



HAL
open science

”Politique du charivari. L’homme d’épée charlatan à l’Ancien Théâtre-Italien”

Eric Negrel

► To cite this version:

Eric Negrel. ”Politique du charivari. L’homme d’épée charlatan à l’Ancien Théâtre-Italien”. Beya Dhraïef, Eric Negrel et Jennifer Ruimi (dir.). *__Théâtre et charlatans dans l’Europe moderne__*, p.301-315, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (collection ”Registres. Etudes théâtrales”), 2018. hal-02169986

HAL Id: hal-02169986

<https://hal.science/hal-02169986v1>

Submitted on 1 Jul 2019

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.

Paru dans *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Beya DHRAÏEF, Éric NÉGREL et Jennifer RUMI (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 301-315 (collection « Registres. Études théâtrales ») – *PRE-PAPER* –

Politique du charivari

L'homme d'épée charlatan à l'Ancien Théâtre-Italien.

« Il raconte des blagues. Vous avez vu, non ? Il est pas plus dans la politique que moi, avec sa cicatrice. Et d'abord, il est trop jeune... Il est dans la folie, j'vous dis... »

Jean-Pierre BASTID et Michel MARTENS, *Les Tours d'angoisse*, 1974

L'homme d'épée et son double

Pour les médecins empiriques itinérants des XVII^e et XVIII^e siècles, le type social de l'officier militaire portant l'épée offre une image ambivalente dont ils s'inspirent. Les représentations mentales attachées aux gens de guerre sont pour partie tributaires d'une tradition théâtrale fameuse remontant à l'Antiquité, ravivée dans l'Italie renaissante et s'épanouissant dans la France du XVII^e siècle, qui fait de l'homme d'épée un type comique nettement dessiné. La scène théâtrale parisienne de l'Hôtel de Bourgogne, occupée par les Comédiens-Italiens du roi à partir de 1680 et jusqu'à sa fermeture en 1697, est héritière de cette tradition comique dans sa double variante italienne et française. À la figure satirique du soldat fanfaron, les charlatans empruntent des traits qui vont déterminer leur propre pratique de la médecine : le faux brave leur offre un modèle à la fois oratoire, comportemental et vestimentaire, dont ils jouent ; ils redoublent ainsi une certaine charlatanerie dont le type était déjà la fière incarnation. Un même usage emphatique de la parole réunit médecins charlatans et matamores de comédie, puisque la « hâblerie » fait partie des traits sémantiques du mot *charlatan* dès ses premières attestations par les dictionnaires. Beau parleur et grand menteur, le soldat fanfaron se définit par ses discours ronflants et ses bravades gestuelles. Pleinement assumées, les braveries et la jactance des empiriques s'inscrivent, quant à elles, au sein d'un système de représentation à visée persuasive et commerciale. La hâblerie possède une intention manipulatrice qui fait du faux brave comme du faux médecin deux représentants de cette *charlatanerie* au sens figuré qui est, dès le XVII^e siècle, synonyme d'« imposture » ou de « tromperie ».

À l'opposé de ces traits comiques qui peuvent le caractériser dans l'esprit des contemporains, le type du militaire se voit également auréolé d'un prestige lié à son statut et à ses faits d'armes, notamment lorsqu'il fait partie des « officiers de guerre », c'est-à-dire des gradés « qui ont du commandement dans les troupes ». ¹ À l'époque féodale, le port de l'épée était l'apanage des chevaliers, lesquels étaient censés exercer la fonction militaire selon la tripartition de la société théorisée par les clercs médiévaux. Cette image conceptuelle d'une société tripartite, instrument de l'idéologie monarchique nationale entre le IX^e et le XII^e siècle, est toujours prégnante au Grand Siècle, alors même que tend à se développer, depuis le tournant du XVI^e siècle, une nouvelle conception de la noblesse, selon laquelle l'appartenance biologique à un lignage prime l'exercice d'un devoir militaire propre à l'aristocratie. ² L'idéal noble reste attaché aux valeurs héroïques et guerrières héritées de la féodalité, et le prestige de la fonction militaire continue à fonder, dans l'imaginaire social, l'identité du second ordre. ³

Travestis selon les codes vestimentaires de la noblesse d'épée, la rapière au côté, les opérateurs comptent sur cette réputation avantageuse dont jouissent les officiers, notamment auprès des dames : bagou enjôleur et démonstrations viriles sont autant d'artifices séducteurs pour débiter drogues, poudres, onguents et élixirs. Mais cette figure d'autorité qu'est l'homme de guerre pâtit du double parodique qu'en offrent les charlatans ; ainsi, même la stature d'un roi guerrier comme Charlemagne, conquérant d'un empire européen, évoque la silhouette grotesque d'un arracheur de dents : « Le *Saint Charlemagne* est un gros spadassin, le ventre tendu en avant, la tête ébouriffée et renversée en arrière, la main gauche fièrement appuyée sur le pommeau de son épée. Il est impossible de le regarder sans se rappeler la figure du feu Gros-Thomas », note Diderot dans son *Salon de 1767*, en décrivant certain tableau de Nicolas-Bernard Lépicié⁴.

À l'Ancien Théâtre-Italien, la figuration satirique de l'homme d'épée joue de cette ambivalence des représentations, qui s'illustre, par ailleurs, dans les usages scéniques que les charlatans font de l'*habitus* militaire. Les avatars fin-de-siècle du Capitan de *commedia dell'arte* déploient une charlatanerie protéiforme qui prend sens et unité lorsqu'on l'analyse à

¹ Les « *Officiers de guerre* sont ceux qui ont du commandement dans les troupes » : colonels, majors et capitaines, par exemple (FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, 1690).

² Voir Ellery SCHALK, *L'Épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650) (From Valor to Pedigree. Ideas of Nobility in France in the XVIth and XVIIth Centuries*, 1986), Seyssel, Champ Vallon, 1996.

³ Voir Arlette JOUANNA, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne (1559-1661)*, Paris, Fayard, 1989, p. 15-64 ; Pascal BRIOIST, Hervé DRÉVILLON et Pierre SERNA, *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 268-277.

⁴ Denis DIDEROT, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, t. 4 : *Esthétique. Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 751. Le « Gros-Thomas », célèbre arracheur de dents du Pont-Neuf, était mort en 1757.

la lumière du système de représentation symbolique propre à la coutume du charivari. La dramatisation théâtrale des enjeux liés à ce rite punitif possède un enjeu politique : elle permet d'éclairer les mutations socio-institutionnelles qui affectent profondément la France de Louis XIV, façonnant l'État moderne et remodelant le service du roi, notamment aux armées. Quel sens esthétique et idéologique les dramaturges français qui écrivent pour la troupe italienne confèrent-ils à ce modèle théâtral post-classique ?

