

L'invention d'une dramaturgie comique : Marivaux entre 1720-1725

Éva FERENCZ

La période que nous abordons commence avec le retour des comédiens italiens en France, après la mort de Louis XIV, et couvre une forte lutte de dominance entre le Théâtre-Français et le Théâtre-Italien. Cette rivalité influence beaucoup la vie théâtrale contemporaine et le travail de Marivaux. Dans cet article, nous avons l'intention de montrer, à travers l'analyse de cinq pièces, toutes destinées au Théâtre-Italien, comment Marivaux réussit à créer un style unique se servant de la tradition théâtrale italienne (*Arlequin poli par l'amour* 1720, *La Surprise de l'amour* 1722, *La Double Inconstance* 1723, *Le Prince travesti* 1724 et *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni* 1724).

Patrice Pavis établit les différences essentielles entre le jeu du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien. Les comédiens français s'attachent à leurs traditions théâtrales : le sujet qu'ils abordent dans leurs pièces traitent les thèmes historiques et religieux, en plus les acteurs sont obligés de respecter les règles du théâtre classique. Ils mettent en avance le texte théâtral en dépit du jeu sur la scène. Ce jeu ne satisfait plus le public de l'époque, il le trouve insipide. En revanche, les comédiens du Théâtre-Italien mettent en scène des sujets quotidiens, féériques, ils s'appuient souvent sur leur fantaisie au lieu du texte écrit et inventent des *lazzis*¹. Ils utilisent le geste, le langage du corps pour accompagner la parole. Leur façon de jouer séduit de plus en plus les spectateurs².

Marivaux rencontre dès le début de sa carrière les Italiens aux théâtres de la foire et s'inspire en premier lieu des personnages typiques de ce monde. Pourtant, il destine sa première tragédie, *Annibal* aux Comédiens-Français.³ Mais il cherche sans doute le théâtre convenable à ses pièces, et évidemment, il est influencé par la légèreté et la différence du jeu italien. Les représentations de ce théâtre étaient plus proches des thèmes choisis par lui : il utilise souvent comme sujet l'amour et les thèmes actuels de son époque comme la mise en valeur de l'originalité de l'individu. Un esprit nouveau règne lors des séances du théâtre de la foire dont le jeu est influencé par l'ancien théâtre italien. La

¹ Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis : « Terme de la *Commedia dell'Arte*. Élément mimique ou improvisé par l'acteur servant à caractériser comiquement le personnage. Contorsions, rictus, grimaces, comportements burlesques et clownesques, jeux de scène interminables en sont les ingrédients de base. » Éditions Sociales, Paris, 1980. p. 231. (Désormais : PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*)

² PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publication de la Sorbonne, Paris, 1986. p. 64. (Désormais : PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*)

³ RUBELLIN, Françoise, *Lectures de Marivaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. (Désormais : RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*)

nouvelle Comédie-Italienne « donne la première représentation le 18 mai 1716 sur le théâtre de l'Opéra »⁴. Marivaux se sert de plus en plus des types de caractère de ce théâtre : du personnage de Lélío, Arlequin, Trivelin, Flaminia et Silvia. Notre objectif consiste dans la première partie de notre étude à démontrer comment Marivaux se décide à faire jouer les rôles par les acteurs italiens et comment ceux-ci l'ont déterminé au cours de la création de ses pièces. Dans la deuxième partie, nous nous penchons aux questions dramaturgiques pour voir quel est le rôle dans les cinq pièces de la présence scénique des personnages et du travestissement.

