

Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard* : l'évolution du spectacle à l'italienne en France au 18^e siècle

David Trott

Volume 5, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011861ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1011861ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

ISSN

0824-3298 (imprimé)

1927-8810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trott, D. (1986). Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard* : l'évolution du spectacle à l'italienne en France au 18^e siècle. *Man and Nature / L'homme et la nature*, 5, 177–190. <https://doi.org/10.7202/1011861ar>

14. Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard*: l'évolution du spectacle à l'italienne en France au 18^e siècle

Lorsque la troupe dissidente des Comédiens Français (Talma, Dugazon et Mme Vestris) reprit le répertoire italien de Marivaux le 29 avril 1791, elle annonça *Les Jeux de l'amour et du hasard* plutôt que *Le Jeu...*¹ Cette mise au pluriel du titre s'accompagna d'un changement bien plus significatif dans la distribution des rôles: Arlequin fut remplacé par Pasquin, pour complaire à une troupe et à un public peu habitués au 'suranné' valet de Bergame. Ainsi se confirma une nouvelle interprétation de la pièce qui continue encore aujourd'hui sur la scène de la Comédie Française. L'acteur exécutant le rôle du valet dans la plus célèbre des comédies de Marivaux joue généralement sans masque.

Devenue deux fois séculaire, cette tradition du jeu à visage découvert a fini par obscurcir les conditions de la représentation originelle à tel point que l'on en arrive à se demander: l'Arlequin du *Jeu de l'amour et du hasard*, portait-il un masque en 1730? Question peut-être anodine à première vue, et qui relève plutôt de l'histoire de la mise en scène que de l'étude des textes dramatiques. Mais question néanmoins fondamentale pour qui chercherait à se faire une idée de la production et de la réception du théâtre à l'époque de Marivaux.² En outre, ces différentes versions scéniques d'une même pièce ouvrent le débat théorique de l'interprétation du texte dramatique. Sans représentation, il est incomplet, troué. Il s'agit

donc d'examiner quelques-unes des lectures diverses qu'on a faites du *Jeu de l'amour* et ce qui les a déterminées.

Malheureusement, rien d'explicite dans le texte marivaudien ne permet de trancher la question du port ou de l'abandon du masque. La 'francisation' du rôle d'Arlequin, processus qui vit l'élimination du costume de celui qui était le symbole même du spectacle italien, s'effectua on ne sait ni exactement quand, ni exactement comment. Et pourtant, ce processus particulier reflète l'affrontement général de deux dramaturgies au 18e siècle. Amorcée dès 1697, lorsque les autorités saisirent le prétexte de la *Fausse Prude* pour chasser la troupe d'Evariste Gherardi, la rivalité 'Français/Italiens' semble s'achever aux environs de 1780 lorsque les derniers acteurs italiens quittent le théâtre de Charles Simon Favart où leur jeu et leurs pièces stylisés n'attirent plus les foules d'autrefois.³ Si le masque d'Arlequin ne disparaît pas totalement de la scène en France, il perd du moins sa popularité des années précédentes.

Je voudrais étudier de plus près cet intervalle de quatre-vingts ans par le biais de l'évolution du jeu masqué, car en dépit du retour à Paris en 1716 des acteurs italiens de Luigi Riccoboni, le code d'une nouvelle représentation réaliste allait progressivement envahir le théâtre jusqu'à ce que toute trace de l'ancien code du jeu masqué soit oblitérée. L'assimilation du corpus marivaudien par les acteurs français en 1791 exigeait la suppression des dernières traces de l'ancien code. Pour orienter ce survol historique, j'invoquerai en outre des écrits théoriques sur le fait de la variabilité des réalisations scéniques, car si les apports de la théâtrologie moderne ont une valeur pratique, c'est justement dans leur capacité à travailler de pair avec des méthodes traditionnelles de l'histoire du théâtre, et surtout là où la rareté des faits semble bloquer le chemin d'une reconstitution de mises en scène révolues. A défaut des méthodes de vérification soutenue qu'offre l'audio-visuel moderne, l'étude des représentations théâtrales d'un passé préélectronique doit compter sur des non-dits textuels et des témoignages fragmentaires et moins sûrs tels que les lettres, les mémoires, et les comptes rendus des contemporains de la pièce en question.

