dire Je me recommande à vous, ou je vous remercie, ou, ironiquement, je ne veux rien croire de ce que vous dites » (Furetière, 1690, art. « Baiser »).

²²⁸ *Sansonnet* : « C'est un petit oiseau de cage » (Richelet, 1680).

²²⁹ « Les places sur le théâtre valent [un] demi-louis d'or » (Furetière, 1690) ; « quand, en termes de monnaie, on parle de *louis* d'or, on entend parler de la pièce de 5 liv[res] 10 sols », soit : 110 sols, puisque la *livre* « se prend en France pour vingt sols » (Furetière, 1690). La moitié de cette somme (55 sols) correspond bien, à cinq sols près, à la valeur de l'« écu » que dit payer le bailli pour pouvoir « voltiger » sur scène, puisque « l'*escu* de France d'argent vaut d'ordinaire soixante sous [sols] » (Furetière, 1690).

²³⁰ *Créature* « se dit plus ordinairement des femmes et des enfants » (*Académie*, 1694).

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Tant mieux.

COLOMBINE *prend le manteau*

Vous voulez bien, Monsieur le [215] marquis, me permettre d'essayer mon manteau devant vous ?

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Oui da, Mademoiselle, vous pouvez vous habiller jusqu'à la chemise inclusivement. (*Elle ôte son manteau ; Margot l'habille ; Arlequin badine.*) Margot est, ma foi, des plus jolies, et il y aurait plaisir de lui margotter le cœur²³¹. Je m'assure qu'elle n'a pas quinze ans ; peut-on voir votre minois, petite femelle ténébreuse ? *Il lui lève la coiffe*²³² ; *Margot se défend.*

COLOMBINE

Allons donc, Monsieur le marquis, soyez sage. Que ne vous laissez-vous voir aussi, Margot, vous qui êtes si jolie ?

MARGOT

Je n'oserai, Mademoiselle.

COLOMBINE

Pourquoi ?

MARGOT

C'est que Monsieur Harpillon m'a défendu de regarder les hommes, et il serait fâché s'il savait que je me fusse montrée.

COLOMBINE

Qui est donc ce monsieur Harpillon²³³ ?

²³¹ *Margotter* « se dit d'un certain cri enroué que font les cailles avant que de chanter » (*Académie*, 4^e éd., 1762). Le calembour du bailli possède, en outre, un sens sexuel, puisque la « chaude complexion » de la *caille* est passée en « proverbe » (Furetière, 1690) et que l'« on dit vulgairement, *chaud comme une caille* » (Georges-Louis Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, t. IV, Paris, Imprimerie royale, 1772, p. 252 et note s).

²³² *Coiffe* : « Espèce de couverture de tête qui est de toile, ou de soie, etc. [...] que portent les femmes » (*Académie*, 1694).

²³³ *Harper* : « prendre et serrer des mains avec violence. Il est bas. *Harper quelqu'un au collet. Ils se querellèrent et se harpèrent* » (*Académie*, 1694).

MARGOT

C'est un des gros fermiers qui est mon parrain²³⁴. Il fait du bien à toute notre [216] famille et il a déjà donné un bon emploi à mon grand frère.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

J'entends, j'entends, monsieur Harpillon a mis le frère dans un bureau et mettra, s'il peut, la sœur en chambre²³⁵.

MARGOT

Oh, Monsieur ! il n'y a point de ce que vous pensez à son fait ; c'est un homme qui n'a que de bons desseins ; il m'a promis de m'épouser, et pour preuve de cela, il m'a déjà envoyé une housse verte avec une bergame²³⁶.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Fi ! une bergame à une fille comme vous ? Si tu voulais, Margot, m'épouser à la Harpillon, j'irais, moi, jusqu'à une verdure, et une verdure des plus vertes²³⁷.

