

## « Arlequin, serviteur de deux maîtres »

Benoît Melançon

---

Théâtre franco-ontarien  
Numéro 73, 1994

URI : [id.erudit.org/iderudit/28249ac](http://id.erudit.org/iderudit/28249ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Benoît Melançon "« Arlequin, serviteur de deux maîtres »." *Jeu*  
73 (1994): 175–178.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

Voltaire juge les personnages de Molière : Monsieur de Sotenville est ridicule, Dandin sot et Angélique coquette (ce qui apparaît bien comme le moindre de ces trois défauts). Et c'est bien le ridicule des nobles décadents que Marcel Delval a rendu coupable de la déconvenue de George Dandin. Dans ce spectacle, Gilles Pelletier et Marthe Turgeon ont offert une caricature implacable du couple de Sotenville, pendant que Normand Chouinard, comme toujours, a très bien servi Molière par un jeu habile qui mariait la surprise de celui qui croyait avoir fait un bon coup avec la déception de celui qui découvre qu'on se joue de lui. Son Dandin était troublant parce qu'on se prenait de pitié pour lui sans toutefois que l'on puisse oublier la responsabilité du bourgeois parvenu dans son propre malheur et celui d'Angélique. Marcel Delval aura gagné son pari de la dramatisation de cette comédie, en misant sur la contradiction dans laquelle se retrouve le personnage principal. Cela ressemble étrangement aux tourments que bien des personnages du drame bourgeois, depuis cette époque, auront eu à vivre.

Normand Chouinard  
(Dandin) et Violette  
Chauveau (Angélique).  
Photo : Yves Renaud.

**Louise Vigeant**

## « Arlequin, serviteur de deux maîtres »

Texte de Carlo Goldoni. Mise en scène : Serge Denoncourt, assisté de Nadine Deschênes ; décor : Pascale Deschênes ; costumes : Pascale Déry ; accessoires : Claudine Robitaille et Colombe Raby ; éclairages : Martin Labrecque ; son : Daniel Ross. Avec Robin Aubert (Arlequino, Smeraldina), Claude-Michel Coallier (Florindo Aretusi, Brighella, Smeraldina), Nathalie Costa (Frederigo, Beatrice, Brighella), Karen Hader (Clarice, Brighella, un garçon), Martin Héroux (Silvio, Smeraldina), Joël Marin (Dottore Lombardi, Brighella, un garçon d'auberge, un portefaix), David Savard (Pantalone Dei Bisognosi). Coproduction des Enfants de Bacchus et du Théâtre de l'Opsis, présentée au Théâtre de la Bibliothèque du 16 novembre au 10 décembre 1994.

### **Effets : de mode, de voix, de corps**

La *commedia dell'arte*, ou ce qui en tient lieu dans l'imaginaire des créateurs québécois, paraît nourrir nombre de spectacles contemporains. Dans une société où le théâtre doit faire rire, sous peine d'être jugé élitiste, cette influence n'a pas de quoi surprendre. Une récente production d'un texte de Goldoni au Théâtre du Nouveau Monde, *la Locandiera*<sup>1</sup>, avec ses ris et ses hurlements, ses trébuchements et son bon gros comique peuple, ses répliques en italien non traduites et ses grimaces, relevait de cette façon de penser le théâtre. Coproduit par les Enfants de Bacchus et le Théâtre de l'Opsis, *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, aussi de Goldoni, cédait à quelques-uns des mêmes travers — en plus d'en avoir en propre —, mais il passait la rampe grâce à son énergie, à un traitement fécond des voix et au personnage d'Arlequino.