Les témoignages indirects suggèrent fortement que l'Arlequin de 1730 portait le masque. En effet, le recours au jeu masqué, ainsi que son abandon exceptionnel par des acteurs connus pour leur emploi du masque, sont évoqués à maintes reprises à l'époque dans les annales du théâtre. Les soins apportés par tel historien du théâtre à préciser l'emploi ou l'abandon du masque sont autant de signes d'une période de transition où ni l'un ni l'autre ne vont de soi. A la fin du 17e siècle, les gravures accom-

pagnant les textes du *Théâtre italien* montrent Arlequin masqué, quel que soit le rôle qu'il joue :

... Tel il apparaît, sous cent défroques empruntées ... dans les gravures du Recueil de Gherardi, alors que par le haut, son masque, et par en bas, quelques losanges, trahissent la permanence du type.⁴

Il existe également tout un fonds iconographique du XVIII^e siècle confirmant le port du masque par Arlequin dans les pièces de l'époque de Marivaux. Le tome 6 du *Théâtre de la foire* (1728) contient une pièce, *Le Temple de Mémoire*,⁵ dont le frontispice montre Arlequin portant le masque. Le tome II des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* contient une gravure d'Arlequin et Pantalon, le premier habillé en femme, et le second en personnage de tragédie.⁶ Le chapeau et la barbe distinctifs de Pantalon restent clairement visibles, ainsi que le costume bariolé et le masque d'Arlequin. Il n'est pas jusqu'aux écrits non-dramatiques qui n'évoquent, soit directement, soit indirectement, le masque d'Arlequin. Les mémoires et les correspondances de la première moitié du siècle mentionnent souvent des acteurs jouant 'sous le masque d'Arlequin' ou 'avec l'habit d'Arlequin'.⁷ Dans les pièces elles-mêmes, les allusions au masque, tout en étant plus ou moins obliques, se retrouvent régulièrement: *l'Arlequin poli par l'amour* de Marivaux contient des phrases telles que 'Il [Arlequin] est déjà le plus beau brun du monde' (scène 1) et des expressions comme 'Beau brunet' (scène 3).⁸ Il s'agit d'allusions à peine voilées au masque noir d'Arlequin. *La Bague magique* de Louis Fuzelier se fait l'écho du texte de Marivaux. Arlequin, à qui l'on a volé l'habit, semble néanmoins avoir conservé son masque caractéristique. On parle de lui comme d'un 'brunet piquant' et d'un 'franc pruneau'.⁹ Par contre, plus d'un demi-siècle plus tard, dans *Le Bon Père* (1783) de Florian, le port du masque, qui allait auparavant de soi, semble avoir besoin d'un appui textuel. On y lit la didascalie suivante: 'Arlequin doit être en habit de velours noir, veste de drap d'or, perruque à trois marteaux, culotte et masque d'Arlequin'.¹⁰ Ces faits confirment l'existence au début du XVIII^e siècle d'une convention du jeu masqué connue et utilisée par les spectateurs et les acteurs pour 'lire' le texte du *Jeu de l'amour*.

Même le répertoire du Théâtre Français comprenait au début du XVIII^e siècle des pièces exigeant le port du masque comique, bien que ces occasions aient été nettement moins fréquentes que chez les Italiens. Le comédien-auteur Marc-Antoine Legrand poussa souvent ses confrères à monter des pièces dans le goût des forains et des Italiens. En 1726 sa propre fille, Charlotte, joua le rôle d'Arlequin dans la *Française italienne*.¹¹ Dix ans plus tard, l'emploi du masque à la Comédie Française se limitait

aux seules *Fourberies de Scapin* de Molière. Dans le *Mercur* de mai 1736, on trouve: 'Les Srs. Dangeville et Dubreuil y jouent les deux vieillards en masque. C'est la seule Pièce restée au Théâtre où l'usage du masque se soit conservé.'¹²

Parallèlement à la tradition toujours vivante du jeu masqué, se manifeste un mouvement vers le jeu à visage découvert. Cette tendance témoigne d'une nouvelle attention portée à l'expressivité du visage d l'acteur, et représente un pas important vers l'humanisation ou la psychologisation des emplois traditionnels. Elle s'intègre, d'ailleurs, dans le processus dit de 'francisation.' Nous savons que, dès l'époque de l'ancien théâtre italien de Gherardi, l'acteur Angelo Constantini avait repris le rôle d'Arlequin après la mort de son confrère Dominique, mais sans porter le masque associé au rôle: '...il le joua toujours sans masque, parce qu'il était d'une figure très gracieuse, & qu'il avait beaucoup de jeu dans la phisionomie.'¹³ L'acteur forain, Dolet, joua le rôle d'Arlequin dans le canevas populaire d'*Arlequin écolier et Scaramouche pédant scrupuleux* en 1707. Lorsque le texte fut réécrit en 1711 sous le titre de *Scaramouche pédant scrupuleux d'Arlequin écolier ignorant*, un témoin de l'époque signale que 'Dolet jouoit a visage découvert le rolle de l'écolier.'¹⁴ Cinquante ans plus tard, le dernier des grands Arlequins de la Comédie Italienne, l'acteur Charles-Antoine Bertinazzi, dit Carlin, se fit remarquer par son jeu 'à visage découvert' dans la *Soirée des boulevards* de Favart.¹⁵ Son confrère, Antoine Matiuci, dit Colalto, se distingua en octobre 1768 en alternant entre deux rôles, le premier masqué et le second, sans masque:

Le Sr. Colalto, qui est en possession du rôle de Pantalon, représente lui seul, sous le masque, le pere sévère, & à visage découvert, le fils débauché; il a rendu, avec vivacité & supérieurement, ces deux rôles contrastés, sans que son double jeu air [sic] rallenti ou refroidi l'action.¹⁶

Il ne semblerait donc faire aucun doute que l'acteur Thomasso Vicentini, dit Thomassin, qui joua Arlequin en 1730 se trouvait dans une conjoncture où le port du costume et du masque restait plutôt la règle que l'exception. En même temps, il est clair que l'abandon du masque avait commencé plus tôt et se fit graduellement. C'est ce qui explique un certain flou chez les historiens du théâtre de Marivaux à l'égard du moment et des circonstances de la suppression du rôle d'Arlequin. Kenneth McKee situe la substitution de Pasquin à Arlequin vers la fin du XVIII^e siècle, lorsque les acteurs du Théâtre Français se sont mis à jouer des pièces de Marivaux:

When *Le Jeu* was performed at the Théâtre Français in 1796, Arlequin's name was changed to Pasquin as a concession to actors who refused to play a role traditionally looked upon as a clown's.¹⁷

Frédéric Deloffre, dans son édition du théâtre choisi de Marivaux, place la substitution à un moment antérieur:

Quant au changement d'Arlequin en Pasquin, on le fait ordinairement remonter au passage du *Jeu de l'amour et du hasard* sur la scène française (1796). En fait il semble donc bien plus ancien.¹⁸

Combien ancien? Dans son édition du *Théâtre complet de Marivaux*, Deloffre situe la francisation du rôle en 1779, d'après les *Annales du Théâtre Italien* de d'Origny.¹⁹ Celui-ci le fait coïncider avec les débuts d'un acteur nommé Boucher. Cependant, dans le *Mercure* du 14 août 1779, on trouve à propos de la reprise de la comédie de Marivaux: 'M. Valleroy a débuté... par le rôle de Pasquin.'²⁰ Ailleurs, Deloffre réfère aux *Notices sur les Oeuvres de théâtre* du marquis d'Argenson dont il cite des extraits. Le titre mentionné dans la deuxième notice est, curieusement, *Les jeux de l'amour et du hasard*; la jeune fille est appelée Isabelle [et non Silvia]; le valet, Pasquin [et non Arlequin].²¹ Or, d'Argenson étant mort en janvier 1757 et Henri Lagrave affirmant dans son édition partielle des notices de d'Argenson: 'La plupart des *Notices* ont été composées entre 1748 et 1756'²² il semblerait que, avant même la mort de Marivaux et bien avant la fin de la carrière de Carlin, le *Jeu de l'amour et du hasard* soit devenu *Les Jeux*, et Arlequin, Pasquin. En outre, ce changement eut lieu d'abord au Théâtre Italien et non au Théâtre Français. Par conséquent, la 'francisation' du rôle d'Arlequin, et du *Jeu de l'amour* en général, se lierait encore plus qu'on ne l'avait soupçonné à la disparition de la troupe des acteurs italiens pour laquelle Marivaux avait créé sa comédie. Thomassin mort en 1739 et Silvia à la fin de sa carrière aux années 1750, *Le Jeu de l'amour et du hasard* avait besoin de s'adapter à de nouvelles réalités pour rester à l'affiche. Dorénavant, ce sera un Pasquin sans masque ni habit d'Arlequin qui endossera l'habit de son maître. Ce soi-disant 'simple' changement visuel sera pourtant lourd de conséquences.²³

L'adaptation du *Jeu de l'amour*, tant au niveau 'spectaculaire' qu'au niveau textuel, pose le problème de l'analyse de la variabilité du fait théâtral. La théorie de la concrétisation, telle que Patrice Pavis l'applique au théâtre, offre un outil précieux aux chercheurs dans la mesure où elle fait dépendre de l'action médiatrice d'un *Contexte Social (C.S.)* mouvant

toute lecture d'un texte dramatique.²⁴ Pavis explique ainsi la réinterprétation continuelle des pièces de théâtre, et en fournit un cadre théorique (Signifiant → C.S. → Signifié) pour la production du signe théâtral. Son cadre a l'avantage de tenir compte de l'évolution des conditions de la production ainsi que de la diversification des actes de réception d'un spectacle à l'autre et d'une époque à l'autre.

