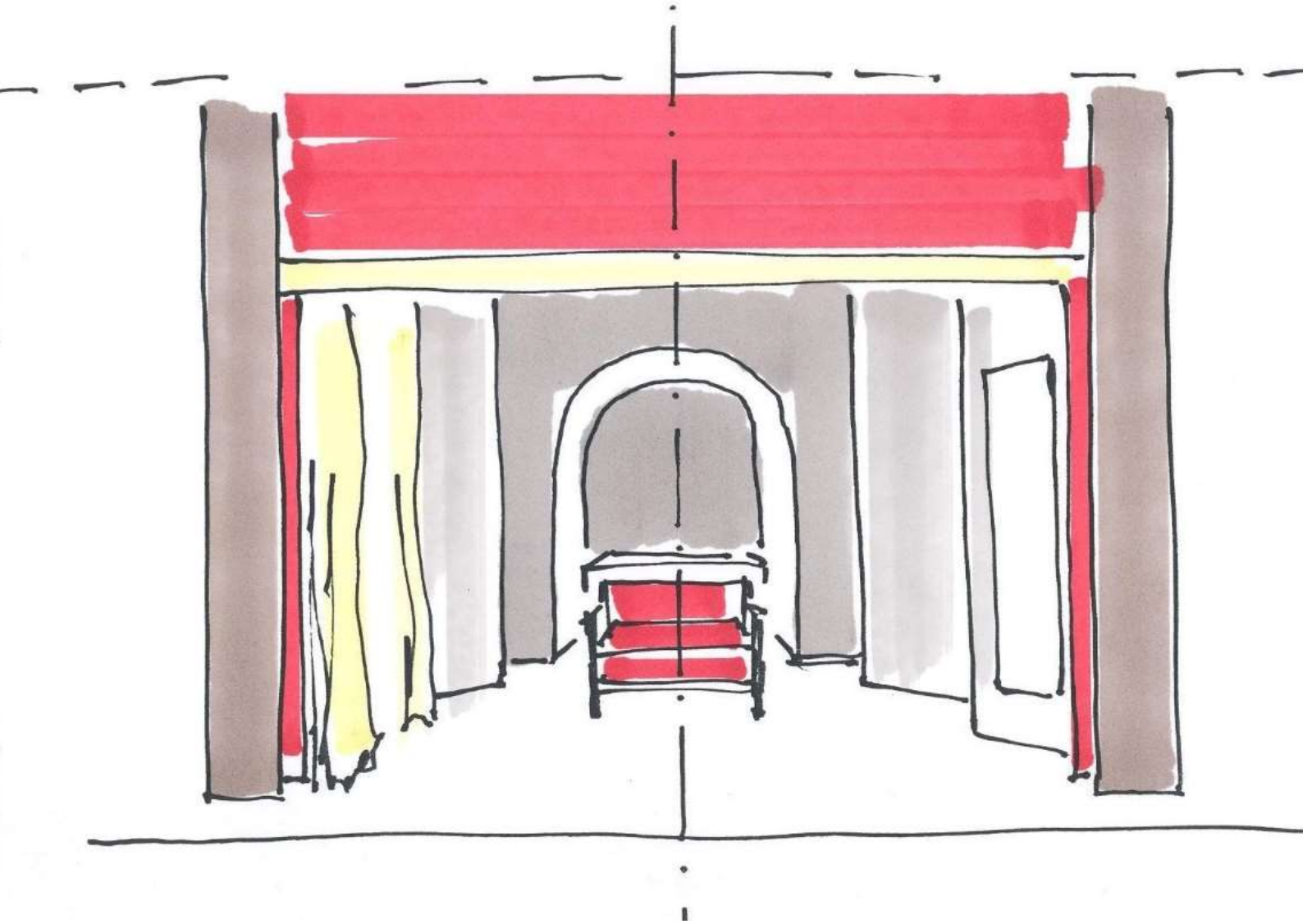
Théâtres du Monde
Cahier hors-série n°6
2021

