

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR DE MARIVAUX: ÉCRITURE ET LANGAGE THÉÂTRAL*

María Teresa Ramos Gómez

Universidad de Valladolid

RÉSUMÉ: La théâtralité est au cœur de l'écriture d'Arlequin poli par l'amour. Il s'agit d'un texte véritablement scénique, qui a pour destinataires et l'ouïe et la vue du spectateur, et qui est conçu en fonction du langage théâtral de la troupe des Italiens, et à partir des ressources de la Commedia dell'Arte. Marivaux sait les renouveler et affiner dans un jeu parfaitement orchestré qui, tout en comblant l'attente des spectateurs pour les lazzi traditionnels d'Arlequin, réussit à intégrer ceux-ci dans l'action, leur donnant une signification dans l'univers fictionnel: c'est le corps de l'acteur qui révèle les émotions, le conflit relationnel, et jusqu'au développement psychologique du héros.

MOTS CLÉS: Marivaux, Arlequin poli par l'amour, théâtralité, langage non verbal, Théâtre Italien, lazzi.

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR DE MARIVAUX: ESCRITURA Y LENGUAJE TEATRAL

RESUMEN: El texto de Arlequin poli par l'amour posee un verdadero sentido de la teatralidad, teniendo por destinatarios tanto el oído como la vista del espectador. Marivaux concibe su comedia en función del lenguaje escénico de los actores del Théâtre Italien, estilizando en su dramaturgia los recursos de la Commedia dell'Arte, y logrando renovarlos desde el interior. Por ello, a la vez que satisface las expectativas del público deseoso de divertirse con los tradicionales lazzi de Arlequín, integra estos en la acción al atribuirles una función significativa, pues es el cuerpo del actor quien expresa las emociones, el conflicto relacional, y hasta la evolución psicológica del protagonista.

PALABRAS CLAVE: Marivaux, Arlequin poli par l'amour, teatralidad, lenguaje no verbal, Théâtre Italien, lazzi.

* Ce travail s'inscrit dans le cadre du Groupe de Recherche (GIR) Pragmática de la Lengua y la Literatura Francesa de l'Université de Valladolid (Espagne).

Sur scène, il y a une Fée, une jeune bergère, un garçon rustique, des lutins ; le décor montre tour à tour un beau parc à la française ou une prairie où l'on mène les moutons ; l'action évoque le monde de la pastourelle ou celui de la féerie... Il s'agit d'*Arlequin poli par l'amour*, le premier succès théâtral de Marivaux –une comédie de 1720, écrite pour la troupe du Théâtre Italien, et à la mesure de ses acteurs : Dominique joue Trivelin, le serviteur de la Fée ; celle-ci est Flaminia, la première amoureuse ; la bergère est incarnée par Silvia, qui à ses 19 ans joue les rôles de deuxième amoureuse ; et le garçon est bien sûr Arlequin, c'est-à-dire le comédien Thomassin, qui, depuis son début à Paris en 1716, est devenu l'étoile de la troupe. Combien de pièces ont été écrites pour exploiter son succès, pendant ces quatre ans ! Arlequin par ici, Arlequin par là, tour à tour corsaire, Pluton, soldat ou empereur de la Chine : un titre avec Arlequin est un filon. Et en octobre 1720, c'est le tour d'*Arlequin poli par l'amour*, la seule parmi toutes les arlequinades à être jouée tout au long du XVIII^e, et à rester vivante aujourd'hui. Quel est donc le mérite de cette petite comédie en un acte, écrite par un auteur débutant ?

L'intrigue d'*Arlequin poli par l'amour* est très simple, et découle d'un rapt : une Fée s'est éprise d'un bel campagnard endormi¹ et l'a sur-le-champ enlevé et transporté chez elle pour son bon plaisir. Ce point de départ assez leste nous situe dans l'univers des contes de fées, où il est fréquent que fées et génies utilisent leur pouvoir pour se procurer des « objets charmants » dont ils essaient en vain de se faire aimer². Il suffit de penser à *L'Écumoire* de Crébillon pour constater la vogue narrative consistant à prendre en compte le corps comme lieu de désir par le biais de la féerie, et le théâtre de divertissement –celui des Italiens et de la Foire– n'est point resté en marge de ce courant³.

1. C'est, bien sûr, un nouvel avatar du topos du sommeil d'Endymion, qui a fait un bel chemin depuis Ovide. Et la Fée sensible à la fraîcheur d'Arlequin serait donc à rapprocher de la déesse Diane, qui – rappelons-le – présidait au passage des jeunes gens du monde de l'enfance à celui des adultes, et de l'état virginal au mariage.

2. Si la fée Coquette est « fort alerte sur les beaux garçons » (*Le Prodiges d'Amour*, de Mme Durand), ses sœurs dans *Acajou et Zirphile* de Duclos (1744) ou *Le *** [bidet]* d'Antoine Bret (1749) la valent bien. Le XVIII^e aime jouer des fées et des esprits élémentaires qui recherchent des amours terrestres, tel *Le Sylphe* de Crébillon. Cf. M^a Teresa Ramos Gómez, *De Silfos y Humanos*, Disbabela, Universidad de Valladolid, 2004.

3. Les pièces reposant sur des effets magiques sont nombreuses : ainsi, par exemple, *Arlequin jouet des fées* (1716), *Arlequin cru prince par magie* (1716), *Les Anneaux magiques*, *Arlequin valet de Merlin* (Lesage, 1717), *Le Château des lutins* (Lesage, 1718), *Mélusine* (Fuzelier, 1719), etc. Sur la rencontre du conte merveilleux et de la scène, cf. le n^o 4 de la revue *Féeries, Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle : Le conte, la scène*. Université Stendhal-Grenoble 3, 2007.