Si l'on considère la vogue précaire du jeu masqué vers 1730 comme une des composantes du *Contexte Social* dans lequel fut produit *Le Jeu de l'amour et du hasard*, on doit aussi considérer la façon ambiguë dont la pièce fut reçue du public de l'époque. En effet, l'accueil réservé au *Jeu* en 1730 fut positif mais non pas inconditionnel. E.J.H. Greene cite des recettes qui 'were not outstanding.'²⁵ Henri Lagrave parle toutefois de la justesse des trois 'remarques' critiques publiées à propos du *Jeu* dans le *Mercure* d'avril 1730, et cite les réserves du marquis d'Argenson qui, en bon aristocrate, n'appréciait nullement le penchant de Silvia 'pour celui qu'elle ne croit que Bourguignon.'²⁶ Ces faibles échos des premières représentations du *Jeu* permettent néanmoins un début de reconstitution du 'circuit de la concrétisation' théorisé par Pavis. Ce dernier insiste sur la spécificité des réactions de chaque groupe de spectateurs: 'chaque type de public, et donc chaque institution théâtrale, produit une réception différente d'un même dramaturge.'²⁷

La convention du jeu masqué exige une complicité particulière de la part du spectateur qui accepte et résoud activement la contradiction visuelle entre les rôles spécifiques assumés par tel type traditionnel (le Docteur, Pantalon, Arlequin ...) et la 'permanence' de ce même type. Ainsi, un public habitué à voir les losanges multicolores, la batte et le masque noir d'Arlequin supportait sans difficulté la vue de l'un ou de l'autre de ces 'accessoires signifiants' sous, ou à travers, un costume autre. Quand l'Arlequin du premier *Jeu* jouait le rôle de Dorante tout en gardant son masque, il rendait les spectateurs encore plus conscients qu'ils ne l'avaient été, de son déguisement. D'où une *double* théâtralisation, grâce à laquelle le public participe au spectacle en intensifiant son effort préalable de dénégation.

Mais ce type de spectacle, qui remontait à la dramaturgie du Moyen Age, perdait de son intérêt au XVIII^e siècle. C'est justement autour du rôle d'Arlequin qu'apparaîtra le malaise d'un public déjà tirailé en 1730 entre les conventions du spectacle italien et le mouvement vers un plus grand réalisme scénique. Ce mouvement, si l'on en croit le Diderot du *Paradoxe sur le comédien*, devait aboutir au perfectionnement de l'illusion scénique. L'application froidement étudiée d'un acteur ou d'une actrice ôtait au spectateur une partie de son activité, et le transformait en

destinataire passif. Le déguisement transparent de l'Arlequin du premier *Jeu de l'amour* n'avait plus de place dans un tel code scénique.

L'appel à un plus grand réalisme commençait déjà à se faire entendre dans le public théâtral de 1730. Les trois 'remarques' publiées à propos de la représentation du *Jeu de l'amour* dans le *Mercure* en témoignent. Or, les deux premières portent sur le rôle d'Arlequin:

... il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ... Dorante ... La seule vue du faux Dorante ne doit-elle pas faire soupçonner du mystère?²⁸

Alors que le mot 'vue' constitue une preuve indéniable que Thomassin portait le masque lorsqu'il joua Arlequin en 1730, il témoigne aussi d'une certaine gêne chez les spectateurs qui s'attendaient à un faux Dorante visuellement plus 'vraisemblable.' La substitution de Pasquin ne devait répondre qu'ultérieurement à cette exigence encore latente en 1730.