Miroir du charivari

Tradition européenne séculaire, attestée du Moyen Âge au XX^e siècle, la pratique du charivari est largement répandue dans la France classique, comme l'attestent, entre autres, le nombre et la régularité des interdits ecclésiastiques formulés à son encontre⁵. « Ce n'est pas seulement la canaille et les gens de nulle importance qui s'amuse à faire des *charivaris*, c'est bien souvent un divertissement de jeunes gens de famille⁶ » ; c'est aussi une coutume qui se déploie surtout à la ville dans toute sa plénitude agressive et cérémonielle. Du monde rural à la société de cour, en passant par les diverses couches du tissu urbain, la tradition du charivari relève d'une culture partagée qui transcende les frontières sociales et géographiques de la France d'Ancien Régime⁷. De fait, le champ d'application de la coutume englobe une série de configurations matrimoniales diverses qui ont en commun de perturber la bonne suite des générations et de mettre en péril le système de parenté. Souvent pris en charge par des sociétés de jeunesse, le charivari opère donc un contrôle social des alliances matrimoniales et de la vie sexuelle des couples, en recourant à des modalités punitives variées qui toutes mettent en œuvre des conduites collectives de bruits, de désordre et de dérision⁸.

Plusieurs comédies jouées sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne résonnent du vacarme cérémoniel de la coutume et sont hantées par les ombres du cortège charivarique. Ce sont des pièces écrites pour l'essentiel en français, dont il nous reste le texte complet, et non de ces

⁵ Voir André BURGUIÈRE, « Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime » et François LEBRUN, « Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques en France du XIV^e au XVIII^e siècle », dans *Le Charivari*, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT (dir.), Paris, EHESS et Mouton, 1981, respectivement p. 179-195 et 221-228.

⁶ Edme BEGUILLET, art. « Charivari », dans *Nouveau dictionnaire pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences, des arts et des métiers*, t. 2, Paris, Panckoucke, Stoupe, Brunet, et Amsterdam, M. M. Rey, 1776, p. 330.

⁷ Voir Natalie ZEMON DAVIS, « The reasons of misrules : youth groups and charivaris in sixteenth-century France », *Past & present*, 50, février 1971, p. 41-75 (trad. fr. dans *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, ch. 4, p. 159-209).

⁸ Pour le XVIII^e siècle, voir Daniel FABRE, « Familles. Le privé contre la coutume », dans *Histoire de la vie privée*, Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), t. 3 : *De la Renaissance aux Lumières*, Roger CHARTIER (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 542-579.

simples « Scènes françaises » qui agrémentaient les canevas italiens joués *all'improvviso*. Ces pièces superposent, à leur structure dramatique en trois actes, les scénarios de la violence rituelle et font entendre nettement son enjeu anthropologique. La pièce de Fatouville, *Colombine avocat pour et contre* (8 juin 1685), peut illustrer, à titre d'exemple, les modalités de transposition théâtrale du scénario rituel et va nous aider à dégager la raison esthétique que les dramaturges confèrent à ces comédies du charivari. Le titre fait référence au procès sur lequel se clôt la pièce et au jugement final qui sanctionne la mauvaise conduite d'Arlequin : celui-ci avait « promis foi de mariage » à Colombine mais l'a délaissée pour une autre⁹. Fils de cordonnier, Arlequin obtient cent mille écus en héritage ; cette fortune subite le pousse à abandonner sa promesse, qui est aussi misérable qu'il l'était, pour essayer d'épouser Isabelle, jeune aristocrate richement dotée. La rupture d'une « promesse de mariage [...] tout écrite de votre main » (p. 663), comme le lui rappelle son valet Scaramouche, est une cause de charivari dans l'ancienne France, où la procédure civile que constitue « l'engagement de mariage » est « une véritable convention qui lie les personnes, voire les familles qui s'y sont soumises »¹⁰. Inaugurant une période de permissivité sexuelle pendant laquelle les fiancés pouvaient commencer à vivre ensemble, la promesse de mariage engage déjà le couple dans le processus de la filiation. La promesse écrite vaut donc union et on reproche à Arlequin d'avoir dissimulé qu'il était déjà marié : « deux mariages ! L'épouvantable affaire ! » (II, 12, p. 710). Arlequin est ainsi passible de la sanction coutumière, puisque le « charivari se fait quand un bigame a pris deux femmes épouses, et une femme deux époux », note Jacques Mosnier dans *Les Véritables alliances du droit français* (1618)¹¹. « Assimilable à un acte sous seing privé, empreinte, comme tout contrat, de réciprocité », la promesse de mariage est « un contrat bilatéral, susceptible d'être rendu public au cas où le garçon ne le respecterait pas »¹². C'est ce qui arrive aux scènes 9 et 10 du II^e acte lorsqu'« Isabelle fait voir au Docteur [son père] la promesse de mariage qu'Arlequin a faite à Colombine » (p. 705). Le père décide alors de porter l'affaire devant les tribunaux et fait assigner Arlequin qu'il « accuse d'avoir deux femmes » (II, 12, p. 710). La justice coutumière du charivari redouble ainsi le droit canon et les juridictions civiles, qui condamnent également les situations de bigamie.

⁹ Anne MAUDUIT DE FATOUVILLE, *Colombine avocat pour et contre* (1685), I, 2, dans Évariste GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, t. 1, éd. Nathalie Marque, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 662.

¹⁰ Jean BOISSIÈRE, « Us et coutumes du mariage dans l'ancienne France : les unions à Fontainebleau dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Ethnologie française*, IV/3, 1974, p. 245-290, citation p. 256. Voir aussi André BURGUIÈRE, « Le rituel du mariage en France : pratiques ecclésiastiques et pratiques populaires (XVI^e-XVIII^e siècle) », *Annales. E.S.C.*, XXXIII/3, 1978, p. 637-649.

¹¹ Jacques MOSNIER, *Les Véritables alliances du droit français, tant civil que canon et criminel*, Tournon, Claude Michel, 1618, chap. 27 : « Charivary », p. 138.

¹² Maurice DAUMAS, *L'Affaire d'Esclans. Les conflits familiaux au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 138.