A partir de 1716, le chef de la troupe du Théâtre-Italien est Luigi Riccoboni, incarnant le premier amoureux, qui prend comme nom de personnage Lélío dans la plupart des pièces. Sa deuxième femme, Helena Balletti, dite Flaminia, occupe le rôle de la première amoureuse. Ils jouent ensemble dans de nombreuses tragédies italiennes ce qui marque leur accord sur la scène. Riccoboni est surtout remarqué comme un acteur rigoureux. Nicolas Boindin, auteur dramatique contemporain, décrit l'apparition de Lélío sur la scène en mettant en relief son talent de jouer, mais il parle également de ses faiblesses qui gênent surtout les spectateurs français.⁵ Dans nos pièces, Lélío incarne des personnages semblables : pour créer son caractère dans *La Surprise de l'amour*, Marivaux emprunte des éléments de la vie de l'acteur. Marivaux s'est inspiré de son apparence physique ce qui a rendu encore plus crédible son jeu dans ce rôle. Dans cette pièce il incarne un caractère sombre et triste auquel correspondent les didascalies « avec distraction », « d'un air agité », « d'un air riant et piqué ». Mais sa façon de parler révèle aussi son état d'âme. Il réfléchit avant de parler, il est quelqu'un de bien, il ne juge pas trop rapidement des personnages, et il révèle par exemple dans *Le Prince travesti* les ruses d'Arlequin qui l'a trompé pour des raisons matérielles ou celles de Frédéric qui veut noircir sa réputation devant la Princesse. Néanmoins, Lélío de *La Fausse suivante* est un « fourbe » qui a l'intention de se marier avec la femme qui lui donne le plus de rente.

À la fondation de nouveau Théâtre-Italien, la femme de Lélío, Helena occupe le rôle de la première amoureuse. Dans *Arlequin poli par l'amour*, elle incarne la Fée et le rôle n'est pas du tout sympathique, elle y est « jalouse et autoritaire ». En décembre 1718, Zanetta Benozzi, sous le nom de Silvia, rejoint la troupe. Très jeune, elle a du succès dès la première fois qu'elle met ses pieds sur la scène. Elle était considérée au cours du siècle comme « une actrice faite pour jouer les comédies de Marivaux », ayant « toute une gamme de rôle ».⁶ Elle a un style propre de s'exprimer : elle est plutôt « en surface du texte »⁷ et ainsi elle garde une sorte de légèreté sur la scène. Sa manière de jouer provoquait

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin dans *Lectures de Marivaux*, p. 26-27.

⁶ PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, p. 37 ; Martine de Rougement, citée par Françoise RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

également beaucoup de critiques selon lesquelles elle n'avait qu'une façon de parler, d'exprimer les sentiments du personnage qu'elle incarnait.⁸ Les spectateurs évaluent vite son jeu : « Silvia augmente tous les jours en agréments, de sorte qu'elle est regardée comme une des plus gracieuses comédiennes qu'il y ait. »⁹ Dans *Arlequin poli par l'amour*, elle incarne la jeune bergère, douteuse de l'amour jusqu'à ce qu'elle rencontre Arlequin dont elle tombe amoureuse au premier regard. Silvia prend vite la place d'Helena dans la troupe : « Silvia plaît de plus en plus, et sa réputation semble augmenter aux dépens de celle de Flaminia. »¹⁰ Marivaux décide donc de faire d'Helena une meneuse de jeu : dans *La Surprise de l'amour*, elle joue Colombine qui sait comment conduire sa maîtresse et Léo pour que leur amour se réalise, c'est ainsi qu'elle devient sympathique aux yeux de tous. Silvia, quant à elle, prend le rôle de la Comtesse, donc première amoureuse, une femme agitée qui se méfie des hommes, et ne veut plus être amoureuse. Dans *La Double Inconstance*, c'est de nouveau Flaminia qui conduit les événements, toutefois, elle y devient méchante et rusée afin d'assurer le succès de son projet, tandis que Silvia incarne une fille naïve, manipulée par cette première. Dans *Le Prince travesti*, Flaminia joue la Princesse qui est désespérément amoureuse de Léo et capable de tout faire pour gagner son amour. Silvia interprète un personnage pareil à la Comtesse de *La Surprise de l'amour* qui est agitée par ses propres sentiments pour Léo et qui veut se sacrifier pour sa maîtresse. Finalement, dans *La Fausse suivante*, Flaminia est plutôt un personnage naïf qui se fait tromper par Léo et le Chevalier. Le rôle de Silvia est plus complexe et plus difficile : d'abord en se déguisant en chevalier, elle joue un personnage masculin, puis elle réussit quand même à garder son secret en jouant la suivante d'elle-même.