La deuxième 'remarque' renvoie à une autre facette du réalisme: 'Arlequin ne soutient pas son caractère partout; des choses très jolies succèdent à des grossièretés'²⁹ Ce qui sous-tend cette critique des inconséquences stylistiques d'Arlequin, c'est une nouvelle conception du personnage de théâtre, lequel, selon Robert Abirached, devenait au milieu du XVIII^e siècle le 'semblable' du spectateur, capable d'en 'exciter l'intérêt' sans le 'rebuter[r]' par une technique affichée de grossissement et de concentration des traits.³⁰ Parallèlement à l'évolution vers une représentation visuellement plus réaliste, nous trouvons donc le cheminement vers une humanisation du type et une déstylisation d'Arlequin. Si Thomassin s'en défendit, son successeur le plus célèbre, Carlin, y parvint en faisant le saut de type conventionnel à personnage:

l'Arlequin de Florian a survécu à la troupe italienne. Ce fait est capital, car il montre qu'Arlequin a cessé d'être un emploi pour devenir un personnage de la littérature.³¹

La francisation du *Jeu de l'amour* s'inscrit par conséquent dans un mouvement de glissement vers la notion de l'art-comme-miroir que notre siècle à nous remet totalement en question.

Le réalisme scénique chez Diderot avait une fonction 'évangélisatrice.' Selon Abirached, il devait 'conforter le jugement favorable que [le spectateur] porte sur l'idéologie et la morale de son groupe social.'³² Frédéric Deloffre voit un pareil soin 'réconfortant' jusque dans le port du masque d'Arlequin en 1730:

Avec un Arlequin en masque noir sous la perruque poudrée, portant un bel habit à la française sur son pantalon trop large à losanges multicolores, aucune équivoque ne peut naître dans l'esprit du spectateur. La fantaisie italienne est ainsi mise au service d'un souci de décence et de bon goût.³³

On peut se demander, cependant, si le critère de la 'décence' fut pertinent dans le 'contexte social' du jeu italien de l'époque. De tels soucis de bienséance étaient plus caractéristiques du Théâtre Français. Les acteurs italiens, pour leur part, continuaient de jouer dans un autre esprit qui leur était plus familier, celui du jeu masqué et du type. Loin de vouloir atténuer l' 'équivoque' par le moyen du masque d'Arlequin, les deux 'textes' que furent celui de Marivaux, auteur, et celui des acteurs italiens, sembleraient avoir cherché à l'accentuer. A cet égard, le relevé statistique des occurrences du mot 'masqué' dans le théâtre de Marivaux est particulièrement révélateur. La concordance de D. Spinelli³⁴ en indique 16 au total, dont 12 (75%) dans des textes écrits pour les Italiens et un seul dans un texte pour la Comédie Française. La concentration la plus élevée, 4 de ces 12 emplois, se trouve dans *Le jeu de l'amour*, et 3 des 4 dans son premier acte. Le problème du masque (objet symbolisant le répertoire italien, et métaphore tant du théâtre que de la dissimulation des hommes dans la société) trouvait un appui textuel solide en 1730.

L'absence d'indices textuels plus explicites en ce qui concerne Arlequin n'écarte pas l'hypothèse du port de son masque; en 1730, elle semblerait même l'autoriser. C'est lorsque la preuve textuelle se fait discrète, pourtant, que la théorie peut venir en aide. Il existe dans tout texte de théâtre, selon Anne Ubersfeld, des 'matrices textuelles de "représentativité"' sur lesquelles un lecteur peut fonder sa concrétisation particulière.³⁵ On verra que, lu à la lumière du *Contexte Social* des conventions du théâtre italien, le texte du *Jeu de l'amour et du hasard* offre une base exceptionnellement riche pour une éventuelle interprétation 'masquée' du rôle d'Arlequin.

Non seulement le premier acte du *Jeu* contient-il un nombre relativement élevé d'emplois du mot 'masqué,' mais il se caractérise aussi par d'autres mots associés au champ sémantique du 'visage.' Lorsque Dorante avoue à propos de la fausse Lisette: 'Il n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fît honneur' (I,7), il attire l'attention du spectateur sur la contradiction entre la figure d'une personne et ce qui l'entoure. En effet, il y a comme une crise de l'interprétation des 'physionomies' dans cet acte; Silvia l'annonce dès la première scène dans son analyse de l'hypocrisie troublante des maris: 'il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les qualités qu'on leur trouve' (I,1). Il n'est

donc pas étonnant de constater que la plus grande concentration d'occurrences du mot 'physionomie' dans le théâtre de Marivaux (26/43, soit 60%) se trouve dans quatre pièces 'italiennes' représentées entre 1728 et 1732, et que les 7 occurrences du *Jeu* se trouvent toutes au premier acte.³⁶ C'est dans cet acte que Marivaux établit une relation textuelle de synonymie entre le mot 'physionomie' et le mot 'masque', au moment où Silvia esquisse le portrait d'Ergaste: '... il promène partout cette physionomie si aimable que nous lui voyons et qui n'est qu'un masque qu'il prend au sortir de chez lui.' (I,1).