MARIVAUX SUR LES SCÈNES ÉTRANGÈRES :

heurs et malheurs d'un classique hors norme

sous la direction de Paola Ranzini



AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

Théâtres du monde
Collection Theatrum Mundi
Cahier hors-série n. 6 - 2021

MARIVAUX SUR LES SCÈNES ÉTRANGÈRES : heurs et malheurs d'un classique hors norme

sous la direction de Paola Ranzini

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Avignon Université

Bureau

Directeur et fondateur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorière et Secrétaire : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
Marc Lacheny (Metz)
René Agostini (Avignon)
Aline Le Berre (Limoges)
Christian Andrès (Amiens)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Aline Le Berre (Limoges)
Olivier Abiteboul (Nice)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
René Agostini (Avignon)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Christian Andrès (Amiens)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Théa Picquet (Aix-Marseille Université)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Marcel Darmon (Montpellier)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)
Edoardo Esposito (Avignon)
Claude Vilars (Montpellier)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)
Marc Lacheny (Metz)

SOMMAIRE

Introduction
Par *Paola Ranzini*……..…… 7

ITALIE

Il gioco dell'amore e del caso (1966) de Mina Mezzadri, première mise en scène italienne de Marivaux en Italie au XXe siècle
par *Paola Ranzini*…… 15

Mettre en scène Marivaux en Italie. *Il Trionfo del Dio Denaro* (*Le triomphe de Plutus*) 2015
par *Beppe Navello*…… 61

ESPAGNE

Les traductions du théâtre de Marivaux en Espagne : où en sommes-nous ?
par *Nathalie Bittoun-Debruyne*……...…… 67

2014 : *Le jeu de l'amour et du hasard*. D'Armiño à Flotats
par *Rafael Ruiz Álvarez*…… 99

ALLEMAGNE

Marivaux un contemporain sur la scène allemande. *La Dispute - Der Streit* (2018)
par *Patricia Oster-Stierle*……..… 115

GRÈCE

Marivaux au Théâtre National de Grèce. Traductions et mises en scène
par *Maria Baïraktari*……..…...… 129

QUÉBEC

Les pièces de Marivaux représentées au Québec : un état des lieux
par *Nicholas Dion*, *Laure Gagnon-Tremblay*……..……..… 149

FRANCE

Relecture et réécriture scéniques. Les variantes de la mise en scène du *Legs* publiée par Barba en 1820
par *Sabine Chaouche*……...……..…… 161

Les didascalies chez Marivaux
par *Ioana Galleron*……..……..…… 205

VARIA

SEM Scènes Européennes Marivaux
par *Paola Ranzini*……..…… 223

Résumés des articles……..…… 225

Liste des auteurs…… 229

En couverture : Maquette de décor de Katrin Schöss pour : *La prova* (Marivaux), mise en scène de Carlo Pasquini, Licei Teatri - Teatro Povero di Monticchiello (Italie), 2003.

INTRODUCTION

Les articles qui forment ce volume entendent étudier la vitalité et les modalités de présence sur les scènes étrangères d'un auteur classique français très représenté aujourd'hui en France, tant dans les théâtres publics que dans les théâtres privés : Marivaux. Notre finalité est d'aborder l'histoire des spectacles dans un espace européen, et même au-delà. Dans notre recherche commune nous nous sommes en effet interrogés sur les transferts culturels qui s'opèrent au théâtre et par le théâtre. Ainsi nous avons envisagé d'étudier l'échantillon de mises en scène qui constituent le *corpus* de cette première publication collective en nous demandant ce que les différentes cultures et les différentes traditions de théâtre ont apporté à l'interprétation de l'original, par l'intermédiaire notamment de la traduction-adaptation, destinée à la scène, des ouvrages de Marivaux.

Cette publication collective est l'occasion de faire rencontrer et réagir des traditions critiques et scéniques différentes, de souligner ce qu'elles partagent dans l'interprétation du théâtre de Marivaux, et de dégager les pistes de lecture qu'elles inspirent, précisément par la particularité de leurs traditions théâtrales respectives et par les diverses attentes de leurs publics. Nous soulignerons également ce dont ces lectures, ancrées dans des traditions scéniques différentes, sont redevables au renouveau initié par de grands metteurs en scène français tels que Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Planchon, Patrice Chéreau et Antoine Vitez, grâce à la circulation de leurs créations en tournées.