1. Voir le dossier consacré à cette production dans *Jeu* 70, 1994.1.

### En faire trop

Dans cet antre qu'est le Théâtre de la Bibliothèque, Pascale Deschênes avait rendu la dimension maritime de Venise en posant sur l'eau une scène où se croisaient des passerelles en bois, avec, dans le lointain, la façade d'une auberge, percée de fontaines. Quand le décor devait représenter un autre lieu que la place devant cette auberge, les acteurs tiraient des coulisses des rideaux rouges, transformant le dehors en dedans, l'extérieur en intérieur, ou bien une toile peinte montait du sol, offrant au public une nouvelle façade, étrangement liquide, puisqu'elle sortait littéralement des eaux. Il y avait, dans ce décor, peu d'accessoires : des plats dans la scène du repas, les malles de Florindo et de Beatrice au début du troisième acte, des épées vite tirées et rangées, la batte d'Arlequino, une bourse de cent ducats, des feuilles de papier — lettres d'amour ou lettres de change, selon les circonstances — et deux costumes rigides (à défaut de terme plus juste), qu'enfilaient Robin Aubert,

Claude-Michel Coallier, Nathalie Costa, Martin Héroux et Joël Marin quand ils étaient appelés à jouer Smeraldina ou Brighella, les deux rôles n'ayant pas été confiés à des comédiens en titre — ces costumes rigides étaient constitués du devant de mannequins creux, et masqués, montés sur des bâtons en bois que l'on fichait dans le sol lorsqu'ils étaient inutilisés. Les autres costumes se répartissaient en deux groupes : ceux de Beatrice (elle était déguisée en homme), de Florindo, du Dottore Lombardi et des rôles secondaires (portefaix, garçons d'auberge) étaient d'essence réaliste ; ceux des jeunes amoureux, Clarice et Silvio, et, surtout, ceux d'Arlequino et de Pantalone étaient fortement stylisés, les premiers connotant la jeunesse (et la naïveté, serait-on tenté d'ajouter), les seconds la tradition (pour le valet, masque et chapeau, habit bariolé ; pour le vieil homme, barbichette, sourcils et nez postiches, long manteau).



Robin Aubert (Arlequino)  
et Daniel Savard  
(Pantalone). Photo :  
Pierre-Henri Reney.

*Commedia dell'arte* oblige, on outrait le jeu, parfois jusqu'au mauvais goût. Il fallait gueuler, tomber de tout son long (Karen Hader y excellait), trébucher sur des obstacles invisibles, se frapper à qui mieux mieux, se moucher à se déchirer les cartilages et les tympanes, se pourchasser de-ci de-là, multiplier jeux de pieds et jeux de vilains. Pantalone sollicitait les rires en ne se souvenant jamais des noms propres. Arlequino, plus direct, interrogeait les spectateurs. Cette volonté de faire s'esclaffer à tout prix — comme si le texte et la maîtrise du jeu ne suffisaient pas — dérapait quand le satyrique Pantalone, voulant obliger sa fille au silence, lui fourrait dans la bouche le gousset qu'il venait de retirer de la protubérance pénienne de son costume, mimant par là un inceste étranger au contenu explicite de la pièce. Cette blague de potache — les acteurs étaient finissants de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx — n'était que la preuve d'une incapacité des créateurs à garder en réserve lazzi et gestes prétendument comiques. Or, concevoir un spectacle, c'est s'imposer des limites et les respecter ; ne pas les respecter, c'est démissionner d'un point de vue artistique (et, ici, moral).

### **Des voix, des corps**

Tout n'était pourtant pas de cette eau dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* : le travail sur les voix et le jeu de Robin Aubert valaient mieux que ces grossièretés au goût du jour.

Même si le Théâtre de l'Opsis tire son nom du mot grec qui signifie *ce qui est livré au regard*, on aurait tort de penser que n'importe pour lui que la dimension visuelle de ses spectacles. Ses productions antérieures étaient porteuses d'une réflexion sur la voix, et *Arlequin, serviteur de deux maîtres* ne faisait pas exception. Dans *Possibilités*<sup>2</sup>, l'absence de liaisons (au sens linguistique

