

La Commedia dell'arte et le théâtre de Marivaux

Tomoko NAKAYAMA

Introduction

Parmi les auteurs de théâtre qui ont subi l'influence de la commedia dell'arte, Marivaux occupe une place importante. Marivaux est un écrivain qui a écrit dès le commencement de sa carrière théâtrale pour une troupe italienne dont la spécialité était la commedia dell'arte. Le succès de ses pièces est dû à l'interprétation des comédiens italiens. La commedia dell'arte lui a fourni une des bases essentielles de sa dramaturgie. Nous allons examiner d'abord les caractéristiques de la commedia dell'arte, ensuite les rapports entre le Théâtre Italien et Marivaux et enfin l'influence de la commedia dell'arte sur le théâtre de Marivaux, en analysant particulièrement sa pièce *Les Acteurs de bonne foi*.

I. La Commedia dell'arte

La commedia dell'arte est une forme théâtrale, née vers 1550 en Italie. Les acteurs portent généralement un masque et leur jeu est principalement basé sur l'improvisation. "La commedia dell'arte" est la comédie de l'art, "arte" désignant un métier ou une compétence particulière.

L'apprentissage de la technique du jeu et son perfectionnement demandent aux acteurs un entraînement incessant. C'est la raison pour laquelle cette forme de comédie a été interprétée dès ses débuts, par des professionnels qui gagnaient leur vie avec leur art, et non par des amateurs donnant des représentations occasionnelles à la cour ou dans le clergé.

Un des éléments particuliers à la comédie de l'art réside dans ses personnages. Les personnages, ou types, sont chacun fortement caractérisés et se retrouvent en général dans tous les scénarios. Les acteurs incarnent un même rôle tout au long de leur vie. Les personnages peuvent se diviser en deux catégories : les personnages masqués, dénommés les «ridicules» et les non-masqués, les «sérieux». Les premiers se composent d'habitude d'un couple de vieillards et d'un couple de serviteurs (ou "zanni"). L'un des deux vieillards est d'ordinaire un marchand avare et lubrique, appelé Pantalon, tandis que l'autre, Dottore, est un docteur pédant et ridicule. Des deux valets, le premier est un serviteur rusé, intrigant et ingénieux, connu sous la dénomination de Brighella ou Scapino. Les

personnages de Scapin dans la pièce de Molière ou de Figaro dans Beaumarchais ont certainement été conçus sous l'influence de ces zanni. Le seconde valet, Arlequin est balourd, lâche mais très avide.

Chaque personnage est revêtu d'un costume qui met en valeur son caractère et dont la conception s'inspire probablement du carnaval. Le plus célèbre est sans doute l'habit d'Arlequin, composé d'un assemblage de tissus multicolores. Les personnages qui ne portent pas de masque sont les amoureux (Lelio ou Flaminio), les amoureuses (Flaminia ou Silvia) et les soubrettes (Colombine ou Zerbinette). Ces dernières sont aussi rusées et intrigantes que Brighella.

La structure de cette forme théâtrale fait ressortir le caractère des personnages et le moteur de l'histoire. Dans la commedia dell'arte, chaque personnage a d'habitude un adversaire avec lequel il forme un duo. Comme nous l'avons déjà signalé, les personnages, tel que les deux vieux, les deux valets, les deux amoureux ou les deux amoureuses, forment un couple. Chaque couple comprend un rôle principal qui mène le jeu et un rôle secondaire qui pèse moins par rapport au premier. C'est ce qui contribue à varier et à développer l'action de la pièce.

L'art du comédien se fonde dans sa majeure partie sur l'expression corporelle. La richesse des expressions du corps de l'acteur et la beauté du mouvement ont fortement impressionné les spectateurs de l'époque et ont fait l'objet de leur admiration. Arlequin est tout particulièrement réputé par ses acrobaties et par la souplesse de ses gestes qui dominant la scène.