Le terme 'physionomie' et les visages auxquels il réfère signifient, dans *Le Jeu de l'amour*, la transparence d'un déguisement; chaque manifestation, soit du mot, soit de la chose, avertit le spectateur qu'il doit se méfier de ce qu'il contemple. Ainsi, la remarque de Silvia, 'Il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour [à Bourguignon]' (I,5), aurait très bien pu renvoyer, au niveau scénique, à deux types de signes visuels en 1730: les accessoires vestimentaires qui 'disaient' son état de soubrette ('Il ne me faut presque qu'un tablier' [I,2]), et son visage qui 'disait' sa vraie identité de Silvia. Lorsque Dorante parlait, dans l'Acte I, scène 7, de la 'physionomie,' de l' 'air,' du 'visage,' et de la 'figure' de la fausse Lisette, il aurait attiré l'attention du public non seulement sur le fait qu'il s'agissait de Silvia, personnage, mais aussi sur la personne bien familière de Silvia, actrice, repérable par son visage et ses gestes sous le simple tablier d'une suivante. Le remplacement du nom de Silvia par celui d'Isabelle après 1753 révèle combien l'association entre l'actrice et le rôle dut être intégrée dans les représentations originelles. Silvia s'étant retirée de la scène alors que le souvenir de son rôle restait encore vif, il a fallu, pendant quelques années ou moins, renommer son personnage.

Au niveau de la représentation, les spectateurs sont appelés avec une insistance toute particulière à visualiser l'écart masque – identité 'réelle.' En effet, pour décrire l'ambivalence des maris, Silvia emprunte la forme du portrait en donnant à voir une succession de visages: 'n'en ai-je pas vu,' [des hommes] 'cette physionomie... que nous lui voyons,' 'quand on le voit,' [Léandre] 'je vois (I,1). La transition des portraits verbaux à un Dorante incarné sur scène s'effectue par une généralisation du même verbe *voir*: 'ORGON: ... je n'ai jamais vu Dorante.' 'SILVIA: ... si je pouvais le voir,' 'ORGON: Nous verrons Dorante aujourd'hui; mais nous ne le verrons que déguisé' (I,4). Là où le verbe ne commande pas explicitement au spectateur de regarder, les situations appellent la contemplation visuelle: Silvia évoque le costume de Bourguignon ('...je ne suis pas faite aux cajoleries de ceux dont la garde-robe ressemble à la tienne' [I,7]); Arlequin cherche à se faire admirer ('Croyez-vous que je

plaise ici? Comment me trouvez-vous? [I,8]); M. Orgon constate le changement de vêtements du faux Dorante ('ARLEQUIN: ... j'étais bien aise de me présenter dans un état plus ragoûtant; M. ORGON: Vous y avez fort bien réussi' [I,10]).

Etant donné la convention toujours vivace du jeu masqué en 1730, la matérialisation par les Italiens du problème des apparences menteuses devait trouver un appui tout naturel dans un Arlequin visuellement Arlequin sous l'habit de Dorante. Vues à travers l'écran du spectacle et de la doctrine réalistes, les premières représentations du *Jeu de l'amour* ont perdu de cette substance. Tout en concédant qu'une telle perte est inévitable, j'insisterais pourtant sur l'effet très particulier que dut créer la présence physique dans la pièce d'un Thomassin en costume et masque d'Arlequin. La tendance qu'on a à atténuer ce comique appuyé se reflète dans une habitude trop bien établie de voir Marivaux comme un auteur 'léger,' 'fin,' et 'métaphysique.'³⁷

Dans cette optique, nous ne savons plus choisir entre le sens littéral et le sens figuré de certaines expressions qui auraient pu être des expressions clefs à l'époque. Au début de l'Acte III, Arlequin s'apprête à révéler son identité à celle qu'il prend pour Silvia: '... je vais de ce pas prévenir cette généreuse personne sur mon habit de caractère.' (III,1) Bien qu'il note le sens propre d' 'habit de caractère' ('habit de théâtre ... représentant un "caractère" donné [Arlequin, Scaramouche, etc.]'),³⁸ Frédéric Deloffre affirme que l'expression réfère à la livrée de valet d'Arlequin. A la lumière de ce qui vient d'être dit, il semblerait au contraire qu'Arlequin évoquait littéralement son vêtement d'Arlequin (avec masque) sous son costume ('plus ragoûtant') de maître. Ainsi, quand Arlequin accumule le vocabulaire vestimentaire plus tard dans la pièce en disant à Dorante, '... je n'ai pas besoin de votre friperie,' et qu'il serait prêt à se marier 'avec la casaque sur le corps' ou 'avec une souguenille' (III,7), il s'inscrit dans la pratique familière au public de la Comédie Italienne de 1730 de mettre toutes sortes de costumes par-dessus son habit d'Arlequin.³⁹