La Fée de Marivaux, depuis quinze jours déjà, essaie de séduire son « joli brunet » d'Arlequin, qui loin de répondre à ses avances ne désire que manger, jouer et dormir; il s'ennuie chez la Fée et pleurniche en regrettant ses parents (sc.3) : s'il est un beau garçon, il n'a pas quitté l'enfance. La Fée, point rebutée de sa balourdise, cherche en vain à lui donner de l'esprit, jusqu'au jour où, lors d'une promenade aux alentours du château, Arlequin rencontre une jeune bergère, Silvia, et avec elle l'amour, et l'amour partagé. Découvrant l'affaire, la Fée oblige sa rivale – la vie d'Arlequin en est le prix – à dépiter son amoureux pour qu'il accepte d'épouser la magicienne, mais le désespoir du garçon conduit Silvia à lui révéler la vérité. Trivelin, serviteur de la Fée, qui reproche à sa maîtresse son infidélité envers son promis l'enchanteur Merlin, vient alors à l'aide des deux amants : grâce à ses conseils, Arlequin parviendra à dérober la baguette à la fée, et par là à soustraire le couple à son pouvoir.

La source de la pièce est un conte de Mme Durand, *Le Prodiges d'Amour*⁴, lui-même inspiré d'un conte de Boccace, montrant comment l'esprit vient aux jeunes gens avec l'amour. Sur ce sujet toujours renouvelé, Marivaux, comme Molière dans *L'École des femmes*, réussit à créer une comédie toute personnelle⁵. Arlequin est aussi puéril et ignorant qu'Agnès ; mais au contraire qu'Arnolphe, qui refuse toute éducation à sa pupille, la fée désire polir son jeune ignorant pour satisfaire son amour-propre, car elle se doit de faire des conquêtes valorisantes⁶. Son programme est donc de faire son éducation sentimentale et de lui adoucir l'esprit et les mœurs, l'essentiel étant de lui apprendre de belles manières pour avoir un amant raffiné. On retrouve par là les échos du mythe de Pygmalion, mais avec le résultat contraire, car

4. Publié dans le recueil *Les Petits Soupers de l'été* (1702). La genèse de la comédie de Marivaux a été étudiée par Shirley E. Jones (« A Probable Source of Marivaux's *Arlequin poli par l'amour* », *French Studies*, 1965, n° 19, pp. 385-391). *Arlequin poli par l'amour* a été comparé avec le texte-source par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin dans la notice de la pièce (2000 : 110-123) et par Raymonde Robert (« Marivaux lecteur de Mme Durand », *Féeries*, 4 | 2007, pp. 105-116).

5. Chacun des deux « a placé ses naïfs au centre de la comédie, s'attachant à leur complexité humaine, aux ressorts profonds qui expliquent, entretiennent ou font cesser la naïveté. [...] [Le personnage du naïf est celui] dont l'aventure nous introduit le plus profondément et de la manière la plus touchante dans ce mystère de l'être qui est l'éveil du cœur. En toute transparence, l'ingénu évolue, grâce à l'amour, du silence à la parole, de l'ignorance à la connaissance, de la dépendance à la liberté, bref, de l'innocence à la maturité ». Charles Mazouer (1979 : 214).

6. S'il est vrai que « l'érotisme galant privilégie l'esprit pour raffiner et spiritualiser l'échange physique », comme le dit Alain Viala (2008 : 154), la Fée de Marivaux agit bien plus en femme galante qu'en galante personne. C'est par ce personnage malfaisant que Marivaux manifeste le délitement de l'idéal de la galanterie – celle des belles mœurs et des belles âmes – et sa transformation en code de la vie mondaine, celui des belles manières. Sur ce sujet, voir particulièrement le chapitre 14 de *La France galante* d'A. Viala, « De l'idéal au code ».

Arlequin n'est point « un morceau de cire »⁷ : la Fée essaie en vain de lui apprendre le code de civilité galante – par exemple le geste de politesse de baiser la main⁸ en recevant un présent d'une dame (sc.II) –, alors que c'est spontanément qu'Arlequin prend la main de la jeune bergère, loue à sa façon ses jolis doigts et baise la main de Silvia (sc.V). Au programme de culturalisation forcée, Marivaux oppose la voix du cœur, la nature ; tout comme l'espace théâtral oppose le parc à la prairie, le baisemain de respect s'oppose à l'expression gestuelle du sentiment. L'éducation sentimentale d'Arlequin ne se fait point sous la contrainte ; bien au contraire, c'est le sentiment qui éveillera son être⁹. La véritable politesse serait donc un code spontané, et non point appris ; au lieu d'être le produit d'un dressage¹⁰, elle serait une preuve des qualités du cœur, et donc un signe d'authenticité¹¹.

Marivaux met au centre d'*Arlequin poli par l'amour* le corps de l'acteur, ce qui est le propre du théâtre mais qui pourrait bien être oublié à la lecture du texte. Et si le point de départ est effectivement le corps d'Arlequin, ce corps désiré par la Fée, c'est par des jeux de scène de grande richesse signifiante que Marivaux exprime le refus d'Arlequin de se soumettre aux volontés de la fée, son caractère enfantin, et enfin son éveil à l'autre. Le geste se substitue à la parole, comme le prouve bien l'exemple du baiser. Car ce qui n'était que discursif¹² dans *L'École des femmes* –le plaisir d'Agnès à voir Horace, le plaisir de ses baisers : « il me prenait et les mains et les bras./ Et de me les baiser il n'était jamais las » [Éc. F., II, 5]– est ici représenté sur scène. C'est visuellement, par la corporalité, que le parcours évolutif d'Arlequin nous est montré.

7. « Ainsi que je voudrai je tournerai cette âme ; / Comme un morceau de cire entre mes mains elle est, / Et je lui puis donner la forme qui me plaît. » Molière, *École des Femmes* (III, 3).

8. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e éd. (1762), « *Baiser la main*, signifie, Porter sa main par respect près de sa bouche, quand on veut présenter ou recevoir quelque chose, ou quand on veut saluer quelqu'un. Dans cette acception, on dit à un enfant, *Faites la révérence, baissez la main.* »

9. « L'un glisse l'instruction à la faveur du sentiment ; c'est un maître caressant qui vous fait des leçons utiles, mais intéressantes ; l'autre est un pédagogue qui vous régente durement, et dans un triste silence. » Marivaux, *Suite des caractères de M. de M****. *Journaux et Œuvres diverses*, édition de F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, 2001, p. 34.

10. De même, dans ses *Journaux*, Marivaux condamne l'éducation consistante à produire des automatismes, décrivant l'attitude craintive des enfants dressés à faire « le perroquet ». Cf. *Le Spectateur Français*, 16^e feuille. *Journaux et Œuvres diverses*, éd. cit. pp. 204-205.

11. L'authenticité est précisément ce qui correspond à la fonction déictique que Marivaux attribue au personnage du paysan : celle de représenter « et dans ce qu'il est et dans la perception que l'on a de lui et par son pouvoir de négation, une exigence d'authenticité », selon Jean Dagen (1996 : 112). Par ailleurs, l'opposition entre le langage sophistiqué de l'amour et la spontanéité du cœur est doublement présentée dans la comédie, puisque aux leçons de la Fée font pendant les conseils de la cousine coquette à Silvia, et se conclut par le joli mot de Silvia dans la scène X : « Ce sont des causeurs qui n'entendent rien à notre affaire ».

12. Comme l'affirme André Tissier (1976 : 357), « un 'jeu' classique de l'amour, soumis aux unités de lieu et de temps, vit de paroles plus que de gestes ».

La comédie commence par un dialogue-exposition entre la Fée et son serviteur¹³:

Trivelin.- Le jeune homme que vous avez enlevé à ses parents est un beau brun, bien fait ; c'est la figure la plus charmante du monde; il dormait dans un bois quand vous le vîtes, et c'était assurément voir l'Amour endormi; je ne suis donc point surpris du penchant subit qui vous a pris pour lui. [...]

La Fée.- la figure du jeune homme en question m'enchanté ; j'ignorais qu'il eût si peu d'esprit quand je l'ai enlevé. Pour moi, sa bêtise ne me rebute point : j'aime, avec les grâces qu'il a déjà, celles que lui prêtera l'esprit quand il en aura. Quelle volupté de voir un homme aussi charmant me dire à mes pieds: Je vous aime! Il est déjà le plus beau brun du monde [...] (sc. I).

Le décalage entre le dit et le vu relève du pur comique, car lorsque « le plus beau brun du monde » fait son apparition à la scène 2, c'est l'Arlequin au masque noir qui se montre, marchant grotesquement : comme l'indique la didascalie, « *Arlequin entre, la tête dans l'estomac, ou de la façon niaise dont il voudra* », tel qu'il est représenté traditionnellement (fig. 1), et à l'égard des acteurs de la pièce de Marivaux, dans le tableau du Musée Carnavalet (fig. 2).



Fig. 1. Frontispice des Compositions de Rhetorique de M. Don Arlequin (Lyon, 1601).



Fig. 2. Lelio présente Arlequin (Riccoboni et Thomassin). Tableau attribué à Claude Gillot. Musée Carnavalet. (reproduit dans Boudet, 138).

13. Les extraits cités de la pièce sont issus de l'édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin (2000).

Ce lazzi traditionnel des Arlequins –la démarche simiesque– est beaucoup plus que la gestualité ludique et codifiée à laquelle les spectateurs s’attendent. Ici, l’entrée bouffonne d’Arlequin est bien sûr un gag, mais c’est surtout un portrait muet, une traduction visuelle de l’identité du personnage, confronté malgré lui à la société des hommes –ou plutôt des Fées. Il s’agit d’un adolescent renfrogné qui, par sa posture voûtée, ramassée sur elle-même, montre son mal-être, soumis malgré lui à la contrainte. La rustrierie, le manque de savoir-vivre de l’Arlequin-type (attitude, comportement, langage) est source consacrée du comique à l’italienne, mais Marivaux ne se contente pas de faire rire le public aux dépens du zanni ridicule: le comportement de son Arlequin apparaît non seulement comme la déviation manifeste des normes de conduite des spectateurs, mais encore comme le contre-exemple de l’honnête homme pour la Fée et Trivelin ; il s’intègre dans l’action de la comédie, puisque le premier but de la Fée est de polir son « bel imbécile ». Marivaux puise les effets du contraste comique entre ce garçon mal dégrossi, et le modèle de la société galante de la Régence incarné par la Fée et son courtisan.



Fig. 3. *Parodie de scène galante avec Arlequin.*

Arlequin domine la scène précisément à cause de la discordance qui fait de lui un partenaire grotesque pour la Fée (fig. 3). Ce rustaud incapable de s’adapter

aux bienséances est bien sûr une riche source d'effets comiques¹⁴, et la tradition l'aurait ridiculisé sans pitié ; cependant Marivaux se démarque de ses devanciers, car ce n'est pas Arlequin, mais la Fée libertine qui semble ridicule, comme le souligne l'ironie des propos de son serviteur Trivelin. En effet, elle s'obstine à rechercher par ses avances l'affection du jeune garçon ; pourtant ses tentatives de séduction échouent pitoyablement :

Trivelin.- [...] vous portez le jeune homme endormi dans votre palais, et vous voilà à guetter le moment de son réveil; vous êtes en habit de conquête, et dans un attirail digne du mépris généreux que vous avez pour la gloire, vous vous attendiez de la part du beau garçon à la surprise la plus amoureuse; il s'éveille, et vous salue du regard le plus imbécile que jamais nigaud ait porté: vous vous approchez, il bâille deux ou trois fois de toutes ses forces, s'allonge, se retourne et se rendort [...]. Vous sortez en soupirant de dépit, et peut-être chassée par un ronflement de basse-taille [...]; une heure se passe, il se réveille encore, et ne voyant personne auprès de lui, il crie: Eh! A ce cri galant, vous rentrez; l'Amour se frottait les yeux: Que voulez-vous, beau jeune homme, lui dites-vous? Je veux goûter, moi, répond-il. (Sc. I).