Arlequin est le personnage le plus complexe dans le Théâtre-Italien. Son origine n'est pas connue, en tout cas, il fait partie de la tradition italienne et de la *Commedia dell'arte*. Cette figure était caractérisée dès le début par « la naïveté, l'insouciance et la paresse », il était vêtu comme un paysan ou un berger, muni même d'une sorte de bâton.¹¹ Au cours des années, le personnage d'Arlequin change : les différents auteurs et acteurs ajoutent quelque chose à son caractère ou bien en privent des éléments. Charles Mazouer résume ainsi les transformations de ce rôle :

... au reste, la primauté de l'acteur virtuose deviendra telle qu'Arlequin risque encore de perdre de son caractère marqué et traditionnel, en prenant toutes sortes de rôles qui le mettent en vedette, et en devenant un support de la satire sociale.¹²

⁸ *Ibid.*

⁹ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin dans *Lectures de Marivaux*, p. 31.

¹⁰ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin, dans *Ibid.*, p. 31.

¹¹ RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 40-42.

¹² *Le théâtre français de l'âge classique*, t. III, Paris, H. Champion, 2014. Cité par RUBELLIN, *ibid.* p. 42.

Ce personnage a laissé une trace dans les souvenirs des spectateurs, ainsi, au retour des Italiens à Paris, ils attendent le retour d'un nouvel Arlequin. Les changements du personnage sont dus aussi bien à Marivaux qu'à l'acteur Thomaso Vicintini. Il ne parle pas bien le français au début de sa carrière : dans *Arlequin poli par l'amour*, il n'a que des répliques bien courtes mais bien placées. Trois ans plus tard, dans *La Double Inconstance*, l'acteur maîtrise déjà mieux la langue, ainsi Marivaux peut mettre dans sa bouche des répliques plus longues et difficiles.¹³ L'originalité d'Arlequin réside dans son apparence et dans ses mouvements sur la scène : « c'est un acrobate, dont les lazzi sont fort appréciés. »¹⁴ Ses attitudes, sa parole et son costume sont immédiatement reconnus par le public. Le masque d'Arlequin explique également la raison pour laquelle ce personnage bouge tant sur la scène et fait de grands gestes :

Le masque noir qui couvre la moitié supérieure de son visage, et dont les minuscules ouvertures pour les yeux contraignent l'acteur à une gestualité fort exagérée, notamment lorsqu'il s'approche d'un autre personnage et fait mine de l'inspecter de près.¹⁵

Arlequin évolue à travers les pièces. Dans *Arlequin poli par l'amour*, il est plutôt un balourd, un peu naïf. Il néglige des étiquettes capitales de la vie quotidienne sur lesquelles la Fée attire son attention : « Mon cher Arlequin, un beau garçon comme vous, quand une dame lui présente quelque chose, doit baiser la main en recevant. »¹⁶ Son caractère devient plus fin et plus complexe dans *La Surprise de l'amour*, il suggère à son maître des réflexions sur les femmes et lui fait reconnaître son amour envers la Comtesse. Dans *La Double Inconstance*, il donne un exemple moral au Prince à propos de l'amour. Arlequin du *Prince travesti* réfléchit de la trahison de son maître influencé par l'argent. Dans *La Fausse Suivante*, il dévoile l'identité de la demoiselle de Paris devant Lelio par mégarde.

L'apparition d'Arlequin sur la scène dans *Arlequin poli par l'amour* illustre combien Marivaux s'appuie et fait confiance aux acteurs et s'appuie sur eux : « Arlequin entre, la tête dans l'estomac, ou de la façon niaise dont il voudra. »¹⁷ Le dramaturge donne une sorte d'entrée mais il laisse à l'acteur choisir l'attitude du personnage. Cette pièce contient aussi le plus de lazzi typiques d'Arlequin, comme un des plus célèbres, celui des mouches lors duquel Arlequin fait semblant d'entendre le bruit des mouches qu'il veut chasser.

Au cours des années, de nouveaux acteurs ont rejoint la troupe italienne, entre eux Pierre-François Biancolelli¹⁸ qui reçoit un rôle spécifique chez Mari-

¹³ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 49.