A force de voir la première représentation du *Jeu de l'amour* à travers des incertitudes, des lacunes, et surtout des présupposés anachroniques (le bon goût et la bienséance, le code de la représentation réaliste, la francisation d'Arlequin), nous avons privé le chef d'œuvre marivaudien de sa vigueur, voire d'une certaine matérialité d'origine. Patrice Pavis considère cette perte causée par le temps comme normale, et réserve aux concrétisations modernes le mérite d'avoir mieux rendu justice à certains textes anciens:

Il est fréquent que les premières réactions et, pour le théâtre, les conditions de jeu et d'accueil immédiat du public, n'assurent à l'œuvre qu'une concrétisation peu

adéquate ou banale (même si elle est "garantie" par l'approbation de l'auteur) et que les concrétisations ultérieures découvrent proprement l'œuvre.⁴⁰

Dans le cas du *Jeu*, cependant, ce sont des concrétisations ultérieures qui ont 'banalisé' l'œuvre et qui se sont substituées à la première au point de l'obscurcir.

Les réformes scéniques prônées par Diderot au milieu du XVIII^e siècle tendaient, nous l'avons vu, à rendre l'illusion théâtrale plus 'touchante.' Leur but était d'intéresser le spectateur par des scènes, à tel point familières qu'il avait l'impression d'y participer, de s'y fondre lui-même. Or, la confusion/identification du spectateur exige comme condition préalable son *exclusion* du travail générateur de l'illusion: 'Pour qu'advienne le règne du *comme si*, il faut, paradoxalement, faire mine d'oublier le spectateur.'⁴¹ Dorénavant, il s'agit de lui 'cacher son jeu,' de ne plus l'inviter à participer dans le spectacle par sa présence physique, interdite en 1757, sur la scène, ou par sa complicité dans la perception d'images stylisées:

L'auteur des temps nouveaux sera donc invité à annuler le plus possible les traces de la stylisation dramatique et à mettre en scène le mensonge du théâtre en le maquillant de couleurs empruntées au réel.⁴²

Le Théâtre 'italien' de Marivaux a subi un processus de ce qu'on peut nommer, dans deux sens du terme, 'naturalisation,' et qui n'a eu pour effet que de le dénaturer en supprimant avec Arlequin le code du jeu masqué. Ce n'est pas une coïncidence si sa courbe de popularité a été inversement proportionnelle à celle de la représentation dite 'naturaliste.' Aujourd'hui, à l'instar d'un mouvement de rethéâtralisation de la scène, le jeu masqué revient à la mode (*L'Age d'or* du Théâtre du Soleil), et des théoriciens tels que Patrice Pavis et Anne Ubersfeld réclament la place du spectateur en tant que producteur de sens dans le spectacle:

On comprend l'erreur de certaines représentations trop bien machinées, où la référence est si bien construite qu'elle impose un sens préalable, épargnant l'effort, mais aussi supprimant la *réflexion* (le retour sur son expérience) du spectateur.⁴³

On a depuis longtemps rendu le rôle d'Arlequin au *Jeu de l'amour et du hasard*. Il est temps maintenant d'intensifier la recherche de concrétisa-

tions modernes qui traduisent pour le public d'aujourd'hui l'effet du jeu masqué de 1730.