La sympathie du spectateur se porte sur Arlequin, et non sur la Fée qui, infidèle à son promis l'enchanteur Merlin, ne se pique pas de réputation mais de plaisir : « De la gloire à la place où je suis, je serais une grande dupe de me gêner pour si peu de chose », dit-elle (sc.I), aussi inconstante qu'hypocrite :

La Fée.- Jusqu'ici je n'ai point encore d'autre parti à prendre que de le tromper [Merlin].

Trivelin.- Eh! n'en sentez-vous pas quelque remords de conscience?

La Fée.- Oh! j'ai bien d'autres choses en tête, qu'à m'amuser à consulter ma conscience sur une bagatelle (Sc. VI).

Vanité et inconstance composent le portrait de la femme coquette, que Marivaux peindra si souvent, pour l'accuser de narcissisme – l'amour de soi primant sur l'amour de l'autre. Le désir de jouissance efface tout questionnement éthique : la Fée a enlevé Arlequin sans le moindre scrupule, et le garde pour son bon plaisir. Déçue par son manque d'esprit, elle cherche à le polir pour sa propre satisfaction. Mais sa proie ne répond à aucune sollicitation ; la Fée s'est emparée

14. Bien évidemment, Marivaux tire parti des maladresses bouffonnes traditionnelles, par exemple lorsque le maître à danser essaie d'apprendre à Arlequin à faire la révérence, et celui-ci « égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet » (sc. II).

d'un corps inerte puisque endormi, sans pouvoir gagner la volonté d'Arlequin : elle lui adresse la parole et il prend des mouches (sc.II) ; elle l'invite à prendre sa leçon (sc.II), et il feint de ne point l'entendre, siffle ou baille ; elle se plaint de ses refus, et il ne regarde que la bague de la main qu'elle tend vers lui (sc.II) ; elle lui offre des spectacles, de la musique ou des danses, et il s'endort ; la Fée le réveille et il pleure bruyamment (sc.III)... C'est de tout son corps qu'Arlequin marque son refus à se soumettre aux volontés de la Fée. De la sorte, ses lazzi sont signifiants ; tout en restant fidèles à la tradition du type¹⁵, ils sont intégrés dans l'action. Le chef de troupe des Italiens, Riccoboni (1730 : 68), nous permet de constater la différence entre le lazzi traditionnel et l'usage qu'en fait Marivaux :

Arlequin par differens *Lazzi* interrompt la Scene : tantôt il s' imagine d' avoir dans son chapeau des cerises qu' il fait semblant de manger, et d' en jeter les noyaux au visage de Scapin ; tantôt de vouloir attraper une mouche qui vole, de lui couper comiquement les ailes et de la manger, et choses pareilles : voilà le jeu de Théâtre qu' on appelle lazzi [...] ces *Lazzi*, quoiqu' inutiles à la Scene, parce que, si Arlequin ne les faisoit pas, l' action marcheroit toujours sans qu' il y manquât rien : quoiqu' absolument inutiles, dis-je, ils ne s' éloignent point de l' intention de la Scene, car s' ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même badinerie, qui est tirée du fond de l' intention de la Scene.

Loin d'être ici inutiles, les lazzi d'Arlequin sont le moyen par lequel Marivaux réussit à rendre visibles des attitudes et des états d'âme, faisant des jeux de scène un langage par lequel le corps se fait comprendre. La rencontre d'Arlequin et Silvia (sc. V) est particulièrement réussie ; la didascalie indique minutieusement qu' « *Arlequin entre en jouant au volant, il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia, là il laisse en jouant tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia; il demeure étonné et courbé; petit à petit et par secousses il se redresse le corps: quand il s'est entièrement redressé, il la regarde* » pour aussitôt s'approcher d'elle en « *lui marqu[ant] sa joie par de petits ris* ». À la plasticité du corps en scène se superpose l'expressivité du jeu corporel : Arlequin passe du jeu solitaire avec le volant à s'ouvrir à la présence d'autrui ; il passe de la surprise à

15. Les lazzi de la mouche, de l'endormi, des pleurs ou de la joie, du baisemain, de la bastonnade, etc. sont traditionnels dans le répertoire de la Commedia dell'Arte. Cf. p. ex. Maurice Sand, *Masques et bouffons : Comédie Italienne* (vol. 1), Michel Lévy frères, 1860 (disponible en ligne sur Google books) ou Claudio Vinti, « I lazzi nel teatro di Marivaux », *Marivaux e il teatro italiano* (Mario Matucci dir.) Pacini Editore, Pisa 1992. Thomassin, l'Arlequin de Marivaux, excellait dans le lazzi de l'endormi, avec lequel il se fit accepter du public lors de son début à Paris, le 8 mai 1716, dans *l'Inganno fortunato* (*l'Heureuse Surprise*).

l'admiration joyeuse, et il redresse son corps comme il quitte l'état d'enfance qui était le sien –puisque jusqu'alors il ne désirait que manger, jouer et dormir. Ce mime prodigieux évolue du simple déplacement du joueur, à l'arrêt dans la posture simiesque qui lui est habituelle (*baissé et courbé*), pour transcrire dans l'espace les mouvements intérieurs du personnage, les attitudes traduisant la vivacité, les battements du cœur, et « la surprise la plus amoureuse » –celle à laquelle s'attendait la Fée lors du réveil d'Arlequin (sc. I).