Le texte utilisé est appelé « le canevas ». Il ne comporte pas la totalité des dialogues mais décrit sommairement les événements de la pièce et donne les indications d'entrées et de sorties des comédiens. Il revient à chacun des acteurs d'improviser les répliques et de développer le thème. L'impromptu modifie plus ou moins l'intrigue, le lieu de l'action et le choix de personnages à chaque représentation. Cela confère un charme vivant à la scène. Dès le début, et jusqu'à la fin, l'improvisation reste une des techniques les plus importantes de la commedia dell'arte. La place laissée à l'improvisation varie selon les moments, les troupes et les comédiens mais elle distingue la commedia dell'arte des autres styles théâtraux.

Depuis le milieu du XVIème siècle, les comédiens italiens organisent des tournées en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, et à travers toute l'Europe. Ils se produisent aussi bien au coin d'une rue que dans les théâtres officiels ou même dans les palais royaux, et

jouent devant un public issu de toutes les classes sociales. Mais le succès qu'ils rencontrent en France est si grand que ce pays est devenu leur seconde patrie. Les rois successifs, tels que Charles IX, Henri IV et Louis XIII, les ont appelés pour des représentations; la protection et les encouragements princiers leur obtiennent un théâtre officiel en 1653, privilège qui leur n'est pas acquis dans leur propre patrie. Les comédiens s'enracinent en France et ainsi qu'en témoigne l'appellation "Comédie Italienne" ou "Théâtre Italien" il s'établissent à côté de la Comédie-Française. Soupçonnée de faire la satire de Madame de Maintenon, la Comédie italienne, est une fois chassée de France en 1697, mais elle est de retour en 1716 (sous la dénomination de Nouveau Théâtre Italien, avec Luigi Riccoboni pour Directeur) et reste en France jusqu'à la Révolution.

A ses débuts, la commedia dell'arte est jouée en italien, mais bientôt elle est obligée de s'exprimer en français pour répondre au désir du public. Après une période de transition où le français et l'italien se mélangent dans les répliques, Luigi Riccoboni adopte finalement le français comme la langue de la représentation et demande des scénarios à Regnard, Lesage et à de nombreux autres écrivains, jusqu'à sa rencontre avec Marivaux. Cependant, le recours au texte écrit diminue inévitablement la part de l'improvisation dans la représentation.

II. Marivaux et le Théâtre Italien

Marivaux a commencé sa carrière comme auteur de théâtre par une première œuvre *Le Père prudent et équitable* (publiée en 1713). Cependant cette pièce où perce l'influence de Molière est à peine présentée au public. Après cette première tentative, Marivaux cesse d'écrire des pièces pendant quelques années pour se consacrer à la production de romans. Sept années plus tard, il reprend la plume pour le théâtre et rédige *L'Amour et la Vérité* en mars 1720, en collaboration avec le chevalier de Saint-Jorry. C'est *Arlequin poli par l'amour*, représentée par le Théâtre Italien en octobre 1720 qui est sa première pièce, écrite à lui seul, et jouée dans un théâtre officiel. Nous devons nous interroger sur ce qui a amené Marivaux à écrire pour les Comédiens Italiens.

Pour un homme qui ne pouvait supporter l'idée de n'être qu'un épigone de grands précurseurs, ainsi qu'en témoigne d'Alembert (« le genre d'esprit que la nature lui [=à Marivaux] avait donné ne lui permettait ni d'écrire, ni de penser comme un autre, soit ancien, soit moderne. «J'aime mieux, disait-il [=Marivaux] [...], être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé à la

première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires.»¹⁾, et qui, jeune dramaturge, venait de commencer la carrière théâtrale et n'avait pas encore fixé son orientation dans la création, la commedia dell'arte offrait une grande source d'inspiration. Lors de la rédaction d'*Arlequin poli par l'amour*, Marivaux introduit dans son texte une tradition de la commedia dell'arte, tradition au terme de laquelle la personnalité de l'acteur reflète sur le personnage qu'il joue. Pour les Comédiens Italiens, cette pièce est une des premières pièces jouées entièrement en français. Nous pouvons estimer qu'il leur a été plus facile d'interpréter la pièce de Marivaux, qui convenait à leur style de jeu, que celle d'autres écrivains.