DAVID TROTT
Erindale College

Notes

- 1 Marivaux, *Théâtre*, éd. B. Dort (Paris: Club français du livre, 1961) III, 7
- 2 Je dois cette question, ainsi que des éléments de sa résolution, aux professeurs E.J.H. Greene et E.A. Walker à qui je dédie ces quelques pages.
- 3 'Nel 1780 gli scenari italiani e in genere il repertorio della Comédie Italienne (anche francese) era stato definitivamente soppresso così com'erano stati licenziati gli attori italiani rimasti ancora sulla breccia. Dopo poco il loro teatro assume ufficialmente la denominazione di OPERA-COMIQUE NATIONAL. L'assorbimento era compiuto.' (Pandolf, *Storia Universale del Teatro Dramatico*, 411-12)
- 4 Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'Arte dans le théâtre français* (Paris: Librairie théâtrale 1950) 378
- 5 Voir la collection *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, 10 volumes (Paris: E. Garneau 1721-1737).
- 6 Voir *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, 4 volumes, (Paris: Briasson 1738).
- 7 Citation de T.-S. Gueullette à propos de Dominique: 'Le célèbre Dominique, qui s'est fait une si grande réputation en France sous le masque d'Arlequin ...' (voir Emile Campardon, *Comédiens du roi de la troupe italienne*, II, 152).
'Oui oui je me souviens de Derval ... Te souvient il a toi come il etoit fais dans lisle des esclaves avec lhabit darlequin' (lettre inédite de Mme de Graffigny à Devaux, 20 juin 1743).
- 8 Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre, 2 vol. (Paris: Garnier 1968). Je me référerai dorénavant à cette édition.
- 9 *La Bague magique*, ms. B.N.f. fr. 9332
- 10 Cité dans G. Attinger, 430
- 11 Il s'agit d'un acte de *L'Impromptu de la folie* de Legrand.
- 12 *Le Mercure*, mai 1736, 991. La dernière phrase est une note en bas de la page.
- 13 Jean-Auguste Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien* (Genève: Slatkine Reprint 1968) I, 14
- 14 'Nouveaux mémoires sur les Spectacles de la Foire, par un entrepreneur de Lazzis, dédiés a l'acteur Forain,' ms. inédit, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 611, p. 211

- 15 'Il s'est montré aussi quelquefois à visage découvert, et l'une de ses meilleures créations dans les rôles de ce genre est celle de Gobe-Mouche dans la *Soirée des boulevards*, comédie de Favart.' (Emile Campardon, *Les Comédiens du roi de la Troupe Italienne*, 45)
- 16 *Le Mercure*, octobre, 1768, 153
- 17 Kenneth McKee, *The Theater of Marivaux* (Washington Square: New York University Press, 1958) 130
- 18 B. Dort cite F. Deloffre (Marivaux, *Théâtre choisi* [Firenze: Sansoni, 1959]) dans son édition citée plus haut, 8
- 19 Marivaux, *Théâtre complet*, I, 1098
- 20 *Le Mercure*, 14 août 1779, 80
- 21 Marivaux, *Théâtre complet*, vol. I, 796
- 22 *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 42 (1966) 27
- 23 'Les *Fausse Confidences*, *Le jeu de l'Amour et du Hassard*, ouvrages qu'avec un très léger changement on a depuis transportés au Théâtre-Français, où on les revoit souvent et avec plus de plaisir que les pièces qui y étaient orginairement destinées.' *Œuvres complètes de Marivaux*, éd. M. Duviquet (Paris: Haut-Coeur et Gayet Jeune 1825) I, viii
- 24 Patrice Pavis, 'Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire', *Revue des Sciences Humaines* LX, No189 (janvier-mars 1983) 51-88
- 25 E.J.H. Greene, *Marivaux* (Toronto: University of Toronto Press 1965) 125
- 26 H. Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire* (Bordeaux: G. Ducros 1970) 49
- 27 P. Pavis, 83
- 28 *Le Mercure*, avril 1730, 778
- 29 *Le Mercure*, avril 1730, 779
- 30 Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris: Grasset 1978) 107
- 31 G. Attinger, 430
- 32 R. Abirached, 107
- 33 Marivaux, *Théâtre complet*, I, 786
- 34 Donald Spinelli, *A Concordance to Marivaux's Comedies in Prose*, North Carolina Studies in Romance Languages & Literatures (Chapel Hill: University of North Carolina 1979), 4 volumes.
- 35 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales) 20-1
- 36 D. Spinelli
- 37 P. Pavis parle de 'la détermination des concrétisations' ayant subi l'influence des 'discours critiques dominants [d'après lesquels] le texte se voit souvent doublé d'un commentaire qui contient le plus souvent les réactions à chaud d'un groupe ou d'une école critique.' Il termine: 'Qui n'a pas présent à l'esprit l'image jaunie et autocollante du 'cruel et doux Racine,' du 'vertueux Corneille,' du 'délicat Marivaux?' (81)

- 38 Marivaux, *Théâtre complet* I, 1105
- 39 On en a un excellent exemple dans la scène 8 de *La Bague magique* de L. Fuzelier. Arlequin retrouve son habit volé. Il enlève un justaucorps prêté pour mettre l'habit, et puis remet le vêtement prêté par-dessus: TRIVELIN:... tiens mon ami, le voilà [l'habit]. ARLEQUIN: Trivelin, aide-moi à remettre mon habit ... Remettons à présent cette houppelande ...'
- 40 P. Pavis, 81
- 41 R. Abirached, 108
- 42 Ibid.
- 43 Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur* (Paris: Editions Sociales 1981) 326