Soulignons l'extraordinaire valeur expressive de ce jeu de scène, au lieu de la réaction à laquelle on pouvait s'attendre : arrêt du comédien marquant la surprise ; admiration qui lui fait ouvrir un peu les bras, écarter les doigts ; jeu de physionomie de l'acteur non masqué... C'est l'image élégante et banale que Bertall transmet dans sa gravure¹⁶ de 1880 (fig. 4), trahissant Marivaux.



Fig. 4. Arlequin selon Bertall.

16. Dans: Edouard Fournier. *Œuvres de Marivaux : Théâtre Complet, Nouvelle édition contenant une pièce non encore recueillie, précédée d'une introduction sur la vie et les œuvres de l'Auteur*. Ornée de 20 magnifiques portraits en couleurs hors-texte par Bertall. Laplace, Sanchez et Cie (Libraires-Éditeurs), Paris, 1880.

Le volant est oublié. L'adolescent rustaud regarde la bergère, et une lueur de conscience s'éveille en lui ; il est tiré du néant. La prise de conscience de soi et du monde social que guettait anxieusement la Fée – « tous les jours je touche au moment où il peut me sentir et se sentir lui-même » (sc.I) – a eu lieu. Il n'a jamais rien connu ni senti de pareil, et les mots qui lui viennent à la bouche sont une constatation, plutôt qu'un compliment : « Que vous êtes jolie ! ». Il s'approche de Silvia, il la regarde, il lui parle ; l'élan vers l'autre naît dans la joie, qui se montre « *par de petits ris* ». « Faisons connaissance, voulez-vous? ». Et déjà il veut renouveler ce moment d'intensité de présence : « où demeurez-vous? je vous irai voir » ; et découvre la jalousie apprenant qu'un berger aime Silvia, découvre la joie de savoir que le rival n'est point aimé, la joie de dire *nous* « il faut n'aimer personne que nous deux », et –avec la réponse de Silvia, « je ne trouve rien de si aisé »– la joie vive, sentiment que l'Arlequin exprime toujours par des cabrioles et des pirouettes –que les didascalies n'indiquent pas ici, mais qui se laissent aisément deviner, puisque Marivaux laisse certains lazzi à l'entière discrétion du comédien, signalant par exemple dans son texte « *Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet* » (sc.II).

Le parcours de la jeune bergère est comparable : elle qui ignorait l'amour et venait d'éconduire un berger trop insistant (tout comme Arlequin était insensible aux avances de la Fée), elle connaît maintenant bien des émois : le trouble qui la pousse à s'enfuir, l'hésitation, la satisfaction d'être jolie aux yeux de ce garçon qui lui plaît... De la honte elle en vient à rire « *un peu à son tour* » et à s'intéresser à lui : « où demeurez vous aussi ? » Arlequin lui montre du doigt le château de la Fée, et elle découvre également la jalousie : « J'ai toujours eu du malheur », dit-elle, « cette fée est plus belle que moi, et j'ai peur que notre amitié ne tienne pas ». Toute la gamme des émotions va s'égrener, comme les didascalies l'indiquent : Silvia vient de prononcer ces mots « *tristement* », et c'est « *impatiemment* » qu'Arlequin, rien qu'à entendre nommer la Fée, réplique : « J'aimerais mieux mourir. (*Et puis tendrement*) Allez, ne vous affligez pas, mon petit cœur. » Le premier serment d'amour échangé, il faut se séparer « *avec chagrin* », mais en se donnant rendez-vous :

Silvia.- Serez-vous ici sur le soir ?

Arlequin.- Sans faute. (*En disant cela il lui prend la main et il ajoute:*) Oh les jolis petits doigts! (*Il lui baise la main et dit:*) Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela (Sc. V).

Le joli jeu de scène du duo, parsemé de regards et de rires, aboutit au plaisir partagé de la main baisée, cette main que Silvia avait refusée auparavant au désir

du berger amoureux (sc.IV). Arlequin le glouton ressent un nouveau plaisir, qu'il exprime avec son ancien langage. Il va de découverte en découverte : Silvia laissant tomber son mouchoir en se retirant, Arlequin le ramasse, appelle la jeune fille pour le lui rendre, *le tend et puis retire la main ; il hésite, et enfin il le garde*. Le lazzi de l'objet offert et refusé s'enrichit de signifiante, comme le simple mouchoir qui devient symbole de la bien-aimée: « je veux le garder, il me tiendra compagnie [...] par où vous sert-il –dit Arlequin en le dépliant–, afin que je le baise par là ? »

C'est ainsi que, regagnant tout ému le jardin de la Fée, Arlequin tient « *en main le mouchoir de Silvia qu'il regarde, et dont il se frotte tout doucement le visage* » (sc.VII) ; transporté de joie, il « *arrive au bord du théâtre, et il saute en tenant le mouchoir de Silvia, il le met dans son sein, il se couche et se roule dessus; et tout cela gaiement* »¹⁷ ; il chantonne sans pouvoir apercevoir la Fée et Trivelin qui l'observent, invisibles par le pouvoir de l'anneau magique.

« Il me semble qu'il se tient mieux qu'à l'ordinaire », constate la Fée, qui veut croire que le mouchoir est un des siens : « Ah! si cela était, Trivelin, toutes ces postures-là seraient peut-être de bon augure. » C'est d'abord le langage du corps qui exprime le changement d'Arlequin, par sa démarche au corps droit, par ses gestes inhabituels ; changement externe qui se prolonge en intériorisation¹⁸, puisque, dans son émoi, il ne se reconnaît plus lui-même ; il a besoin de réponses. Ainsi, lorsque la Fée se fait visible, Arlequin la salue poliment et lui demande ce qu'on ressent quand on aime, pour sauter littéralement de joie en se reconnaissant dans la description faite par la Fée.