Du point de vue dramaturgique, la structure de la pièce est déterminée par la dynamique cérémonielle du charivari. Au scénario rituel s'ajoute un élément dramatique à priori exogène, mais qui revêt en fait une signification symbolique en lien avec la coutume et ses implications mythiques : Arlequin, le personnage charivarisé, s'est travesti en homme d'épée et se fait passer pour le « marquis de Sbrufadelli ». Le fils de cordonnier a usurpé titres de noblesse et attributs de l'officier militaire pour acquérir le prestige et la puissance qui lui font défaut. Sur scène, le personnage joue la parade fanfaronne du Capitan et redouble la charlatanerie constitutive du type par l'imposture d'identité. À la scène 9 du I^{er} acte, Arlequin, « en marquis », fait sa cour bouffonne à Isabelle : il prétend « qu'on a créé une charge en [sa] faveur, et une charge d'épée, comme vous pouvez croire » (p. 682) ; il se vante auprès de la jeune femme d'être un courtisan familier du « petit coucher » du roi (p. 681), de même que prétendait avoir ses entrées au Louvre, à toutes heures, le Matamore éponyme de la pièce de Mareschal¹³ ; il regrette l'interdiction des duels, qui lui laisse « bien des heures de reste »... mais quand, à la scène 6 du II^e acte, se présente l'occasion d'un duel avec Cinthio, son rival auprès d'Isabelle, sa couardise éclate suivant le mécanisme à deux temps typique des bravaches de comédie. D'abord « [f]aisant le brave », « élevant toujours la voix », « enfonçant son chapeau d'une main et mettant l'autre sur la garde de son épée », Arlequin adopte l'attitude menaçante et les formidables jurons des rodomonts : « Je suis de qualité, et j'ai du cœur, morbleu », « Comment jernie ? À un homme comme moi ? Par la mort, par... » Mais il se radoucit face à la fermeté du jeune aristocrate :

« CINTHIO *d'un ton ferme.* – Que voulez-vous faire de cette épée-là ?
 ARLEQUIN *d'un ton radouci.* – Je la veux vendre, Monsieur. La voulez-vous acheter ? » (P. 698-699.)

Les fanfaronnades martiales exhibent l'imposture de ce « marquis de Sbrufadelli » dont les protestations de vaillance ne sont que coups d'*esbroufe*¹⁴. Si c'est un véritable homme d'épée qui dénonce cet Arlequin à l'épée *pucelle*¹⁵, il revient à deux autres vigoureux jeunes gens – la

¹³ André MARESCAL, *Le Véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron* (1637 ou 1638), I, 2, v. 125-128, dans A. MARESCAL, *Comédies*, éd. Véronique Lochert, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 264.

¹⁴ Le verbe *esbroufer* (qui a donné le substantif *esbroufe*) n'est attesté par les dictionnaires qu'au XIX^e siècle ; il vient de l'italien *sbruffare*, « asperger de l'eau, spécialement en soufflant avec la bouche », attesté, quant à lui, depuis le XIV^e siècle. Grand parleur, le fanfaron est un grand postillonneur. Voir le *Trésor de la langue française informatisé*, CNRS et Université de Lorraine, <http://atilf.atilf.fr/>, art. « Esbrouf(f)er ».

¹⁵ « On dit aussi de celui qui n'a jamais tiré l'épée, qui ne s'est jamais battu, que son épée est pucelle » (FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Épée »).

Colombine délaissée et son « parent » Pasquariel (p. 660) – de punir, tout au long de la pièce, le parjure qui menace de fonder une double lignée¹⁶.

Par son crime, Arlequin enfreint la loi symbolique communautaire et met en péril l'économie de la filiation sur laquelle repose le système de parenté. Paradoxalement, ce comportement transgressif est puni par une violence cérémonielle d'une même nature : les brutalités charivariques bafouent, elles aussi, l'ordre communautaire. Le scénario rituel relève d'un imaginaire mythologique indo-européen, celui des guerriers-fauves, meurtriers de mâles et ravisseurs de femmes, qui transpose fantasmatiquement des pratiques guerrières réelles et se voit en retour actualisé dans des rites sociaux entourant les unions matrimoniales et réglant, au sein de la communauté, la circulation des femmes et les modalités de la filiation¹⁷. Sanctionnant la faute par son amplification même, faisant basculer la communauté dans la sauvagerie et la peur, le charivari rétablit le temps mythique d'avant la loi, où se déchaînait sur le groupe la fureur sans limite des envahisseurs sauvages. C'est qu'un tel rite de violence relève du *sacré de transgression* : déprédations, humiliations, insultes, sévices, tous « ces sacrilèges sont tenus pour aussi rituels et saints que les interdictions mêmes qu'ils violent. Ils relèvent comme elles du *sacré* ». La coutume « ramène le temps de la licence créatrice, celui qui précède et engendre l'ordre, la forme et l'interdit »¹⁸. Ainsi le charivari permet-il la restauration de la loi et la refondation de l'ordre symbolique.

Le prétendu bigame Arlequin est porteur d'une violence symbolique qui rappelle la férocité des guerriers-fauves mythiques : il abandonne Colombine après l'avoir séduite pour tenter d'enlever Isabelle à celui qu'elle aime. Ce comportement « hors la loi » se voit puni par une violence rituelle qui ressuscite la furie archaïque. Humilié par un authentique officier de guerre, Arlequin est charivarisé tout au long de la pièce par deux autres jeunes gens qui le terrifient. L'intrigue dramatique de *Colombine avocat pour et contre* – qui repose sur les ressorts comiques traditionnels que sont les rodomontades de Capitans et l'usurpation d'identité – se voit ainsi redoublée, sur un plan symbolique, par le scénario mythico-rituel du charivari : l'homme qui, par sa bigamie, met en péril l'ordre communautaire est mutilé et tué

¹⁶ Aussi bien les charivaris historiques pouvaient-ils être le fait d'un petit groupe de parents décidés à laver l'honneur de la famille dans les cas de subornation de fille et de grossesse illégitime ; ainsi, par exemple, à Tréguier, en Bretagne, en 1777. Voir Armand CORRE et Paul AUBRY, *Documents de criminologie rétrospective (Bretagne, XVII^e et XVIII^e siècles)*, Lyon, A. Storck, et Paris, G. Masson, 1895, p. 451-452.

¹⁷ Voir Georges DUMÉZIL, *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, Paris, Librairie Ernest Leroux (PUF), 1939, chap. 6 : « Les guerriers-fauves », p. 79-91 ; Georges DUBY, *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981, chap. 2 : « Morale des prêtres, morale des guerriers », p. 27-60.

¹⁸ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le sacré* (1939), ch. 4 : « Le sacré de transgression : théorie de la fête », Paris, Gallimard, 1988, p. 127-168, citations p. 155 et 149.

symboliquement par la horde sauvage d'avant la loi. Comment ce scénario rituel s'insère-t-il dans la structure dramatique de la pièce ? Dans quelle mesure le dramaturge Fatouville puise-t-il dans cet imaginaire symbolique pour construire son univers esthétique et lui conférer ses implications idéologiques propres ?