du terme) avait pour effet de souligner l'étrangeté des situations, voire de les déréaliser. Le récent *Marivaudages*<sup>3</sup> utilisait la polyphonie, par la superposition des voix dans la séquence d'ouverture. Pour sa plus récente mise en scène, Serge Denoncourt a choisi d'être particulièrement sensible à la diction des personnages, la plupart d'entre eux étant caractérisés par leur voix, et les comédiens ont répondu à son appel avec brio. La voix de Clarice était stridente au point de rendre incompréhensibles certaines de ses répliques, et d'horrifier les personnages. Le sigmatisme de son soupirant — il prononçait son propre nom *Fiffo* plutôt que *Silvio* — entraînait un doute sur son identité sexuelle, que venait renforcer son maquillage, quasi identique à celui de Clarice. L'absence d'accent tonique chez le garçon d'auberge avait un effet comique en soi, mais cet effet était redoublé par le contraste avec, d'une part, la tachyphémie de Clarice et avec, de l'autre, le rythme endiablé de la scène où il apparaissait, celle dans laquelle Arlequino sert le repas de ses deux maîtres à la fois, dans deux lieux (acte II, tableau 2). La voix de bellâtre de Florindo et la répétition de ses tonitruants « *amore* » et « *impossibile* », ou le bégaiement de Brighella, nécessaire pour que quatre comédiens puissent en alternance jouer son rôle, participaient à la même caractérisation des personnages. Un échange de répliques identiques (« à tout prix ») entre Pantalone et le Dottore Lombardi se muait en chanson. Les voix étaient, pour Denoncourt et ses émules, des objets d'expérimentation.

S'il était une dimension du spectacle où la *commedia dell'arte* était la bienvenue, c'était dans la composition du personnage

2. Voir ma critique de ce spectacle dans *Jeu* 54, 1990.1, p. 176-178.

3. Voir ma critique de ce spectacle dans *Jeu* 71, 1994.2, p. 189-195.

d'Arlequino par Robin Aubert. Sa prestation emportait l'adhésion, tant par les prouesses physiques qu'il multipliait (culbutes, pirouettes, gambades, sauts) que par la vitesse de ses réparties et la justesse de ses mimiques, par exemple quand il mimait le trajet d'une boulette de pain dans son estomac, de haut en bas, puis de bas en haut. Masqué — ainsi que Pantalone et le Dottore —, vêtu du costume traditionnel des arlequins, armé de leur non moins traditionnelle batte en bois, Aubert campait un personnage moins moderne et moins déchiré que Pierre-Yves Lemieux dans *Marivaudages* — Goldoni n'est pas Marivaux —, mais aussi convaincant. Si Arlequino est un « homme de ressources » (acte I, tableau 2), Aubert est un « comédien de ressources ».



Martin Héroux (Smeraldina) et Robin Aubert (Arlequino).  
Photo : Pierre-Henri Reney.

une concession à une distanciation vaguement brechtienne, à laquelle il faudrait rapporter les applaudissements venus des coulisses et la présence sur scène de quelques acteurs, mais sans leur costume, à l'arrivée des spectateurs dans la salle. Était-il nécessaire de leur rappeler qu'ils étaient au théâtre ? Ne pouvait-on leur faire confiance et supposer qu'ils le savaient ?

On regrettera néanmoins que le metteur en scène, qui n'en était pas à une désinvolture près avec le texte, ait jugé bon de rompre le déroulement de l'intrigue à plusieurs reprises en demandant à Aubert, devant une scène subitement laissée dans l'ombre, d'enlever son masque et son chapeau ; s'il est possible de voir en ce geste l'annonce du tableau final — Arlequino s'y démasque effectivement, révélant à Beatrice et à Florindo qu'il a été, une journée durant, le serviteur de deux maîtres —, on est également en droit de se demander s'il n'y a pas dans ces intermèdes

Soumis à l'empire québécois du rire, attiré par la tradition, mais lorgnant, dans le même temps, un modernisme avec lequel celle-là n'est guère compatible, ne craignant pas le tape-à-l'œil technique s'il s'agit de descendre Arlequino des cintres, *Arlequin, serviteur de deux maîtres* souffrait d'une confusion des partis pris esthétiques ; son dynamisme ne parvenait pas toujours à le faire oublier.

**Benoît Melançon**