¹⁶ MARIVAUX, *Théâtre complet*, Paris, Classique Garnier, 2000. p. 130. (Désormais : MARIVAUX, *Théâtre complet*)

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ « Dominique, Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique, l'Arlequin de l'ancien Théâtre-Italien, entre dans la troupe le 11 octobre 1717, commence par occuper l'emploi de Pierrot,

vaux : il était un bon acteur qui aurait pu jouer Arlequin, mais le caractère de Thomaso Vicintini était plus proche de ce personnage. Pourtant Marivaux voulait garder Biancolelli, ainsi, il a créé le rôle de Trivelin pour lui. Dans les trois pièces, les fonctions de Trivelin sont identiques, mais modifiées quelque peu. Il sait conduire la pièce et devenir un meneur de jeu. Il est malin, rusé et il a de l'esprit. Dans *Arlequin poli par l'amour*, il occupe le rôle du valet de la Fée, pourtant à la fin de la pièce, il aide Arlequin et Silvia à tromper sa maîtresse. Le Trivelin de *La Double Inconstance* est le collaborateur de Flaminia pour séparer Silvia et Arlequin, il trouve bien les points faibles d'Arlequin et les renforce pour atteindre son but. Dans *La Fausse suivante*, Trivelin veut soutenir les projets du Chevalier et avancer son affaire, mais il commet des erreurs. Il rivalise avec Arlequin pour l'amour de la soubrette déguisée et il montre une faiblesse pour l'argent.

Dans le théâtre de Marivaux, nous pouvons donc constater que les rôles sont conçus pour les acteurs. Patrice Pavis interprète ainsi le grand succès de ces acteurs auprès des dramaturges :

Les acteurs de la Comédie-Italienne se reconnaissent immédiatement à cause d'un ensemble de propriétés physiques, mais aussi psychologiques, caractérielles, voire « morales », connues de leur public. Les rôles qui sont écrits pour eux se modèlent toujours sur cette connaissance.¹⁹

La présence scénique des personnages est une nouvelle approche dans l'analyse des pièces de théâtre. Cette idée a été suggérée par Françoise Rubellin, et dans son étude²⁰ elle a développé cette méthode dans trois pièces de Marivaux²¹ Cette analyse établit quelques règles : il ne faut pas prendre « en compte la longueur de la scène, » « le temps de présence du personnage dans celle-ci, »²² ni les personnages secondaires comme des lutins ou danseurs dans *Arlequin poli par l'amour*, ou des valets qui annoncent ou apportent quelque chose sur scène. Dans *La Surprise de l'amour*, Arlequin et Colombine sont présents dans 60,9% sur scène mais ne parlent que 20% en total. Lélio avec 30% de parole est présent 65%. Parmi les personnages secondaires, nous constatons que le Baron est présent seulement dans une scène²³, et c'est le seul personnage aussi qui n'est pas présent dans la scène finale, alors que dans le théâtre traditionnel, tous les personnages y réunissent encore une fois. En plus, les maîtres ne sont pas en tête-à-tête que dans une seule scène sur 23, pourtant ils arrivent jusqu'à l'aveu de leurs sentiments. Contrairement à eux, le « duo » des valets se reproduit dans chaque acte ; ce sont eux qui essaient de faire rapprocher leurs

sans succès. » RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 23-24. « Il joua principalement le rôle d'Arlequin en Italie et dans de nombreuses provinces de France, et ne rejoignit la troupe de Lélio qu'en 1717, pour être un Arlequin de remplacement. » RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 39.

¹⁹ PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, p. 34.

²⁰ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 203-207.

²¹ *La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard.*

²² RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 203.

²³ L'acte I, scène 8.

maîtres. Cette pièce ne contient aucun monologue. Toutes ces conclusions dramaturgiques établies s'appuient finalement sur la comparaison de la présence scénique et de celle en parole.

Se servant de la méthode ci-dessus décrite, nous analyserons nos quatre pièces. *Arlequin poli par l'amour*, malgré que ce soit une pièce en un acte, ne contient pas moins de scène que la précédente. Nous trouvons deux personnages, le Berger et la Bergère, qui sont présents une fois dans la pièce et servent de prétexte à Silvia pour parler de ses sentiments et de l'éveil de son amour. Il y a des personnages qui se cachent et écoutent des autres, comme quand la Fée et Trivelin regardent Arlequin jouer avec le mouchoir de Silvia ou quand la Fée aperçoit les amoureux. En ce qui concerne la présence sur la scène, c'est la Fée qui y est le plus avec 64%, suivie de Silvia et Arlequin avec 56%. La répartition des entrevues est frappante aussi : c'est la Fée et Trivelin qui en ont le plus, puisque le valet doit soutenir sa maîtresse. Arlequin et Silvia ont seulement 3 tête-à-têtes, pourtant ils se retrouvent 7 fois dans la pièce.