Une dramaturgie rituelle

Contrairement à Dancourt, avec *Le Charivari* (Comédie-Française, 1697), Fatouville ne fait pas explicitement référence au rite punitif dans *Colombine avocat pour et contre*, mais le transpose en empruntant des voies obliques et en suivant une dramaturgie originale qui confère au spectacle une signification idéologique beaucoup plus subtile que ne le ferait la mise en scène explicite du cortège rituel et de ses exactions. La rupture par Arlequin de sa promesse de mariage donne lieu à deux séries d'événements que la pièce tresse ensemble : les représailles de Colombine contre Arlequin ; les conséquences, pour le même Arlequin, de son nouveau projet de mariage. Ce second fil de l'intrigue ne se déploie véritablement qu'au III^e acte, avec l'arrestation du personnage accusé de bigamie. Les deux premiers actes sont essentiellement consacrés à la vengeance de Colombine et aux fourberies qu'elle met en œuvre avec l'aide de Pasquariel ; cette succession d'actions punitives n'obéit pas à une logique causale et n'a d'autre but que de châtier Arlequin pour son infidélité. Arlequin est présent dans dix-sept scènes sur les vingt-neuf que comporte la pièce ; douze de ces dix-sept scènes sont des scènes d'action ; or le personnage n'est jamais sujet de volonté, toujours jouet des événements, subissant les méfaits des autres personnages. La pièce réserve à Arlequin un rôle de victime de charivari : le personnage s'enfuit épouvanté à cinq reprises, il est insulté, brimé, bousculé, frappé jusqu'à ce que son incarcération le soustraie à ces persécutions. Alors, la justice civile vient interrompre la suite contingente des violences rituelles et substituer au déchaînement de la sanction coutumière la nécessité d'un enchaînement dramatique qui tend vers une fin.

Les deux premiers actes suivent un rythme très rapide, avec de fréquentes allées et venues des personnages ; hormis la dernière longue scène du III^e acte, consacrée au procès d'Arlequin, les scènes sont courtes et particulièrement nombreuses pour une pièce en trois actes qui compte autant de scènes que les pièces contemporaines en cinq actes¹⁹. Cette comédie du mouvement est aussi une comédie de la répétition. Six fois, Colombine se déguise pour approcher Arlequin ; sous ces six identités, elle lui fait croire que la rupture de sa

¹⁹ Voir Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1970, p. 196-198.

promesse de mariage est notoirement connue et qu'il est recherché ; puis elle se démasque et prononce chaque fois, en italien, la même phrase comminatoire, avant de s'en aller : « *Perfido, traditore, m'avrai negli occhi, se non m'hai nel core*²⁰ ». Arlequin est « épouvanté » (p. 676, 713) et pousse de hauts cris « en s'enfuyant » : « Miséricorde ! À l'aide ! Au secours ! Le diable, le diable » (p. 704), « À moi, à l'aide ! » (p. 693), « Miséricorde ! *Aiuto, spiriti, diavoli, demoni, fantasma !*²¹ », etc. Cette scène d'épouvante, que clôt la sortie des personnages, ferme le I^{er} et le II^e acte ; dans les autres cas, elle crée une rupture dans la liaison des scènes avec même, parfois, un changement de lieu dans la scène suivante ; la succession aléatoire des actions punitives se voit ainsi renforcée sur le plan formel par une discontinuité dramatique. C'est donc une structure itérative originale et concertée, faite de « scènes détachées », qui détermine la construction irrégulière de la comédie au regard des normes classiques, comme le note, au siècle suivant, le marquis d'Argenson²².

La série répétitive de travestissements, dont le dévoilement suscite l'effroi, se rattache au scénario mythico-rituel du charivari. En effet, si Arlequin pense être persécuté par un démon, c'est qu'on lui a fait croire que Colombine s'était donnée la mort (I, 6 et I, 10). Or, suivant les implications mythiques du rite, les acteurs du charivari représentent non seulement les guerriers-fauves archaïques, mais, plus précisément, cette célèbre « armée furieuse » constituée des âmes errantes de ceux qui sont morts dans l'année – ancienne croyance médiévale qui a nourri diverses cultures européennes jusqu'à l'époque moderne²³. De fait, le déguisement en diable ou en esprit est courant et constant dans les cortèges charivariques du XV^e au XIX^e siècle. Une des exclamations effrayées d'Arlequin dans sa langue natale – « *Hoïme ! Aiuto ! Spiriti, demoni, larve !*²⁴ » – fait même écho à la lettre latine des statuts synodaux du diocèse de Langres (1404) – plusieurs fois cités par les juristes ou les théologiens –, qui condamnent la coutume du « charivary, *in quo utuntur larvis in figura Dæmonum* [dans lequel on utilise des masques représentant des démons]²⁵ ».

²⁰ « Perfide, traître, tu m'auras sous les yeux, si tu ne m'as pas dans le cœur » : I, 6, p. 676 ; I, 10, p. 687 ; II, 3, p. 693 ; II, 6, p. 699 ; II, 8, p. 704 ; II, 12, p. 713.

²¹ « À l'aide, esprits, diables, démons, fantômes ! », p. 676.

²² René-Louis d'ARGENSON, *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms. 1725-1756), éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, t. 2 (SVEC 43), p. 622.

²³ Voir Carlo GINZBURG, « Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage », dans *Le Charivari*, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT (dir.), ouvr. cité, p. 131-140 ; Henri REY-FLAUD, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, chap. 6 : « La Maisnie Hellequin et le charivari », p. 89-103.

²⁴ « Hélas ! À l'aide ! Esprits, démons, fantômes ! », p. 688.

²⁵ Voir par exemple Claude NOIROT, *L'Origine des masques, mommerie, bernés, et revennés ès jours gras de Caresme-prenant, menés sur l'âne à rebours et charivary*, Langres, Jehan Chauvetet, 1609, p. 84.

Incarnant les âmes des morts, les masques du charivari ont également pour fonction de personnifier le défunt en cas de secondes noces : en effet, dans l'ancienne société, le veuvage ne correspond pas à une rupture de l'alliance matrimoniale. Expriment la colère du conjoint décédé, le vacarme cérémoniel rappelle cette situation de pseudo-bigamie, tout en assurant la rupture de la première union et l'intégration des nouveaux mariés : le « paiement réel [de l'amende du charivari] est le rachat symbolique de la culpabilité du survivant, cette culpabilité prenant la figure imaginaire du fantôme susceptible de tourmenter le vivant en dette envers lui²⁶ ». Projetant d'épouser Isabelle alors qu'une promesse de mariage le lie à Colombine, hanté par cette même Colombine crue morte, Arlequin, veuf putatif et futur bigame, est enveloppé des ruses vengeresses de la jeune femme, qui emprunte au charivari son imaginaire surnaturel... et son univers sonore discordant. Ainsi deux scènes mêlées de danse et de musique font entendre les phénomènes paramusicaux du charivari (II, 5 et 6). Colombine et Pasquariel y sont travestis « en Mores, suivis de deux autres Mores jouant de la flûte » (p. 694). Se moquant du pays africain dont la Colombine-Moresque dit être originaire (le Monomotapa), Arlequin fait référence à un instrument dont les charivaris tiraient traditionnellement des sons bruyants et terrifiants : « Pa ta pa ta pa ! tu es donc du pays des tambours ? » (p. 695) ; et c'est à l'aune du code acoustique dissonant du rituel qu'Arlequin apprécie la performance des musiciens, la rattachant à la paramusique des Ténèbres et aux forces démoniaques qui par elle s'expriment : « Hé, allez-vous en au diable avec vos fanfares » (p. 699).