Arlequin remporte un succès retentissant. Après l'accueil enthousiaste de *La Surprise de l'amour* (jouée en 1722) et de *La Double Inconstance* (en 1723), également interprétées par les Comédiens Italiens, Marivaux jouit d'une renommée d'excellence, toujours confortée par les succès qu'il remporte en tandem avec le Théâtre Italien. Au total, Marivaux compose pas moins de vingt et une œuvres pour les Comédiens Italiens mais ne livre que dix pièces à la Comédie-Française. Le nombre des pièces destinées au Théâtre Italien démontre l'importance de la relation entre l'auteur et la troupe et l'étendue de l'influence qu'ils exercent réciproquement.

Les œuvres créées pour les Comédiens Italiens compte pour plus de la moitié de trente-huit pièces de théâtre produites par Marivaux au cours de sa vie.

III. L' Influence de la commedia dell'arte sur le théâtre de Marivaux

Le respect de Marivaux pour la commedia dell'arte se manifeste par la présence de nombreux personnages propres au répertoire du Théâtre Italien. Trivelin, valet rusé et descendant de Brighella, apparaît dans quatre pièces; Lelio et Silvia, dans trois pièces. Parmi les autres personnages de la commedia dell'arte, la fréquence d'Arlequin est remarquable. Il figure dans quatorze pièces, c'est-à-dire dans les deux tiers des œuvres destinées aux Comédiens Italiens. Nous n'avons pas mentionné les personnages créés sous l'influence de la commedia dell'arte mais qui portent un autre nom. La suivante Lisette, par exemple, est manifestement descendante de Colombine de la Commedia dell'arte et se présente dans dix pièces pour les Comédiens Italiens et sept pièces pour les autres. Cette présence répétée des personnages du théâtre italien dans le théâtre de Marivaux démontre l'influence considérable de ce théâtre sur sa conception des personnages.

Cette influence s'exprime aussi dans la disposition des personnages. Dans le cas de

La Surprise de l'amour, ceux-ci se composent de la Comtesse, Lélio qui va l'aimer, des servantes de la Comtesse (Colombine) et de Lélio (Jacqueline), du jardinier de la Comtesse (Pierre) et du valet de Lélio (Arlequin). Deux soubrettes et deux valets entourent les personnages principaux. Cette disposition des personnages est conforme à la symétrie de la commedia dell'arte. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Silvia et Dorante, jeunes amoureux, forment un couple principal tandis que Lisette, servante de Silvia, et Arlequin, valet de Dorante, eux aussi forment un couple secondaire. Le premier couple qui est le centre d'intérêt de l'action et le couple secondaire qui est plus divertissant et plus accessoire procèdent d'une règle du jeu de la troupe.

Marivaux introduit beaucoup la pantomime dans ses œuvres. Celle qui est attribuée à Arlequin est très apparente surtout dans *Arlequin poli par l'amour*:

Alors le maître à danser apprend à Arlequin à faire la révérence. Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet.

Arlequin. - Je m'ennuie.

La Fée. - En voilà donc assez : nous allons tâcher de vous divertir.

Arlequin alors saute de joie du divertissement proposé, et dit en riant. - Divertir, divertir.²⁾ (C'est nous qui soulignons.)

Ces gestes d'Arlequin sont propres au style du jeu italien. Ces pantomimes ont pour effet de donner une vitalité comique au théâtre de Marivaux.

La naissance de l'amour, le mouvement de l'esprit ou les élans du cœur qu'il préfère décrire sont des sujets appropriés pour un roman. Ils pourraient sembler néanmoins métaphysiques sur la scène. Le recours aux conventions de la commedia dell'arte fournit alors la visibilité et la vivacité du jeu théâtral.