Dans *La Double Inconstance*, nous remarquons qu'il n'y a qu'un seul monologue, celui d'Arlequin, où, troublé par la tristesse du Prince et par ses sentiments, il avoue qu'il se rapproche de plus en plus de Flaminia. La répartition des neufs duos est intéressante : la pièce s'ouvre sur l'entretien de Silvia et Trivelin qui nous révèle la raison pour laquelle Silvia est enfermée dans le palais. Silvia et Arlequin n'ont qu'une entrevue en tête-à-tête ; les autres rencontres sont toujours accompagnés par un autre personnage. Ce choix est expliqué par le stratagème du Prince : pour séparer les amoureux, il est suffisant de les accompagner, et comme ils rencontrent de nouveaux personnages, ils commencent à voir les défauts de l'autre et oublier leur amour. Le nombre des duos entre les deux couples (Silvia/Flaminia et Flaminia/Arlequin) est exactement pareil. Lors des rencontres de Silvia et le Prince, il est sous son déguisement de l'officier et ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il révèle sa vraie identité. Lors de la seule entrevue du Prince et Arlequin, ce dernier fait pitié aux spectateurs en parlant de son amour et de sa perte, ainsi le Prince devient encore plus antipathique. Contrairement aux chiffres qui montrent qu'Arlequin occupe 60% de présence dans la pièce, le spectateur aurait l'impression que Silvia est plus dominante, qui n'a que 42% de présence. La meneuse de jeu, Flaminia est présente 55% en scène. Le Prince ne se montre qu'en 25%.

Dans *Le Prince Travesti*, nous trouvons des scènes où certains personnages sont présents selon les didascalies, mais ils ne disent aucun mot. Nous constatons aussi de fortes différences dans la présence scénique : la plus forte est celle de Hortense qui occupe la moitié de la pièce, pourtant elle ne parle que dans trois scènes. Lélío la suit avec 42%, étant donné que c'est leur amour et leur aveu qui est au centre de l'intrigue. Il est intéressant de remarquer que la Princesse, Frédéric et Arlequin sont tous présents de 39% sur la scène. L'Ambassadeur, dont l'aide est nécessaire pour le dénouement, n'apparaît que dans le deuxième acte et n'a que 6 scènes dans la pièce. Nous distinguons quatre

monologues dans la pièce. Léo réfléchit d'un éventuel mariage avec la Princesse, puis dans le deuxième, après avoir rencontré Hortense, il change d'avis et veut conquérir cette dernière. Frédéric parle de son haine à Léo et d'un projet possible pour le noircir devant la Princesse. Hortense, recherchée par la Princesse, a peur que son amie a révélé son secret ou qu'Arlequin l'avait trahi devant elle. Dans cette pièce, nous comptons onze duos dont nous commentons seulement les plus importants dans l'intrigue. Lors de la première rencontre entre Hortense et la Princesse, elles sont des confidentes, cette dernière révèle son amour et ses doutes par rapport à Léo, contrairement à leur dernière entrevue où la Princesse accuse Hortense de la trahison et lui conseille de se retirer pour que Léo se retourne vers elle. Hortense et Léo ont trois duos : lors du premier, ils se rencontrent et se reconnaissent.²⁴ Puis, Léo avoue son amour, mais Hortense le refuse. Lors du dernier tête-à-tête, Léo demande une réponse concrète de la femme qui se tient toujours à cacher son amour pour l'homme, mais quand Léo veut s'en aller, Hortense le retient.

La présence scénique des personnages diffère fortement dans *La Fausse Suivante* ou *le Fourbe Punie*. Le Chevalier, la demoiselle de Paris déguisée en homme occupe le plus de place dans la pièce avec 73% suivie de Léo avec 53% ; c'est leur dialogue et leur machination qui dominent la pièce. La Comtesse qui est au centre de la ruse de Léo est présente seulement dans 30% de la pièce. Le personnage de Frontin, valet du Chevalier, sert uniquement à faire engager Trivelin dans le service de son maître. En ce qui concerne les monologues, il n'y en a que deux : le Chevalier qui révèle son identité pour les spectateurs, son projet avec Léo, puis la manière dont il veut punir Léo ; Trivelin parle de son amour et de son projet de mariage avec le Chevalier qu'il croit la soubrette d'une demoiselle de Paris. Le plus de duos sont réalisés entre le Chevalier et Léo. Ce dernier raconte son projet pour duper la Comtesse et demande l'aide de son ami. Le Chevalier et la Comtesse ont seulement trois duos qui suffisent à Marivaux pour éloigner la femme de Léo, pour que le Chevalier la conquière et qu'elle avoue son amour à celui-ci.