L'accumulation des déguisements différents auxquels recourt Colombine, la répétition de sa formule de malédiction au moment où elle se démasque, l'effroi sans cesse renouvelé d'Arlequin provoquent un effet de gradation dans les sentiments d'insécurité et de persécution qui sont propres à la sanction coutumière. Cette augmentation de la tension dramatique au cours des deux premiers actes, la suite de mascarades dont elle procède créent une continuité dans l'action malgré la discontinuité formelle de la représentation. Cette continuité d'action est accentuée par la multiplication de scènes violentes et vexatoires qui renvoient au rite, renforçant ainsi le réseau métaphorico-symbolique qui structure la pièce.

²⁶ Nicole BELMONT, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans *Le Charivari*, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT (dir.), ouvr. cité, p. 15-21, citation p. 19.

Le symbolique, du rite aux lazzis

Dès la première scène où apparaît Arlequin, allusion est faite au rite collectif qui menace de sanctionner l'inconduite du personnage : « Ma foi, j'appréhende qu'à la fin tout ne se découvre, et que vous ne soyez la victime de vos airs fanfarons », dit Scaramouche ; mais son maître se moque de la vindicte publique : « malgré toute la cabale, je l'épouserai » (I, 2, p. 663). C'est bien lorsqu'il fait le « fanfaron » face à Cinthio qu'Arlequin voit précisé son statut de « victime » de charivari. La débandade du faux marquis de Sbrufadelli ne se limite pas à sa soudaine obséquiosité devant le jeune noble qui met l'épée à la main ; elle est soulignée concrètement par l'attitude de Colombine qui vole au secours de son fiancé, « saute sur l'épée d'Arlequin, la lui arrache, et se bat contre Cinthio ». Mais ce dernier refuse le duel : « Je n'aurais point d'honneur à me battre contre une femme » (II, 6, p. 699). Ainsi est-ce la femme même qu'Arlequin a abandonnée qui, en même temps qu'elle organise à son encontre une série d'actions punitives, lui « arrache » ce symbole de virilité qu'est l'épée pour la manier à sa place. De fait, la castration symbolique est au cœur de la coutume du charivari à travers le rite du rasage de la barbe ; la pièce est ponctuée d'allusions à une telle infortune concernant Arlequin. C'est tout d'abord le personnage lui-même qui y fait référence dès son entrée en scène – « que mon tailleur me vienne tailler » (I, 2, p. 664) –, puis un peu plus tard quand il crie « à la cantonade » : « Dites à mon maréchal qu'il me vienne faire le poil » (I, 5, p. 668). On sait que « le *poil* est une marque de force » (Richelet, *Dictionnaire français*, 1680) ; aussi étaient-ce les maris battus par leur femme qui se voyaient arracher leur barbe par les acteurs du charivari, mais ce pouvait être également les maris infidèles surpris avec une domestique : soit le rasage de la barbe signale une virilité déficiente, soit il réprime une sexualité immodérée²⁷. Arlequin bigame mais fanfaron, marquis... de l'esbroufe, réunit burlesquement les deux statuts ; la pièce met littéralement en scène sa mutilation pilaire et c'est naturellement Colombine qui s'en charge. Alors qu'elle est déguisée en Moresque, la jeune femme accepte de lui dire son âge, à condition qu'elle « compte en morisque » : elle lui « arrach[e] les poils de la barbe » au fur et à mesure qu'elle compte – « Va compter au diable. Si elle avait quarante ans, je n'aurais plus de barbe » (II, 5, p. 697). Auparavant, dans la même scène, tout en lui disant qu'elle avait deux frères qui pourraient se mettre à son service, Colombine a « fait les cornes » à Arlequin (p. 696). Constituant un jeu de scène traditionnel

²⁷ Voir un exemple du premier cas dans le *Recueil faict au vray de la chevauchée de l'asne faite en la ville de Lyon*, Lyon, Guillaume Testefort, [1566], p. 34, et un exemple du second, datant de 1592, rapporté dans Hyacinthe DUSEVEL, *Notice et documents sur la fête du Prince des Sots à Amiens*, Amiens, Lenoël-Hérouart, 1859, p. 7-8, n. 1.

de la *commedia dell'arte*, ces « cornes » mimées ont une valeur symbolique : par son geste, Colombine reporte sur le personnage les attributs traditionnels du cocu, dont l'infortune était dénoncée lors des charivaris à l'aide de réelles paires de cornes. Ainsi désignée à la vindicte publique, la victime pouvait également se voir tournée en dérision par le même geste infamant que Colombine fait à l'intention d'Arlequin²⁸.

Arlequin cornu et barbu, raillé et rasé, figure cet homme-bouc sauvage que mettent en scène les mascarades du charivari. Le personnage possède l'ambivalence propre à la figure rituelle du bouc, à laquelle certains auteurs faisaient référence pour expliquer une des étymologies du mot *charivari* (*capromaritim*) : d'un côté, le rite dénonce « les personnes qui passent à des secondes noces [...] [et qui] peuvent être accusées de quelque intempérance, et d'avoir la lascivité des boucs » ; de l'autre, « en se servant des cornes, on prétend rendre le charivari plus injurieux, à cause du mystère qu'elles renferment »²⁹. Image de la virilité bestiale des bigames, le bouc incarne également la destinée sacrificielle des hommes impuissants et cocus dont le charivari organise la chasse et la mutilation symbolique. Ainsi le scénario mythico-rituel permet-il de comprendre ce symbolisme ambigu des cornes et d'éclairer leur « mystère ». Le bigame comme l'impuissant menacent la continuité des générations et enfreignent la loi symbolique sur laquelle repose le système de parenté. Digne du temps mythique d'avant la loi, leur comportement sauvage ou irrégulier appelle, par mimétisme, le déchaînement de la violence archaïque ; celle-ci vient sanctionner leur infraction et refonder l'ordre communautaire. C'est ainsi que l'homme-bête hors la loi attire sur lui le châtement des guerriers-fauves primitifs ; le bouc est à la fois chasseur-satyre et gibier châté.