IV. les Acteurs de bonne foi

Alors que la collaboration avec les comédiens italiens a apporté à Marivaux la découverte de sa dramaturgie et une renommée d'auteur dramatique, il cesse d'écrire pour les comédiens italiens après *L'Epreuve*, la dernière comédie, créée par eux en 1740.³⁾

Paul GAZAGNE formule une hypothèse sur ce délaissement. Selon lui, trois explications sont possibles. La première qu'il emprunte, non sans scepticisme à d'autres

auteurs, est que Marivaux a décidé de n'écrire plus que pour les comédiens français après son élection à l'Académie française. Sa deuxième explication porte sur les dates : la principale comédienne de la troupe, Silvia Baletti a largement dépassé l'âge d'un rôle de jeune amoureuse, rôle qu'elle avait interprété maintes fois. Thomassin qui avait joué pendant longtemps un admirable Arlequin est mort en 1739.⁴⁾ La troisième explication met l'accent sur la déception qu'il aurait pu avoir à cause de l'incompréhension de la critique et de ses confrères envers le jeu des Italiens.⁵⁾

Ne pouvons-nous pas trouver d'autres raisons possibles? Allardyce NICOLL critique avec sévérité l'apport de Marivaux à l'histoire de la commedia dell'arte en France.

«In this play, and in the other plays of Marivaux which were to follow, the commedia dell'arte had found a new spirit, a new scope for the exercise of its talents. While, however, we may recognize that this represents a development which can heartily be acclaimed, that in these comedies we stand far removed from the somewhat rough and clumsy experiments made by the earlier Comédie Italienne, we must at the same time acknowledge that the advent of Marivaux, even because of his artistic achievement, was destined in the end to submerge the Italian players in France. [...] yet in effect he destroyed, or laid the foundations for destroying, its very being. Improvisation became of less and less importance. »⁶⁾ (C'est nous qui soulignons.)

Cependant, sans attendre la critique d'un chercheur postérieur, Marivaux n'était-il pas concient d'avoir dénaturé le charme vif et la spontanéité de la commedia dell'arte, et cela d'autant plus qu'il l'a bel et bien adaptée au goût du public français. Ne serait-ce pas là une des raisons de son abandon de l'écriture pour les Comédiens Italiens? N'a-t-il pas éprouvé un sentiment contradictoire dans le fait de fournir des textes et des dialogues complets à une troupe de la commedia dell'arte, théâtre de l'improvisation. La commedia dell'arte est une forme théâtrale qui repose essentiellement sur le travail corporel et sur les improvisations des comédiens. Dans ce théâtre, chaque acteur conserve son rôle tout au long de sa vie. Le texte se présente sous la forme d'un simple canevas dont les dialogues sont fournis par l'improvisation ; ce théâtre tout entier est aussi changeant que le corps d'un acteur. Alors, quel sens Marivaux a-t-il trouvé dans le fait de donner un texte figé à cette sorte de spectacle?

Contrairement à Diderot et Beaumarchais qui prennent leurs aises pour parler avec

éloquence de leurs pièces, Marivaux, homme discret, n'a pas rédigé de théorie du théâtre et n'a presque jamais attaché de préface à ses pièces. Il nous est difficile de connaître sa conception des rapports entre l'improvisation et le texte. Cependant, sa dernière pièce *Les Acteurs de bonne foi* dont le sujet même est le théâtre, pourrait nous servir à deviner ses idées sur le théâtre. La pièce, *Les Acteurs de bonne foi*, publiée en 1757, n'a pas été représentée ni de son vivant ni au cours du XVIIIe et du XIXème siècle. Il nous semble curieux que Marivaux recourt aux conventions de la commedia dell'arte dans sa dernière œuvre en dépit du fait qu'il n'écrivait plus pour les Comédiens Italiens depuis longtemps. Nous allons examiner sa conception du théâtre telle qu'elle transparait à la lecture de cette pièce.