²³⁴ « *Fermier, -ière*. Celui ou celle qui prend une ferme de quelques droits ou terres. Les fermiers généraux des aides sont gens riches » ; *Ferme* : « un bail ou louage qu'on fait d'héritage ou de toutes sortes de droits, moyennant certains prix ou redevances qu'on paye tous les ans au propriétaire. [...] On le dit aussi des droits du roi. La ferme des aides, des gabelles, etc. » (Furetière, 1690). C'est dans ce dernier sens que le terme est employé ici : monsieur Harpillon est un financier, tout comme son quasi homonyme de *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671), de Molière, monsieur Harpin, « receveur des tailles » à Angoulême (Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. v, Paris, Classiques Garnier, 2021, *dramatis personæ*, p. 466), mais ce dernier perçoit, en tant qu'officier royal, l'impôt direct, quand le premier, intéressé dans les fermes du roi, est chargé de la levée de tel impôt indirect.

²³⁵ Les « *filles qui sont en chambre* » constituent, aux côtés des « *filles raccrocheuses* » et des « *femmes entretenues* », l'une des « *classes de femmes débauchées* » distinguées dans Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Dictionnaire universel de police*, t. III, Paris, Moutard, 1787, art. « Femmes et filles débauchées », p. 565 b-566 a.

²³⁶ *Bergame* : « Tapisserie grossière faite d'un tissu de laine, de fil, ou de coton sur le métier, sans représenter aucune figures » (Furetière, 1690).

²³⁷ « On appelle aussi une *verdure* une tapisserie de paysages où le vert domine » (Furetière, 1690).

MARGOT

Je vous remercie, Monsieur, cela ferait jaser le monde. Tenez, Monsieur, pour avoir été un jour promener avec mon cousin, vous ne sauriez croire tous les contes qu'on a fait ; il y a les plus maudites langues dans notre montée²³⁸.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Écoutez, Margot, votre montée a peut-être raison, et il pourrait bien y avoir quelque chose à refaire à votre réputation.

COLOMBINE

[217]

Margot peut aller partout, Monsieur le marquis, elle est sage, et j'en répons corps pour corps.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

La bonne caution ! croyez-moi, les environs de Paris sont terriblement dangereux ; n'allez-vous point quelquefois au bois de Boulogne ?

MARGOT

Dieu m'en garde, Monsieur ! Ma mère me l'a défendu et m'a dit que c'était un vrai coupe-gorge pour une fille.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

C'est peut-être là que votre mère a été égorgée. Ma foi ! cette fille-là me plaît. Ma mie, me voudrais-tu tailler une chemisette et quelques caleçons ?

MARGOT

Je suis votre servante, Monsieur, on ne travaille par en homme au logis²³⁹.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Eh bien ! viens les faire chez moi.

²³⁸ *Montée* : « Degrés, escalier » (*Académie*, 1694).

²³⁹ « *Serviteur* se dit proverbialement et ironiquement en cette phrase : *Je suis votre serviteur*, pour dire Je ne suis pas de votre avis, je ne ferai pas ce que vous me proposez » (*Furetière*, 1690). La couturière ne s'occupe pas de confection masculine.

COLOMBINE

Justement, on vous garde des filles de cet âge-là pour votre commodité ; vous n'avez qu'à vous y attendre. Mais il me semble, Margot, que ce manteau-là monte bien haut ; on ne voit point ma gorge.

MARGOT

[218]

Ce n'est peut-être par la faute du manteau, Mademoiselle ?

COLOMBINE

Taisez-vous, Margot ! vous êtes une sotte. Tenez ! remportez votre manteau ; j'y suis faite comme je ne sais quoi.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Te voilà bien embarrassée ; fais-lui en une paire de linge²⁴⁰, ou prête-lui les tiens.

MARGOT

Je vous demande excuse, Monsieur, je n'en ai pas trop pour moi, et j'ai eu assez de peine à les voir venir ; mais j'en ferai à Mademoiselle de si gros qu'elle voudra.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Plus je vois cet enfant-là, plus elle me plaît... Un petit mot : j'ai besoin d'une fille de chambre ; je crois que tu serais assez mon fait. Sais-tu raser ?

MARGOT

Moi ? raser ? je vois bien que vous êtes un gausseur ; je mourrais de peur si je touchais seulement un homme du bout du doigt. Adieu, Mademoiselle ; dans un quart d'heure, je vous rapporterai votre manteau avec de la gorge.

Elle s'en va.