Colombine avocat pour et contre met en scène concrètement, dans la distribution des rôles rituels, cette réflexivité du symbolisme punitif propre au charivari. Fidèle à son rôle de Capitaine de *commedia dell'arte*, Pasquariel apparaît à la scène 5 du I^{er} acte déguisé en espagnol et se présente comme « *el seignor capitano Don Cuerno de Cornazan* [Don Corne des Cornus] ». « Vous êtes le capitaine Dom Corne ? Oh, allez, allez, votre famille est connue par toute la terre », réplique Arlequin, ne se doutant pas qu'il est lui-même un cousin éloigné (p. 669). Narrant une bataille à laquelle il prit part, Pasquariel agresse physiquement Arlequin,

²⁸ Voir Jean de GAUFRETEAU, *Chronique bordelaise* (ms., v. 1630-1638), éd. Jules Délpit, Bordeaux, Charles Lefebvre, 1878, t. 2, p. 251-252 ; William HOGARTH, *Hudibras encounters the Skimmington*, eau-forte et burin, 249 x 506 cm (1725-1726), New York, The Metropolitan Museum of Art (le *skimmington* est une variante anglaise du charivari).

²⁹ Bernard de LA ROCHE-FLAVIN, *Arrêts notables du Parlement de Toulouse* (1620), Toulouse, Guillaume-Louis Colomiez et Jérôme Posüel, 1682, liv. VI, tit. 19 : « Charivari », p. 448.

faisant mine de le décapiter et de lui trouer le ventre ; Arlequin se désigne à l'aide d'une métaphore animale pour dire le vide résultant de son émasculatation symbolique : « Ah, je suis mort ! Ah, coquin, vous m'avez percé le gésier de part en part » (p. 670). C'est toujours à Pasquariel, guerrier-fauve cornu, que reviendra l'initiative des autres brutalités dont l'homme-bouc Arlequin est la victime sacrificielle (II, 8 et 11).

L'imaginaire symbolique du charivari et l'univers concret des conduites collectives confèrent à ces scènes de violence leur portée rituelle, faisant du II^e acte un supplice continu que vient seul interrompre, au début du III^e acte, l'intervention des autorités urbaines et l'arrestation d'Arlequin. Le dramaturge Fatouville utilise alors le procès du personnage pour conférer rétrospectivement à la justice coutumière un sens idéologique propre, révélant les implications politiques que cette comédie du charivari pouvait posséder aux yeux des spectateurs du XVII^e siècle.

Le politique en représentation

Informé qu'il a la justice aux trousses et qu'on a décrété contre lui avec dessein de le faire pendre, Arlequin a décidé de s'enfuir. Également informé des mésaventures de son maître et craignant pour sa propre personne, Scaramouche s'est « déguisé en femme, afin de [se] sauver » (III, 1, p. 713). C'est dans cet accoutrement qu'il croise Arlequin. Une nouvelle fois, référence est faite au cortège charivarique et aux accessoires burlesques dont on affuble traditionnellement les maris cocus : « Il a épousé deux femmes, et on lui mettra deux quenouilles à ses côtés. La jolie chose à voir ! Mon dieu, que cela sera drôle ! » (p. 715). Mais le spectacle qui s'annonce est celui de la sanction pénale du criminel et sa pendaison publique. De fait, aux exactions rituelles de Pasquariel et Colombine succèdent les mauvais coups de « plusieurs archers » qui « prennent Arlequin, et le houspillent » avant de le jeter en prison (III, 2, p. 718). Toutefois, les modalités de cette arrestation lui donnent également un sens symbolique au sein de la logique coutumière du charivari. Pour échapper au Docteur et aux archers qui arrivent, Arlequin s'est « cach[é] sous les jupes de Scaramouche » (p. 716) ; mais il ne peut s'empêcher de répondre, « de dessous les jupes », aux questions que le Docteur pose au travesti, trahissant lui-même son subterfuge. Scaramouche tente bien de sauver la situation en expliquant la voix qu'ils entendent – « [c']est mon fils, Monsieur, qui est dans mon ventre » (p. 717) –, le Docteur n'est pas dupe et ordonne de s'emparer d'Arlequin : « Prenez-moi cet enfant-là, et me l'emmenez en prison tout à l'heure. C'est un petit débauché dès le ventre de la mère, il faut le mettre à la correction » (p. 718). Le jeu

comique d'un homme enceint travesti, travaillé par les douleurs de l'accouchement et mettant au monde un gros bébé pleureur appartient à la culture ancienne du carnaval ainsi qu'à la tradition de la *commedia dell'arte*. Les rites d'inversion sexuelle et la tradition du grand manger – avec ingestion d'aliments flatulents – sont les conditions cérémonielles de cette parturition anale d'un enfant de carnaval. Conformément à la logique carnavalesque, le rabaissement ouvre la voie à une renaissance³⁰. Au sein du système symbolique du charivari, le principe de la vie matérielle et corporelle possède la même fonction créatrice. Un rite de maculation est mis en scène littéralement dans *Colombine avocat pour et contre* (II, 8) et la pièce est par ailleurs remplie de références scatologiques explicites (I, 3, 5 et 6 ; II, 5). C'est dans ce contexte rituel que l'accouchement anal d'Arlequin prend son sens : étape ultime du scénario punitif coutumier, cette naissance burlesque symbolise la renaissance de la victime charivarisée et sa réintégration dans la communauté.

Or, de façon contradictoire, ce sont les agents du pouvoir municipal, les archers venus arrêter Arlequin, qui aident à cet accouchement cérémoniel valant absolution. Le III^e acte joue de ce conflit entre les deux ordres judiciaires sanctionnant la bigamie – la loi coutumière et le droit positif –, et s'il offre un cadre juridique formel au procès d'Arlequin, avec « une salle d'audience », un « juge et plusieurs conseillers assis » (III, 7, p. 723), ce n'est pas la justice civile qui s'y exprime mais bien cette « justice des fous » que disent les tribunaux charivariques en leurs « plaidoyers burlesques »³¹. Seule Colombine prend la parole, en son nom propre, dans un premier temps, accusant Arlequin de l'avoir trahie, puis, dans un second temps, déguisée en avocat, pour assurer la défense du bigame. Ce jeu adiabatique qui donne son titre à la pièce procède d'un stratagème par lequel la jeune femme entend reconquérir Arlequin. Tout d'abord, le réquisitoire émouvant de Colombine pousse le tribunal à condamner Arlequin à la pendaison. Mais dans le plaidoyer qui s'ensuit, la même Colombine masquée s'attache à renverser le point de vue. À chacun des arguments du réquisitoire, sur lesquels le juge s'est fondé pour prononcer la sentence de mort, le faux avocat oppose des contre-arguments facétieux : l'identité du marquis de Sbrufadelli n'est pas en cause, c'est Colombine dont il faut dénoncer l'« artifice » et les larmes « contrefaites » (p. 376) ; la promesse de mariage signée par Arlequin n'est pas un engagement sérieux, c'était un

³⁰ Voir Daniel FABRE, « Le garçon enceint », *Cahiers de littérature orale*, 20, 1986, p. 15-39 ; [Claude GAGNEBET], *Les Triomphes de Carnaval*, Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale, 2004, section « Naître en carnaval », p. 28-51.