Nous remarquons que dans toutes les pièces traitées, Marivaux met plus d'accent sur les duos et les dialogues que sur les monologues. Dans les cinq pièces, nous comptons 52 duos contre 12 monologues. Pourtant, nous avons dans chaque pièce, sauf dans *La Surprise de l'amour*, quelques scènes où un personnage se trouve seul, et en même temps les « répliques monologuées » se multiplient.²⁵ Nous tirons donc la conséquence que le dramaturge préfère montrer les pensées de ses personnages dans les dialogues ; il peut plus facilement montrer la discorde intérieure s'il les confronte. Nous constatons des changements de l'état d'âme, des sentiments intenses dans les apartés et dans les didascalies :

²⁴ Léo avait sauvé la vie de la jeune femme lors de l'attaque des voleurs.

²⁵ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 172.

Lélio, *l'arrêtant avec un air et un ton de surprise.*
La Princesse, *à part.* Je le sais bien, perfide...²⁶

Pour terminer notre étude, nous proposons l'analyse de l'utilisation du travestissement. Pour mieux comprendre la progression du style de Marivaux, qui utilise souvent ce procédé, nous comparons son apparition dans trois pièces²⁷ avec celle dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* que nous considérons comme un aboutissement des expériences que l'auteur réalise dans les comédies de la première période de sa carrière :

Moins nouvelle que la première *Surprise de l'amour*, moins riche que *La Double Inconstance*, la comédie du *Jeu de l'amour et du hasard*, représentée pour la première fois par les comédiens-italiens le 23 janvier 1730, est pourtant le chef-d'œuvre de Marivaux, celui de ses nombreux ouvrages auquel on se résignerait le moins malaisément à les réduire. Cette célébrité de la pièce s'explique par la franchise de sa verve comique, par l'émotion qu'elle dégage, par la qualité de son écriture, enfin par le caractère de fraîcheur dont elle semble éternellement empreinte.²⁸

Dans *La Double Inconstance*, c'est le Prince, amoureux de Silvia, qui se déguise en officier du palais pour la conquérir. Le spectateur entend parler de cet officier la première fois par Silvia qui raconte comment ils se sont connus et explique l'éveil de son intérêt à l'égard de cet homme. Lors des quatre rencontres de ce couple, le Prince se montre galant et gentil, il flatte Silvia, il la défend aussi contre Lisette en promettant à son amoureuse de la venger. Désespéré, il propose aussi de se retirer si Silvia le souhaite, mais la femme lui avoue ses sentiments. Etant sûr des sentiments de cette dernière, le Prince révèle son identité devant elle et Silvia n'hésite point d'accepter sa demande en mariage.²⁹ Dans cette pièce, le travestissement sert uniquement à conquérir Silvia. Dans *Le Prince travesti*, il n'y a pas de travestissement proprement dit. Lélio et l'Ambassadeur ne sont pas connus physiquement par les personnages, donc ils peuvent prendre une identité sans se mettre en danger, malgré l'absence d'un masque. Ils se démasquent à la fin de la dernière scène, à l'exception de Hortense.³⁰ Dans *La Fausse Suivante*, nous rencontrons déjà un véritable travestissement : c'est une demoiselle de Paris qui se déguise en homme pour devenir le confident de Lélio qui veut la marier, ainsi la connaître et ne pas s'engager aveuglément. L'idée du travestissement vient d'un bal masqué où elle s'est déguisée en chevalier, et où sous masque, elle rencontre son prétendant. Elle décide donc de garder son secret et rendre visite chez Lélio.³¹ Dans la première scène, par la faute

²⁶ MARIVAUX, *Théâtre Complet*, p. 410 et 452.

²⁷ *La Double Inconstance, Le Prince travesti, La Fausse Suivante*

²⁸ RUBELLIN, Françoise, DELOFFRE, Frédéric, *Préface du Jeu de l'amour et du hasard*, dans MARIVAUX, *Théâtre complet*, p. 860.