²⁴⁰ Une paire de seins postiches rembourrés de tissu. C'est le bailli qui en sera affublé dans la scène suivante.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Adieu, adieu, petite nymphe du bois de [219] Boulogne²⁴¹. Elle n'est, morbleu ! pas sotte, et je l'aimerais presque autant que vous. Nous autres, gens de qualité, nous aimons quelquefois à rabattre sur la grisette²⁴². Et de notre mariage, qu'en dirons-nous ?

COLOMBINE

Je vous dirai, Monsieur le marquis, qu'avant de vous épouser, je vous demande encore une grâce : nous sommes un certain nombre de filles qui avons fait serment de ne point prendre de mari qui n'ait été reçu auparavant dans notre académie ; il faut vous y faire recevoir²⁴³.

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Moi ! dans votre académie de filles ! vous vous moquez. J'ai des empêchements plus que légitimes²⁴⁴ ; et que faut-il faire pour cela ?

COLOMBINE

Ne vous mettez pas en peine : 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 qui lui plaira, de n'être point de ces maris coquets qui vivent de rapine et laissent leurs femmes pour aller picorer sur le commun²⁴⁵.

²⁴¹ « *Le Bois de Boulogne* est le petit bocage qu'on découvre à la droite, sur le chemin de Versailles. [...] Ce bois est souvent visité [par les Parisiens], principalement les dimanches et les jours de fête. Il s'y fait aussi beaucoup de parties de plaisir » (Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris* [1718] Leyde, Jean Van Abcoude, 1727, t. 1, p. 167).

²⁴² *Grisette* : « Femme ou fille jeune vêtue de *gris*. On le dit par mépris de toutes celles qui sont de basse condition, de quelque étoffe qu'elles soient vêtues. *Des gens de qualité s'amuse souvent à fréquenter des grisettes* » (Furetière, 1690).

²⁴³ Il s'agit de « cette assemblée de femmes, ou plutôt cette académie de folles » évoquée par Traffiquet à la sc. 1 du II^e acte, et qui donne son second titre à la comédie.

²⁴⁴ On se souvient que ce n'est pas l'avis de Pierrot, qui estime qu'il ne vient, du Maine, « que des chapons » (I, 4).

²⁴⁵ Les liaisons adultères des maris volages sont décrites burlesquement à l'aide de métaphores alimentaires aviaires : « On dit qu'un homme vit sur le *commun*, lorsqu'il est écornifleur, qu'il n'a point l'ordinaire et qu'il va quêter un repas tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre » ; « *Rapine*. Proie, volerie. Les aigles, les faucons et autres oiseaux de proie vivent de *rapine* » (Furetière, 1690).

LE MARQUIS [LE BAILLI]

Quand on a de cette besogne-là taillée à la maison, on n'a guère envie d'aller [220] travailler en ville. Allons, donc ! faisons ce qu'il vous plaira ; voilà qui est bien drôle qu'il faille, pour vous épouser, commencer par se déshumaniser²⁴⁶ !

Colombine rentre et trouve en son chemin les fourbes qu'elle avait fait préparer pour la cérémonie ; elle parle à l'oreille d'un d'eux, qui est habillé en Sibylle, et s'en va.

Scène 5

MEZZETIN, *habillé en sibylle, suivi de plusieurs autres fourbes, et*

LE MARQUIS [c'est-à-dire : LE BAILLI]

MEZZETIN *chante*

Ô ! toi qui veux épouser Colombine,
Reçois l'honneur que sa main te destine :
Tu n'étais qu'un vilain magot,
Un ostrogoth,
Un escargot ;
Tu vas être aussi beau qu'une fille
Gentille
Ou peu s'en faut.

LE CHŒUR.

Tu n'étais qu'un vilain magot, etc.

Pendant que le chœur chante on dépouille Arlequin et on l'habille en femme.

ARLEQUIN [LE BAILLI], *voyant qu'on lui met des tétons, dit :*

[221]

Il ne me manquait plus que cela !

²⁴⁶ C'est-à-dire : se déviriliser.

*On apporte une coiffure*²⁴⁷.

MEZZETIN *chante*.

Reçois cette coiffure en malice féconde ;
Avec cet ornement,
Tu peux facilement
Insulter hardiment
Et la brune et la blonde.
Avec cet ornement,
Tu charmeras tout le monde.

(Il fait des gestes en dansant et chante :)

Mieropoli, chariba, caristac.