Arlequin, *en sautant d'aise et comme à part*. - M'y voilà.

La Fée.- Est-ce que vous sentez tout ce que je dis là?

Arlequin, *d'un air indifférent*. - Non, c'est une curiosité que j'ai.

17. Marivaux précise que c'est « gaiement » que le comédien doit jouer ce lazzi, évitant par là les mimiques obscènes fréquentes dans les canevas italiens.

18. Comme l'écrit Georges Poulet (1952 : 20-21), « pour Marivaux, si l'amour nous fait sortir de nous, il nous ramène à nous. [...] Aperception de soi, connaissance confuse mais connaissance, la pensée s'épanouit donc chez Marivaux à la pointe de toute émotion. [...] Si celle-ci est un trouble, un étourdissement où disparaît toute connaissance rationnelle, [...] c'est dans le trouble que l'être a chance de se trouver tel qu'il est vraiment ».

L'éveil au sentiment déclenche la réflexion, la conscience d'intimité, et aussi la dissimulation, même si celle-ci n'est pas encore bien savante :

La Fée.- mon cher Arlequin, ce n'est donc pas de moi que vous parlez?

Arlequin.- Oh! je ne suis pas un niais, je ne dis pas ce que je pense.

Essayant de masquer la vérité, il doit encore apprendre que, pour garder un secret, il faut faire comme si on n'avait pas de secret... Néanmoins, Arlequin saura jouer de différents tons, s'inventer de nouveaux gestes et même faire preuve de finesse : la Fée lui ayant arraché le mouchoir de Silvia, « Arlequin *alors va, le chapeau bas et humblement, lui redemander le mouchoir.* - Ayez la charité de me rendre le mouchoir. » Et en le recevant, il baise la main et salue la fée, pour aussitôt lui mentir disant qu'il va « dormir sous un arbre » alors qu'il va courir au rendez-vous donné par Silvia.

L'indolence est disparue : désormais Arlequin ne se contente plus d'une vie passive se limitant à manger, dormir ou jouer; il n'est plus absent à lui-même, mais averti de son existence¹⁹. Toute son énergie est rassemblée dans une tension unique : être avec Silvia, dont son bonheur dépend. Avec la tendresse, il a découvert l'inquiétude. Si auparavant il ne manquait pas d'assurance, blotti comme il l'était dans son indifférence, le voilà maintenant conscient d'être vulnérable, et donc contraint de recourir à la ruse et au mensonge. La modification des émotions change les rapports – c'est évidemment l'inégalité des rapports qui garantit le conflit théâtral. Arlequin, révélé à lui-même, donne maintenant un but à son existence –vivre son amour avec Silvia–, dont la Fée dès lors est devenue l'obstacle évident. La quête du bonheur permet de considérer une conduite, et place Arlequin à l'égard de la fée dans la situation qui est celle de la fée par rapport à l'enchanteur Merlin. Le parallélisme est évident, étant aimés tous les deux de quelqu'un qu'ils n'aiment point, mais dont ils doivent se cacher, puisque sa puissance le fait redoutable. Or Merlin ne soupçonne point la foi de sa promesse, et par contre la Fée sait l'amour secret d'Arlequin, secret qu'elle ne tarde pas à percer.

19. L'effet de la surprise de l'amour est typiquement marivaudienne: « Tous ses personnages n'ont pas d'autre vie que celle de leur cœur. Aussi, tant qu'ils n'aiment pas, ils ont à peine conscience d'exister : cela leur vaut, comme l'a remarqué G. Poulet, l'illusion d'une naissance, d'une éclosion hors du néant, lorsqu'ils découvrent qu'un sentiment a pris brusquement possession de leur âme, leur permettant ainsi d'accéder à l'être. » Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, p. 123.

Elle n'aura pas de scrupules pour faire céder le garçon qu'elle n'a pas su séduire. Pour empêcher l'amour d'Arlequin et Silvia, ce n'est point la magie²⁰, mais le chantage qu'elle va employer. Afin de faire croire à Arlequin que Silvia ne l'aime point, qu'elle s'est moquée de lui, elle oblige la bergère à renier son amour et dépiter Arlequin, sous la menace de le faire tuer sous ses yeux si elle refuse le rôle cruel qu'elle lui dicte. Pour sauver Arlequin de la mort, Silvia doit le faire souffrir et le perdre. Cette situation, qui n'est pas neuve sur les planches, devient dans les mains de Marivaux la première manifestation d'une de ses constantes théâtrales : l'épreuve, où la souffrance imposée et celle subie sont les deux faces de la pierre de touche de l'amour.

C'est encore le corps d'Arlequin qui va s'exprimer sur scène lors de l'épreuve : Silvia lui disant qu'elle va épouser un berger (sc. XVIII), Arlequin *pleure de toute sa force et, en pleurant sans rien dire, cherche dans ses poches; il en tire un petit couteau qu'il aiguise sur sa manche*. Silvia lui en demande le but, mais *Arlequin sans répondre allonge le bras comme pour prendre sa secousse, et ouvre un peu son estomac*. Effrayée, Silvia le retient et avoue lui avoir menti sous la menace de la Fée.

« *Arlequin, à ces mots cessant son désespoir, lui prend vite la main et dit. - Ah! quel plaisir! soutenez-moi, m'amour, je m'évanouis d'aise.* » Et Silvia doit le soutenir, de peur qu'il ne tombe... Du désespoir à l'excès de joie, c'est de tout son corps qu'Arlequin exprime ses émotions.