Dans cette pièce, Marivaux aborde le sujet du théâtre dans le théâtre. La pièce commence par la scène de la répétition d'une comédie que les valets préparent pour amuser leurs maîtres. Cependant la répétition s'arrête souvent, car l'intrigue composée par Merlin, auteur de ce divertissement, est assez provocatrice. Il s'agit en effet d'un échange de partenaires qui s'aiment. Alors les interprètes, qui ne s'habituent pas à jouer, prennent la fiction au sérieux et leur jalousie ainsi que leur colère interrompt la répétition plusieurs fois. Les personnages se composent de deux dames, une fille, son amoureux, une servante, une fille du jardinier, un fils du paysan et un valet; chaque personnage a un adversaire ou un partenaire et cette composition des personnages correspond à celle de la commedia dell'arte que nous avons déjà signalée. De plus, l'existence de couples amoureux secondaires, la servante et le valet, la fille du jardinier et le fils du paysan, qui entourent le couple principal, leur maître et maîtresse, se conforme tout à fait à la convention de la commedia dell'arte.

Ce qui nous intéresse davantage, c'est la comédie elle-même que les valets sont en train de préparer.

MERLIN.- Si vous saviez le coup d'art qu'il y a dans ma pièce! [...] Nous jouerons à l'impromptu. Monsieur, à l'impromptu.

ERASTE.- Que veux-tu dire : à l'impromptu?

MERLIN.- Oui. Je n'ai fourni que ce que nous autres beaux esprits appelons le canevas; la simple nature fournira les dialogues, et cette nature-là sera bouffonne.

ERASTE.- La plaisante espèce de comédie! Elle pourra pourtant nous amuser. ⁷⁾(C'est nous qui soulignons.)

La technique du jeu que Merlin choisit pour sa comédie est l'utilisation du canevas. L'auteur esquisse l'intrigue et les acteurs y fournissent les dialogues comme ils leur viennent à l'esprit. Ce procédé est bien évidemment une convention de la *commedia dell'arte*. Et c'est aussi une des raisons pour lesquelles ce spectacle en préparation est bien plaisant- ce sont les amateurs du théâtre qui essaient de présenter une comédie avec le procédé de la *commedia dell'arte* qui est la comédie des professionnels.

Alors, comment l'improvisation est-elle conçue dans ce théâtre dans le théâtre?

LISETTE.- Ce que j'aime de ta comédie, c'est que nous nous la donnerons à nous-même; car je pense que nous allons tenir de jolis propos.

MERLIN.- De très jolis propos; car dans le plan de ma pièce, vous ne sortez point de votre caractère, vous autres. ⁸⁾

Comme en témoignent Lisette, actrice de la comédie de Merlin et Merlin lui-même, ce qui est le plus attrayant dans l'improvisation est qu'elle dégage sans réserve la personnalité des comédiens. Cependant, les dialogues fournis par l'improvisation causent une réaction imprévue.

LISETTE.- Qu'est-ce que c'est que ce langage-là? il me paraît bien impertinent.

MERLIN, *interrompant la scène*.- Doucement, Lisette, tu me dis des injures au commencement de la scène, par où la finiras-tu?

LISETTE.- Oh! ne t'attends pas à des régularités, je dis ce qui me vient; continuons. ⁹⁾

L'improvisation comporte toujours la possibilité de développer l'action d'une autre façon que celle prévue par l'auteur. Les acteurs de la comédie continuent à prononcer la parole qui retarde l'action; la répétition est tombée dans une situation inextricable.

LISETTE, *à Merlin, en déchirant un papier*.- Tu te tais donc, fourbe! Tiens, voilà le cas que je fais du plan de ta comédie, tu mériterais d'être traité de même. ¹⁰⁾

Ainsi, le canevas de Merlin est déchiré et les acteurs abandonnent la répétition. De plus, la mauvaise humeur de Mme Argante qui ne partage pas le goût du comique des autres, les oblige à renoncer au projet même du divertissement.