LE CHŒUR *répète* :

Istac et istac et istac.

MEZZETIN, *toujours chantant*

Baroquina, bocardo, merlinbrac.

LE CHŒUR

Istac et istac et istac.

MEZZETIN

Ministres de mon art,
Versez tout votre fard
Sur ce nez en pied de marmite²⁴⁸ ;
Barbouillez vite ce museau
Et nettoyez votre pinceau
Sur cette trogne hermaphrodite.

On joue une ritournelle.

²⁴⁷ L'habillement de femme dont on revêt Arlequin apparaît sur les deux gravures liminaires distinctes mais qui choisissent également de représenter cette même scène dans *Cusson et Witte 1700* et dans *Braakman 1701* : jupe longue, corset (ou cache-corset), coiffure à la Fontange sur la gravure de Franz Ertinger en 1700 ; jupe longue également, haut bonnet conique à fioritures et paire de seins postiches sur la gravure anonyme de l'édition pirate l'année suivante.

²⁴⁸ « On dit qu' *Un homme a le nez fait en pied de marmite*, pour dire qu'Il a un nez dont le bord avance et est retroussé » (*Académie*, 1694, art. « Marmite »).

Deux sibylles, l'une desquelles tient un pot de rouge et l'autre un pot de blanc, [222] barbouillent Arlequin des deux côtés du visage, après quoi,

ARLEQUIN [LE BAILLI] *dit* :

Je peux présentement résister à la pluie ; me voilà bien peint²⁴⁹.

MEZZETIN

Ah ! qu'il est beau... oh ! oh !

Le damoiseau !

À ce museau

De couleur de pruneau²⁵⁰,

Faisons le pied de veau²⁵¹.

Ah ! qu'il est beau, oh ! oh ! oh !

LE CHŒUR

Ah ! qu'il est beau, oh ! oh ! oh²⁵² !

Scène [6] dernière

ARLEQUIN [c'est-à-dire : LE BAILLI], COLOMBINE, TRAFFIQUET,
PIERROT.

²⁴⁹ Les deux gravures liminaires représentent l'une et l'autre le barbouillage d'Arlequin, à l'aide d'un gros pinceau trempé dans un large pot. Ce barbouillage mi-partie de rouge et de blanc possède une signification immédiate en rapport avec la cérémonie d'intégration burlesque du bailli au sein de l'académie des dames : les deux couleurs sont « le rouge et le blanc d'Espagne » (Mongin, *Les Promenades de Paris* [1695], III, 1, dans *Le Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Cusson et Witte, t. VI, p. 133), c'est-à-dire le fard rouge et le blanc de céruse, les deux éléments traditionnels du maquillage féminin. Voir Catherine Lanoë, *La Poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, chap. 1, p. 28-62.

²⁵⁰ La couleur du pruneau, comme celle de la marmite évoquée dans la réplique précédente de Mezzetin, renvoie à la noirceur du masque d'Arlequin.

²⁵¹ « Faire le pied de veau. Pour faire la révérence, marquer de la soumission et de l'obéissance, flatter, caresser, faire sa cour à quelqu'un » (Le Roux, *Dictionnaire comique*, 1718).

²⁵² Voir Molière, *Pastorale comique* (1666), sc. 2 : « Ah ! qu'il est beau / Le jouvenceau ! / Ah ! qu'il est beau ! ah ! qu'il est beau ! / Ho, ho, ho, ho, ho. » (Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2020, t. II, p. 404.)

TRAFFIQUET.

Que veut donc dire, s'il vous plaît, cette mascarade-ci ?

ARLEQUIN [LE BAILLI].

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

TRAFFIQUET.

Vous êtes un fou, voilà ce que vous êtes.

PIERROT

[223]

Ah ! ah ! ah ! essayez-vous, Monsieur le bailli, vous êtes tout barbouillé.

COLOMBINE.

Je suis, mon père, disposée à vous obéir, mais je ne crois pas que vous vouliez me donner pour mari un homme qui est capable de pareilles extravagances.

ARLEQUIN [LE BAILLI].

Oh ! oh ! voilà qui est assez drôle ; par ma foi, s'il y en a, c'est vous qui les avez faites, et qui avez voulu que je me sois fait, et marquis, et ce que me voilà... voyez, ne me voilà-t-il pas bien désigné²⁵³ ?