³¹ Deux charivaris pour cause d'adultère (avec grossesse illégitime) ont eu lieu en Picardie au tournant du XVIII^e siècle et ont été jugés par « la justice des fous » en des « plaidoyers burlesques » : voir leur description dans Jacques CAMBRY, *Description du département de l'Oise*, Paris, Didot l'aîné, An XI/1803, t. 1, p. 251 et 257.

badinage et le galant a été manipulé par une intrigante ; enfin, les enjeux sociétaux du second projet d'alliance entre un roturier et une famille noble sont transposés ironiquement par Colombine avocat, qui fait mine de n'évoquer que les conséquences du premier projet de mariage :

« il est assez nouveau [...] qu'une simple servante, avec un chiffon de papier [la promesse de mariage], se propose d'épouser un homme du mérite et de la qualité du sieur marquis de Sbroufadeli. Une servante épouser un marquis, comblé des grâces et des bontés de son prince ! [...] Une servante épouser un colonel, qui soutient par sa dépense l'éclat et la dignité de son rang ! [...] Ah, Messieurs, voudriez-vous avilir la noblesse en ordonnant une alliance si disproportionnée ? » (P. 726-727.)

Or tel n'est pas l'arrêt pris par le juge, qui a condamné dans un premier temps « le marquis de Sbrufadelli à être pendu et étranglé jusqu'à ce que mort s'ensuive » (p. 725). Aussi n'est-ce pas l'union de Colombine avec Arlequin-Sbrufadelli qui est ici en jeu, mais, à travers elle, la mésalliance que constituerait le mariage d'un fils de cordonnier avec une fille de qualité. Tel est bien le crime commis par Arlequin aux yeux des contemporains : en usurpant un titre de noblesse et en se prévalant de sa fortune nouvelle pour épouser une aristocrate, le roturier enrichi menace de bouleverser les structures sociales de l'ancienne société d'ordres.

Les mariages avec différence de condition faisaient partie des infractions sanctionnées par la justice collective du charivari ; c'est cette « justice des fous » qui est rendue dans la salle d'audience. Le plaidoyer ouvertement burlesque, celui du « jeune avocat », est estimé par le juge « beaucoup meilleur que celui de Colombine ». Au diapason des jugements bouffons des tribunaux de jeunesse, le second arrêt pris par l'homme de loi suggère la dimension symbolique de la peine sacrificielle : « nous avons dépendu le marquis de Sbroufadelli, sauf à le reprendre quand le cas y écherra » (p. 730). Conquis par le plaidoyer de son avocat, Arlequin regrette que celui-ci ne soit pas fille pour l'épouser ; Colombine se dévoile alors et la pièce s'achève sur l'annonce de leur mariage. Fatouville choisit de recourir à une transposition théâtrale de la coutume du charivari pour dénoncer une réalité historique contemporaine, les usurpations de noblesse, et, de façon plus générale, les mésalliances de plus en plus courantes entre d'anciennes familles nobles et des roturiers enrichis, parfois fraîchement anoblis... dans tous les cas « excrément[s] de noblesse » et « fantôme[s] de qualité », comme le dit Colombine au sujet d'Arlequin (p. 724). Le scénario punitif de la coutume permet de représenter le sacrifice symbolique de l'imposteur et sa résurrection, c'est-à-dire la dramatisation d'une violence rituelle qui refonde l'ordre communautaire par l'amplification même de sa perturbation initiale – ainsi Arlequin violenté et mutilé, puis « dépendu » et « démarquisé », épouse finalement Colombine, et son infraction à la loi est

rédimée³². L'ordre qui est ici réaffirmé, n'est pas tant l'ordre symbolique qui fonde et perpétue le système de parenté, que l'ordre politique et les hiérarchies sur lesquels repose l'ancienne France, mis sens dessus dessous par les réformes administratives contemporaines, le remodelage des structures de l'État et le vaste mouvement de mobilité sociale qui les accompagne.

Plus particulièrement, par le truchement de la figure satirique de l'officier de guerre charlatan, c'est le processus d'« étatisation du fait militaire » qui est visé de façon polémique par Fatouville³³. La gestion administrative de la guerre se généralise sous Louis XIV et s'accompagne d'une professionnalisation du service du roi aux armées. L'ancien idéal noble conjuguant gloire chevaleresque, honneur individuel et devoir militaire est battu en brèche par une nouvelle éthique du service qui s'attache à dissocier valeur guerrière et appartenance au second ordre, rendant exceptionnels, par exemple, les anoblissements pour faits de guerre. Quand seul un noble sur trois en âge de porter les armes s'engage dans la carrière militaire, quand la politique nobiliaire absolutiste est secondée par la pensée morale janséniste et son entreprise de « démolition » du vieux modèle héroïque aristocratique, quand, enfin, se multiplient, en période de guerre, certaines charges militaires à caractère vénal, entraînant un afflux d'hommes nouveaux dans le corps des officiers, c'est tout le service des armes qui est bouleversé, marqué par l'ouverture et susceptible de jouer un « rôle de carrefour social »³⁴. Environ un cinquième des vingt mille officiers français comptabilisés à la fin du siècle ne font pas partie de la noblesse ; des fils de financiers, de banquiers ou de négociants ont ainsi pu « concurrencer l'Épée et la Robe dans la course aux charges militaires avant même de s'être déclassés tout à fait de leur roture »³⁵. Le roturier Arlequin, fils de cordonnier acquérant une « charge de colonel général du régiment de Limoges » (I, 9, p. 682) grâce à ses « cent mille écus » reçus en héritage, incarne de façon burlesque ce processus d'ascension sociale.

Le dramaturge Fatouville s'empare de la réalité historique pour lui imprimer une distorsion propre à la parodie. Toujours vénale, la charge de colonel coûte cher au tournant du XVII^e siècle : les vieux régiments prestigieux portant des noms de province sont vendus entre

³² Le néologisme *démarquiser* se trouve dans la comédie anonyme *Les Aventures des Champs-Élysées*, II, 5 (Ancien Théâtre-Italien, 1693) et dans Jean-François REGNARD, *Le Joueur*, V, 5 (Comédie-Française, 1696), avec le sens de « démasquer l'imposture d'un faux marquis ».

³³ Yves-Marie BERCÉ, « Guerre et État », *XVII^e siècle*, 148, 1985, p. 257-266, citation p. 266.

³⁴ Voir, respectivement, Hervé DRÉVILLON, *L'Impôt du sang. Le métier des armes sous Louis XIV*, Paris, Tallandier, 2005, p. 441 ; Paul BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 128-148 ; *Histoire militaire de la France* (1992), André CORVISIER (dir.), t. 1 : *Des origines à 1715*, Philippe CONTAMINE (dir.), Paris, PUF, 1997, p. 438 et 543.