C'est à ce moment que Trivelin –chargé par la Fée d'espionner le couple de façon invisible– se montre à leurs yeux, et trahissant sa maîtresse, puisque dévoué à l'enchanteur Merlin, leur souffle le rôle à jouer :

Je vais vous donner un moyen d'assurer votre bonheur. Il faut qu'Arlequin paraisse mécontent de vous, Silvia ; et que de votre côté vous feigniez de le quitter en le raillant. Je vais chercher la Fée qui m'attend, à qui je dirai que vous vous êtes parfaitement acquittée de ce qu'elle vous avait ordonné : elle sera témoin de votre retraite. Pour vous, Arlequin, quand Silvia sera sortie, vous resterez avec la Fée, et alors en l'assurant que vous ne songez plus à Silvia infidèle, vous jurerez de vous attacher à elle, et tâcherez par quelque tour d'adresse, et comme en badinant, de lui prendre sa baguette ; je vous avertis que dès qu'elle sera dans vos mains, la Fée n'aura plus aucun pouvoir sur vous deux ; et qu'en la touchant elle-même d'un coup de la baguette, vous en serez absolument le maître. Pour lors, vous pourrez sortir d'ici et vous faire telle destinée qu'il vous plaira (Sc. XVIII).

20. Les moyens surnaturels ne lui servent en effet qu'à séparer physiquement les amants : la magie immobilise Silvia (sc. XII-XIII), et force Arlequin à suivre la Fée mécaniquement, marchant en silence, la tête baissée et *comme par compas* (sc. XII-XIV).

Voici donc le premier dramaturge du théâtre de Marivaux ; dès sa première comédie l'auteur montre son goût pour le métathéâtre. Trivelin qui compte sur Silvia pour guider le jeu d'Arlequin ne se trompe pas, d'ailleurs, puisque celui-ci n'est pas pressé d'entrer dans son rôle d'amant trahi, tout frétilant de joie qu'il est (sc. XIX).

La comédie qu'Arlequin joue à la Fée (sc. XXI) est particulièrement réussie ; il saura flatter la Fée et la bercer d'illusions. Jouant des tons, des gestes et du regard – *comme indifférent* en parlant de Silvia, s'adressant *doucement* à la Fée pour encourager son penchant, *la regardant tendrement* –, il se rapproche d'elle, la caresse, lui prend la main ; il sait se faire tout câlin :

Ah! ma mie, que vous me plaisez! (*Et lui prenant la main*) Moi, je vous donne ma personne, et puis cela encore. (*C'est son chapeau*) Et puis encore cela. (*C'est son épée*) Là-dessus, en badinant, il lui met son épée au côté, et dit en lui prenant sa baguette : Et je m'en vais mettre ce bâton à mon côté (Sc. XXI).

Sa duperie a réussi ; parvenant à se saisir de la baguette magique par ce jeu de troc aussi fin qu'apparemment ingénu, il *se recule aux approches de la Fée, tournant autour du théâtre d'une façon reposée*, et enfin *la touche de la baguette adroitement*, lui donnant ordre de s'asseoir, pour aussitôt laisser éclater sa joie : *Arlequin alors fait des sauts de joie; il rit, il danse, il siffle, et de temps en temps va autour de la Fée, lui montrant la baguette*. Le dénouement est rapidement amené, et Arlequin, réuni avec sa bien-aimée, se régale de son nouveau pouvoir en donnant la bastonnade aux lutins, pour finalement apprendre à pardonner, et fêter son triomphe par le divertissement qui conclut la pièce.

Ces derniers jeux de théâtre se déploient sur toute la scène, alors que la Fée, assise immobile par la vertu de la baguette *sur le siège de gazon mis auprès de la grille du théâtre* (sc. XXI), ne peut que jeter des regards de fureur et retourner la tête, sa position décalée soulignant son impuissance.

* * *

Comme le dit Antonin Artaud²¹, le langage théâtral « s'adresse d'abord aux sens, au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole ». Par là, *Arlequin poli par l'amour* est un texte véritablement scénique, où le sens se

21. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1985, pp. 55-56.

dévoile par le geste, où le geste s'inscrit dans l'espace, où l'utilisation de l'espace est aussi soignée que signifiante, où fusionnent la mimique, la parole et la chorégraphie. Conçu en fonction du jeu des acteurs italiens²² et de leur extrême maîtrise du geste, le texte permet de saisir les choix de Marivaux à l'égard de l'évolution des comédiens, de leurs déplacements, attitudes et mimiques, de leurs jeux de scène, visant l'adéquation du langage muet à la situation, du geste et la diction à la phrase, et du tout au sens. La théâtralité²³ est au cœur de l'écriture, qui donne la primauté au geste et au mouvement : comme le prouve l'évolution d'Arlequin, la parole viendra après. Marivaux le souligne par la présence de très nombreuses indications scéniques (209 au total, bien plus du double que celles que l'auteur introduit dans ses autres pièces à un acte²⁴), balisant par là le jeu des acteurs pour donner forme et vie à ses personnages ; et évitant d'ailleurs que les comédiens ne donnent dans le farcesque, il préserve l'écart entre son Arlequin et l'Arlequin-type, et donc l'écart entre sa comédie et le genre bouffon fréquent au Théâtre Italien. De la sorte, Marivaux réussit à conserver les lazzi traditionnels d'Arlequin auxquels les spectateurs s'attendaient, tout en les intégrant à l'action, leur donnant une signifiante dans l'univers fictionnel : c'est le corps de l'acteur qui révèle les émotions, le conflit relationnel, et jusqu'au développement psychologique du héros. « Les paroles au théâtre ne sont que des dessins sur le canevas des mouvements » : cette citation de Meyerhold²⁵ caractérise tout à fait la comédie.