²⁹ MARIVAUX, *La Double Inconstance*, p. 189.

³⁰ Lélio se dévoile devant la femme dans l'acte II.

³¹ MARIVAUX, *Théâtre complet*, p. 483.

de Frontin, le Chevalier ne réussit pas à garder son incognito devant son nouveau valet, Trivelin. Pourtant celui-ci garde le secret, il n'en parle qu'à Arlequin³², pour le rendre jaloux, en lui disant que le Chevalier lui a donné de l'argent et qu'il est, en fait, la suivante d'une femme à Paris. Puis, Arlequin parle étrangement du Chevalier à Lelio en faisant référence à son identité féminine. À partir de ce moment, Lelio doute du Chevalier, il essaie de le dévoiler : « Tâchons de le démasquer si mes soupçons sont justes. »³³ Toutefois, le Chevalier est assez rusé pour garder son secret et il réussit à tenir le masque de la soubrette d'une demoiselle de Paris. Il ne se dévoile que dans la dernière scène de la pièce devant la Comtesse et le Chevalier qui sont fort embarrassés et étonnés. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le travestissement occupe le centre de l'intrigue ; il est le stratagème des jeunes pour éviter un mariage arrangé et pour essayer de connaître leur futur époux. De six personnages quatre sont déguisés : Silvia, Dorante, Lisette et Arlequin, deux maîtres et deux valets. Dorante et Silvia recourent au même projet : changer leur place avec leurs servants et observer ainsi leur futur prétendant. Ils doivent s'adapter à se comporter et parler comme des valets, changer leur comportement et leur vocabulaire. Cela concerne les valets aussi, qui, à leur tour, se déguisent en maître ; leur rôle entraîne plus de difficultés ce qui les rend burlesques. La première entrevue entre Dorante et Silvia contient de nombreux apartés qui montrent leurs véritables réflexions ; ils trouvent surprenant le comportement de l'autre (« ce garçon-ci n'est pas sot » ; « cette fille-ci m'étonne, il n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fit honneur »³⁴). Leur rencontre était attendu depuis l'annonce du stratagème, mais avec le retardement, Marivaux augmente l'intérêt du spectateur. Cette scène est un moment clé dans l'histoire. Arlequin arrive déguisé en maître dans la scène 8 et il provoque immédiatement l'antipathie de Silvia qui commence à avoir des doutes : « Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est pas à sa place. »³⁵ La rencontre des valets est encore plus retardée.³⁶ Leur façon d'imiter leurs maîtres, leurs gestes, leur façon de parler provoque le rire des spectateurs. Nous retrouvons le travestissement dans de nombreuses pièces de Marivaux, il est souvent accompagné d'un changement du statut social. Le déguisement permet aux personnages d'observer les autres dans une situation de distance, mais avec leurs propres yeux. Le masque est une sorte de bouclier qui protège leurs sentiments, leur identité et qui ne les laisse pas se livrer.

Pour conclure, nous constatons que le théâtre de Marivaux est original de plusieurs points de vue. Dans ses pièces, il s'occupe de la naissance de l'amour, du trouble que l'éveil de ce sentiment cause et du bonheur final. Nous

³² L'acte II, scène 5.

³³ *Ibid.*, p. 524.

³⁴ *Ibid.*, p. 896.

³⁵ *Ibid.*, p. 900.

³⁶ La rencontre a lieu dans l'acte II, scène 4.

voyons également que le dramaturge prête une place importante et essentielle aux femmes, elles sont au centre de l'intrigue. Marivaux est profondément influencé par le Théâtre-Italien, il apprécie chez leurs acteurs un jeu différent de ceux du Théâtre-Français et dans ce monde, il trouve le moyen de pouvoir écrire des thèmes quotidiens sans ennuyer ses spectateurs. Sous le charme de leur façon de jouer et de l'utilisation des *lazzis* typiques du Théâtre-Italien, Marivaux s'appuie sur les caractères typiques des acteurs italiens, et en même temps, il leur donne une sorte de liberté. L'analyse de la présence scénique des personnages dans les pièces de Marivaux nous a aidés à distinguer plus facilement les éléments qui déterminent le dénouement. Le grand nombre d'entrevues, en dépit des monologues, sert dans le théâtre de Marivaux à montrer d'une manière plus nuancée la discorde intérieure des personnages confrontés.