³⁵ Jean CHAGNIOT, *Guerre et société à l'époque moderne*, Paris, PUF, 2001, p. 135. Voir aussi Michel NASSIET, « La noblesse à l'époque moderne : une "démilitarisation" ? », dans *Les Armées et la guerre de l'Antiquité à la Seconde Guerre mondiale*, Jean-Pierre BOIS (dir.), Nantes, Presses académiques de l'Ouest, 1998, p. 91-103.

cinquante mille et quatre-vingt-dix mille livres. Équivalent à trois cent mille livres, l'héritage d'Arlequin lui permet d'accéder au grade élevé de colonel sans recourir au crédit, comme c'était généralement le cas. Or, l'argent seul ne peut suffire à « assurer une promotion sociale par l'armée » ; doivent s'y joindre « d'autres facteurs : mérite, faveur, naissance »³⁶. C'est bien ce dont se vante d'avoir bénéficié le soi-disant « marquis » : « on a créé une charge en ma faveur, [...] j'ai toujours cru que la Cour ferait quelque chose pour moi ». Mais cette charge de « colonel général du régiment de Limoges » est une imposture comique. En cette année 1685, alors que la guerre franco-espagnole de 1683-1684 est achevée depuis plusieurs mois déjà et que celle de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) n'a pas encore débuté la promotion n'est guère propice aux exploits héroïques, comme le souligne Isabelle : « Mais, marquis, il me semble que la paix barre un peu les fonctions d'un colonel » (p. 683). Sans vergogne, le pseudo-colonel explique burlesquement que la fonction attachée à sa charge militaire consiste en fait à surveiller la réalisation des ouvrages de maçonnerie à la cour : « Bon ! la paix fait le beau de ma charge. C'est moi qui pique tous les Limousins qui travaillent aux murailles du grand parc de Versailles³⁷ ». Quand on sait, par ailleurs, que les Limousins « ne sont pas si polis et civilisés comme ailleurs » et que « [l]eur langage est grossier »³⁸, qu'ils « ne coupent point leur fromage, ils mordent à même », et qu'« [o]n dit communément d'un homme qui mange beaucoup de pain, qu'*Il mange du pain comme un Limousin* »³⁹, on se rend compte que ce futur colonel limousin tient davantage du glouton de carnaval que des braves qui vont au feu. Incarnant le principe de la vie matérielle et corporelle, il est comparable au mannequin sacrificiel dont les festivités des jours gras organisent le triomphe et la mise à mort... Il apparaît ainsi comme le double d'un autre faux marquis fameux du répertoire français, qui se prétend « gentilhomme limousin » mais que son nom assimile à l'animal gras par excellence ; projetant lui aussi d'épouser au-dessus de sa condition une jeune femme déjà prise, il est la victime d'un rituel d'exclusion fondé sur une mystification qui emprunte sa forme et ses symboles à la coutume du charivari : « nous lui

³⁶ Jean CHAGNIOT, « Mobilité sociale et armée (vers 1660-vers 1760) », *XVII^e siècle*, 122, 1979, p. 37-49, citation p. 42.

³⁷ *Piquer*, « Marquer les présents ou les absents dans les compagnies où l'on doit le service, dans les ateliers où l'on doit travailler » ; *Maçonner* : « Les Limousins sont ordinairement ceux qui apprennent à maçonner » (FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, 1690).

³⁸ Gilbert Saulnier DU VERDIER, *Le Voyage de France, dressé pour la commodité des Français et des étrangers*, Paris, Michel Bobin et Nicolas Le Gras, 1662, p. 211.

³⁹ FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Mordre », et *Nouveau dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1718, art. « Limousin ».

jouerons tant de pièces, nous lui ferons tant de niches sur niches, que nous renverrons à Limoges Monsieur de Pourceaugnac.⁴⁰ »

Le fils de cordonnier enrichi qui usurpe le titre de marquis et le grade de colonel afin d'épouser une fille de qualité est un pantin grotesque, tout comme est bouffon ce régiment de maçons dont il est censé avoir le commandement. C'est que *Colombine avocat pour et contre* offre, du service du roi aux armées, une représentation critique marquée par l'idéologie. Au théâtre, la dégradation burlesque associée au rite du charivari donne corps à un discours de réaction nobiliaire contemporain, lequel vitupère de façon polémique les bouleversements politico-institutionnels liés au processus de centralisation étatique. Ainsi le duc de Saint-Simon condamne-t-il ce « service militaire devenu populaire », que promet un souverain absolu habile à « ruiner les seigneurs et les accoutumer à l'égalité, et à rouler pêle-mêle avec tout le monde »⁴¹. Le duc-capitaine, qui a commandé le régiment « Royal Roussillon » lors de la bataille de Neerwinden en 1693, ne peut que dénoncer cette « politique sur le service » mise en œuvre par Louis XIV : selon le mémorialiste, le roi avilit le corps des officiers, car il « craint les seigneurs et a voulu des garçons de boutique » (p. 517)... des cordonniers, en somme⁴². De façon plus générale, la pièce de Fatouville est au diapason des autres comédies écrites pour l'Ancien Théâtre-Italien, qui représentent la société contemporaine comme un monde à l'envers sur lequel règnent des rois parodiques de carnaval : faux noble charivarisé, roturier anobli ou nouveau riche détrôné. Les pièces fantasment leur sacrifice symbolique et le retour à un ordre qui est déjà, en cette fin du XVII^e siècle, celui du passé⁴³.

Éric NÉGREL

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, EA 174
& CNRS, UMR 5317 IHRIM (Lyon)

⁴⁰ MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), I, 3 et I, 1, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, t. 2, p. 597 et 594-595. Voir Patrick DANDREY, « *Monsieur de Pourceaugnac* » ou *le Carnaval des fourbes* (1998), Paris, Klincksieck, 2006, chap. 3 : « Carnaval et charivari : les infortunes de l'intrus », p. 191-270.

⁴¹ Louis de SAINT-SIMON, *Mémoires* (ms. 1694-1750), éd. Yves Coirault, t. 5, Paris, Gallimard, 1985, p. 511 et 509.

⁴² « *Courtaud de boutique* : cela ne se dit que par mépris d'un artisan qui est compagnon, et occupé à un travail sédentaire » (LE ROUX, *Dictionnaire comique*, 1718, art. « Boutique »).

⁴³ Sur cette problématique historique qui noue anthropologie et idéologie, nous nous permettons de renvoyer à Éric NÉGREL, *Théâtre et carnaval dans la France d'Ancien Régime (XVII^e-XVIII^e siècles)*. *Coutume, idéologie, dramaturgie*, ouvrage en préparation issu d'une thèse de doctorat dirigée par Jean-Paul Sermain, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle en 2018.