22. « Si la comédie d'*Arlequin poli par l'amour* donne finalement une telle impression de spontanéité, c'est que toute la composition a été subordonnée à une intuition géniale du rôle des interprètes », affirment F. Deloffre et F. Rubellin dans la notice de la pièce (2000 : 118). Sur le jeu des acteurs du Théâtre Italien, voir Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986, et Xavier de Courville, « Jeu italien contre jeu français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, 1963.

23. Selon Roland Barthes (1964 : 41-42), la théâtralité « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ; c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation ».

24. D'après le calcul de Giovanni Bonaccorso, « Le note di regia in *Arlequin poli par l'amour* », *Marivaux e il Teatro Italiano*, Mario Matucci (dir.), Pisa, Pacini Editore, 1992.

25. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre (1891-1917)*, vol. 1. Lausanne, L'âge d'homme, 2001, p. 185. Lorsque Meyerhold écrit, à propos des acteurs du Kabuki, « l'essentiel dans la manière de jouer [...] c'est la naïveté, comme chez Chaplin. La naïveté dans tout ce qu'ils font, dans le tragique comme dans le comique. C'est pourquoi la forme conventionnelle de leur spectacle semble naturelle. Sans naïveté, sans jeu, les moyens conventionnels de la mise en scène semblent guindés et étranges » (*op. cit.*, vol. IV), on croirait entendre en écho les opinions de Marivaux sur la simplicité indispensable au jeu de ses pièces, que D'Alembert rapporte dans son *Éloge* : « On sera sans doute un peu étonné d'apprendre que Marivaux, si éloigné de la simplicité dans ses comédies, la prêchât si rigoureusement à

Si *Arlequin poli par l'amour* devint une pièce fétiche pour la Compagnie des Italiens, c'est bien pour la raison avancée déjà par Gustave Larroumet (1894 : 281)

Heureux mélange du genre italien et du genre français, la pièce avivait à chaque instant l'intérêt par d'amusants jeux de scène où se donnait libre carrière la mimique expressive du *buffo* d'Italie [...].

Soulignons pour conclure que la source de ce succès est la conception plastique du théâtre, l'attention avec laquelle Marivaux donne tout leur sens aux modes non verbaux de communication, faisant du langage théâtral la langue du Monde vrai :

par ce Monde vrai, je n'entends pas des hommes qui prononcent précisément ce que je leur fais dire, leur naïveté n'est pas dans leurs mots [...] : elle est dans la tournure de leurs discours, dans l'air qu'ils ont en parlant, dans leur ton, dans leur geste, même dans leurs regards : et c'est dans tout ce que je dis là que leurs pensées se trouvent bien nettement, bien ingénument exprimées; des paroles prononcées ne seraient pas plus claires. Tout cela forme une langue à part qu'il faut entendre [...]²⁶.

Références

ŒUVRES DE MARIVAUX :

- MARIVAUX. (2001). *Journaux et Œuvres diverses*. (Édition de F. Deloffre et M. Gilot). Paris: Garnier.
- , (2000). *Théâtre complet*. (Édition de F. Deloffre et F. Rubellin). Paris: Le Livre de Poche, La Pochothèque/Classique Garnier.

OUVRAGES CRITIQUES :

- ARTAUD, Antonin. (1985). *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- BONACCORSO, Giovanni. (1992). « Le note di regia in *Arlequin poli par l'amour* » dans *Marivaux e il Teatro Italiano*. (Dir. Mario Matucci). Pisa: Pacini Editore.

ses acteurs. » (D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, dans Marivaux, *Théâtre complet*. Édition de F. Deloffre et F. Rubellin, p. 2.079).

26. Marivaux, *Le Cabinet du Philosophe*, 8e feuille, *Journaux et Œuvres diverses*, édition de F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, 2001, p. 401.

- BOUDET, Micheline. (2001). *La Comédie Italienne*. Paris: Albin Michel.
- COURVILLE, Xavier de. (1963). « Jeu italien contre jeu français ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15.
- DAGEN, Jean. (1996). « De la rusticité selon Marivaux » dans *Masques italiens et comédie moderne*. (Dir. Annie Rivara). Orléans: Paradigme.
- Féeries, Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*. N° 4 (2007) : *Le conte, la scène*. Université Stendhal-Grenoble 3.
- LARROUMET, Gustave. 1970 (1894). *Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*. Genève: Slatkine Reprints.
- MAUZI, Robert. (1979). *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*. Genève: Slatkine Reprints.
- MAZOUER, Charles. (1979). *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*. Paris: Klincksieck.
- MEYERHOLD, Vsevolod. (2001). *Écrits sur le Théâtre (1891-1917)*, vol. 1. Lausanne: L'âge d'homme.
- PAVIS, Patrice. (1986). *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- POULET, Georges. (1952). *La Distance intérieure*. Paris: Plon.
- RAMOS GÓMEZ, M^a Teresa. (2004). *De Silfos y Humanos*. Col. Disbabela n° 9. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RICCOBONI, Luigi. (1730). *Histoire du théâtre italien depuis la decadence de la comedie latine; avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660; et une dissertation sur la tragedie moderne*. Volume I. Paris: André Cailleau. Disponible en ligne sur Google books.
- ROBERT, Raymonde. (2007). « Marivaux lecteur de M^{me} Durand ». *Féeries* n° 4. [En ligne: <http://feeries.revues.org/index313.html>]. (Consulté le 11 mai 2011).
- SAND, Maurice. (1860). *Masques et bouffons : Comédie Italienne*. Volume I. Paris: Michel Lévy frères. Disponible en ligne sur Google books.
- TISSIER, André. (1976). *Les Fausses Confidences de Marivaux. Analyse d'un 'jeu' de l'amour*. Paris: SEDES.
- VIALA, Alain. (2008). *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VINTI, Claudio. (1992). « I lazzi nel teatro di Marivaux » dans *Marivaux e il Teatro Italiano*. (Dir. Mario Matucci). Pisa: Pacini Editore.