COLOMBINE.

Moi, je vous ai fait faire ces extravagances-là ? ma foi, Monsieur le bailli, vous rêvez.

PIERROT.

Monsieur, quand je vous ai dit que j'étais mieux le fait de votre fille que cet homme-là, est-ce que je me trompais ? Il faudra pourtant que vous y veniez.

TRAFFIQUET.

Ce que j'ai vu tantôt, ce que je vois présentement m'oblige de vous dire, Monsieur le bailli, que vous pouvez vous en retourner tout de

²⁵³ *Désigner* : « Nommer, destiner pour quelque charge ou dignité » (*Académie*, 1694).

ce pas dans le Bas-Maine manger vos chapons ; car, pour ma fille, vous n'en croquerez que d'une dent²⁵⁴.

PIERROT

[224]

Que d'une dent ! Monsieur le bailli ! que d'une dent !

ARLEQUIN [LE BAILLI]

Allez-vous-en au diable, vous et votre fille, petit vilain grigou raccourci²⁵⁵ ! Adieu, la belle ! je ne crois pas qu'il y ait au monde un plus méchant animal que vous. Il faut qu'un provincial ait bien le diable au corps pour venir s'équiper d'une femme à Paris.

Il s'en va.

COLOMBINE

Et qu'une fille à Paris soit bien près de ses pièces pour épouser un bailli du Bas-Maine.

²⁵⁴ « On dit [...] qu'il n'en cassera que d'une *dent*, qu'il n'en croquera que d'une *dent*, pour dire qu'il ne mangera point de quelque chose, ou qu'il n'obtiendra point ce qu'il prétend » (Furetière, 1690).

²⁵⁵ *Grigou* : « Gueux, gredin, misérable, ou celui qui vit avec grande mesquinerie. Il n'y a pas de plus grande infamie pour un homme qui a du bien que de vivre en *grigou* » (Furetière, 1690).

VARIANTES

Pour indiquer les variantes par rapport à la version de *La Coquette* ou *l'Académie des dames* imprimée chez Cusson et Witte en 1700, et qui a été l'édition de référence pour notre établissement du texte, nous avons procédé à la comparaison avec les éditions de la pièce parues dans les recueils collectifs postérieurs du *Théâtre italien* de Gherardi, ainsi qu'avec les trois éditions critiques modernes de *La Coquette*. Nous les avons mentionnées à la fin de notre présentation de *La Coquette*, et nous n'y renvoyons ici que sous la forme d'abréviations.

LISTE DES ACTEURS

^a *Cusson et Witte 1700, Braakman 1701, Tonson 1714 et Le Cène 1721* écrivent systématiquement *Traffiquet* avec deux *f*, hormis dans leurs *dramatis personæ*, où le patronyme ne comporte qu'un seul *f* : je corrige cette exception. *Witte 1717, Briasson 1741 et Garnier 1783*, suivis par *Drack 1889, Calame 1981 et Guichemerre 1996*, n'écrivent le nom qu'avec un seul *f*, perdant ainsi l'effet de sens produit par le télescopage des deux substantifs *trafic* et *affiquet*.

^b *Cusson et Witte 1700*, suivi par les éditions postérieures jusqu'à *Briasson 1741* inclus, indique par erreur que Mezzetin est valet de Traffiquet ; je corrige d'après *Garnier 1783*.

^c M^{me} Pindaret est oubliée dans les *dramatis personæ* de *Cusson et Witte 1700* ; je la mentionne d'après *Garnier 1783*.

^d La couturière Margot, présente à la scène 4 du III^e acte, est oubliée dans les *dramatis personæ* de *Cusson et Witte 1700* (à moins qu'elle ne soit interprétée par Marinette) ; je corrige d'après *Garnier 1783*.

^e Le laquais Bagatelle est oublié dans les *dramatis personæ* de *Cusson et Witte 1700* ; je le mentionne d'après *Garnier 1783*. Il est présent aux scènes 2 et 6 du I^{er} acte, à la scène 5 du II^e acte, et aux scènes 1 et 4 du III^e acte.

ACTE I

Scène 2

^a *Garnier 1783* précise que la seconde partie de la réplique, à partir de « Venez ça », est adressée « À Bagatelle ».