MERLIN.-J'en serai donc réduit à l'impression, quel dommage!¹⁾

Le mot de Merlin peut être interprété comme un mot de Marivaux lui-même. A l'époque où il rédige cette pièce, Marivaux n'écrit plus pour le théâtre officiel mais présente ses œuvres sur la scène de société. Or, cette pièce qui se présente comme une sorte de caricature du théâtre et des gens de société, n'est pas du goût de ce public. C'est donc Marivaux lui-même qui se trouve dans l'obligation d'imprimer sa pièce au lieu de la faire jouer. Le texte ne plaît pas aux acteurs et l'improvisation faites par les acteurs non-professionnels aboutit à un échec. Cette pièce paraît souligner la fragilité du rôle du texte dans la représentation du théâtre. Mais, cette admirable mise en scène de l'échec du texte témoigne de l'esprit ludique de Marivaux et de son habilité en tant qu'auteur de théâtre.

Conclusion

Dans le théâtre de Marivaux qui est fondé sur le travestissement et les mystifications, on trouve toujours un intérêt pour le jeu de la réalité et de la fiction. A l'époque où *Les Acteurs de bonne foi* était écrite, le Théâtre Italien était sur son déclin; il allait devoir quitter la France à la fin du siècle. Cependant l'introduction des conventions de la commedia dell'arte dans sa dernière pièce est révélatrice de l'estime profonde de Marivaux pour cette forme théâtrale. Au regard de la situation historique de cette pièce et du Théâtre Italien, nous pouvons dire que Marivaux y affirme l'importance de la commedia dell'arte pour son théâtre. Aussi, considérons-nous *Les Acteurs de bonne foi* comme un hommage de Marivaux à la commedia dell'arte qui lui a fait connaître le plaisir du jeu théâtral.

Notes

- 1) «Eloge de Marivaux par D'Alembert » in MARIVAUX, *Théâtre complet* , présentation et notes de Bernard DORT, l'Intégrale, Editions du Seuil, 1964, p.18.
- 2) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, Classiques Garnier, 1996, pp.89-90.
- 3) Marivaux a cependant composé en 1741 *la Commère*, destinée aux Italiens. Mais la pièce n'a pas été jouée à son époque.

- 4) Paul GAZAGNE, *Marivaux*, Seuil, 1954, pp.31-32.
- 5) *Ibid.*, pp.86, 90, 92.
- 6) Allardyce NICOLL, *The World of Harlequin : A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963, p.188.
- 7) Sc.I, *Théâtre complet II*, Classiques Garnier, BORDAS, 1992, p.770.
- 8) Sc.II, *Ibid.*, p.771.
- 9) Sc.III, *Ibid.*, p.772.
- 10) Sc.VI, *Ibid.*, P.779.
- 11) Sc.VII, *Ibid.*, p.782.

Bibliographie

- MARIVAUX, *Théâtre complet I*, édition de Frédéric DELOFFRE et Françoise RUBELLIN, Classiques Garnier, Dunod, 1996.
- MARIVAUX, *Théâtre complet II*, édition de Frédéric DELOFFRE et Françoise RUBELLIN, Classiques Garnier, BORDAS, 1992.
- MARIVAUX, *Théâtre complet*, présentation et notes de Bernard DORT, Seuil 1964.
- MARIVAUX, *Théâtre complet I*, édition établie par Henri COULET et Michel GILOT, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- MARIVAUX, *Théâtre complet II*, édition établie par Henri COULET et Michel GILOT, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- Gustave ATTINGER, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Librairie Théâtrale, 1950.
- Paul GAZAGNE, *Marivaux*, Seuil, 1954 et 1997.
- Henri LAGRAVE, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksiek, 1972.
- Allardyce NICOLL, *The World of Harlequin : A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963.
- Martine de ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, 1988; Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- Mie SATO, «Testament artistique de Marivaux; Quelques remarques sur "les Acteurs de bonne foi" in *Etudes Françaises* no7, Section française de la Faculté des lettres Université Waseda, 2000, pp.21-40.
- Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 1991.
- Dictionnaire du Théâtre*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998