^b *Briasson 1741* : « la morale d'une fille à marier ».

Scène 4

^a *Briasson 1741, Garnier 1783 et Guichemerre 1996* : « Fi ! ce n'est pas là votre fait ».

Scène 5

^a *Le Cène 1721, Briasson 1741 et Guichemerre 1996* : « Avant cette scène, il s'en passe plusieurs autres à l'italienne, qui ne se peuvent imprimer pour les raisons qu'on en a dites ailleurs ».

^b Nous suivons la leçon de *Garnier 1783* (et *Guichemerre 1996*). Toutes les éditions antérieures écrivent « Matotière ».

ACTE II

Scène 2

^a Nous suivons la leçon de *Briasson 1741*. Toutes les éditions antérieures écrivent « doux comme un bateau ».

Scène 7

^a *Cusson et Witte 1700* attribue par erreur la réplique à Mezzetin. *Witte 1717* corrige l'erreur.

Scène 8

^a Pas de nouveau numéro de scène dans *Cusson et Witte 1700* (non plus que dans les éditions suivantes), où un filet suivi du nom des personnages présents en scène souligne simplement le changement de scène. Seul *Garnier 1783*, que je suis ici, signale une nouvelle scène.

^b *Cusson et Witte 1700, Braakman 1701, Tonson 1714 et Le Cène 1721* écrivent : « Un la... quelque Arlequin qui demande passage ». Je corrige (en ajoutant en outre des points de suspension après l'article indéfini *un*) d'après *Witte 1717, Briasson 1741 et Garnier 1783* (suivis par *Drack 1889 et Guichemerre 1996*), qui substituent à l'article défini *la* l'adverbe de lieu *là* : « Un là... quelque Arlequin qui demande passage ». *Calame 1981* conserve la leçon originale ; de fait, on ne peut exclure que Regnard ait voulu laisser un mot inachevé dans la bouche de son personnage (« Un la... »).

^c Ce vers manque dans *Cusson et Witte 1700*. Il n'est présent que dans *Le Cène 1721*. *Garnier 1783* indique par erreur (p. 349, n. 1) que « Dans toutes les éditions qui ont été faites de cette pièce, il n'y a point de vers qui rime au suivant », soit : « Le temple de l'honneur, le chef-d'œuvre des cieux ». *Calame 1981* répète l'erreur. *Guichemerre 1996* rétablit le vers manquant mais sans indiquer sa source.

^d Erreur de pagination dans *Cusson et Witte 1700*. Nous suivons la pagination erronée de l'original.

ACTE II

Scène 2

^a Telle est la leçon des éditions anciennes, conservée dans *Calame 1981*. Seul *Garnier 1783*, suivi par *Guichemerre 1996*, corrige le texte inutilement : « Bon ! cela ne coûte rien à une femme comme moi, qui se joue des auteurs : j'entretiens commerce avec les anciens, et je fraye aussi avec les modernes ».

Scène 3

^a Le personnage dit bien « *soupoudrée* », et non *saupoudré*, qui est l'orthographe des dictionnaires de l'époque (Richelet, 1680 ; Furetière, 1690 ; *Académie*, 1694). Cette leçon est conservée dans *Witte 1717* et *Briasson 1741* ; *Le Cène 1721* corrige en « saupoudrée », suivi par *Garnier 1783*, ainsi que *Calame 1981* et *Guichemerre 1996*. Je conserve la leçon originale, qui renvoie à un trait de langage du personnage interprété par Évariste Gherardi (soit qu'il s'agisse du bailli du Maine, soit de celui-ci imitant le parler d'un marquis).

^b *Cusson et Witte 1700* écrit : « virrouter » ; je corrige en « virouetter » d'après *Witte 1717* et *Briasson 1741* (*Le Cène 1721* écrit : « virroueter »). *Garnier 1783* (suivi par *Calame 1981* et *Guichemerre 1996*) choisit d'ignorer le néologisme et corrige en : « pirouetter ». Quelques répliques plus bas, le bailli emploie le verbe *voltiger* dans un même contexte et avec un sens proche : « je ne donne mon écu que pour rouler pendant les entractes, et voltiger autour des actrices ».