Les études que nous publions concernent plus précisément la diffusion et la réception du théâtre de Marivaux dans quatre pays européens, l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne et la Grèce, et son accueil dans leurs langues, leurs cultures et leurs traditions de théâtre. Une étude est consacrée aux lectures scéniques de Marivaux au Québec et s'arrête sur l'accueil et la fortune de cet auteur dont les pièces sont jouées sans passer par une traduction, en langue originale, ou bien en traduction anglaise.

Au contexte italien sont consacrées deux études. L'article de Paola Ranzini présente tout d'abord un état des lieux sur le retard avec lequel le théâtre de Marivaux arrive sur les scènes italiennes. Ainsi, ce qui est mis en avant est le paradoxe de cette incompréhension de la part d'une tradition qui aurait dû percevoir comme non éloignée d'elle l'œuvre de cet auteur ; car Marivaux, rappelons-le, a composé la plupart de ses pièces pour la troupe Riccoboni du Nouveau Théâtre Italien de Paris. Ce retard concerne également les traductions éditées : aujourd'hui encore il manque une version italienne d'une grande partie du théâtre de Marivaux. L'étude présentée s'intéresse plus particulièrement à la première mise en scène d'une pièce de Marivaux au XXe siècle : *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard)* de Mina Mezzadri (1966). Elle rectifie alors la *doxa* selon laquelle la mise en scène de *La finta serva* (*La fausse suivante*) de Patrice Chéreau au Festival de Spoleto serait, en 1971, la première représentation d'une pièce de Marivaux en Italie. Certes, il faut reconnaître que les deux mises en scène en question, celle de Mina

Mezzadri (1966) d'une part et celle de Patrice Chéreau (1971) d'autre part, ont eu une postérité très différente. En effet, la première, qui ne fut jamais reprise, fut bientôt oubliée, alors que la deuxième, ayant été la source d'une querelle et d'un véritable scandale qui secouèrent la critique et le public, resta dans la mémoire et s'imposa en tant que mise en scène de référence, à suivre ou à refuser. Ainsi, pendant plusieurs décennies, toute nouvelle mise en scène italienne d'une pièce de Marivaux se rapporta, de manière plus ou moins consciente, aux choix esthétiques et idéologiques de cette mise en scène de Chéreau. C'est pourquoi le travail que Mina Mezzadri a mené à bien pour la représentation du *Gioco dell'amore e del caso* est d'autant plus essentiel *:* il s'agit d'une approche qui précède cette polémique et, donc, cette volonté de prendre parti pour ou contre la lecture de Chéreau. Dans l'étude proposée, l'analyse du travail marivaudien de Mina Mezzadri est faite à partir de documents inédits, notamment à partir du cahier de mise en scène comportant, pour chaque scène de la pièce, les notes de Mina Mezzadri. Cette étude questionne la mise en scène de Mina Mezzadri sur ses choix de lecture et d'esthétique répondant à des points essentiels concernant la représentation du théâtre de Marivaux au XXe siècle : comment incarner le dialogue au style si particulier et typique de cet auteur ? comment rapprocher le public italien de Marivaux ? comment représenter les éléments se rapportant à la tradition de la *Commedia dell'Arte* ? quel espace imaginer entre réalisme et abstraction théâtrale ? quels costumes adopter pour les personnages, historiques ou actualisants ? une adaptation serait-elle plus efficace qu'une traduction philologique ? quelle écriture scénique pourrait 'doubler' cette écriture dramatique si originale ? Comme cette étude le montre, les réponses que la mise en scène de Mina Mezzadri apporte à ces questions suggèrent que la patrimonialisation par les scènes italiennes du théâtre marivaudien aurait eu un historique bien différent si cette création avait pu bénéficier d'une meilleure diffusion.

La deuxième étude concernant les scènes italiennes est un témoignage du metteur en scène Beppe Navello qui, en 2015 a réalisé un spectacle à partir de l'une des pièces de Marivaux les moins connues : *Le triomphe de Plutus*. Le titre donné à sa mise en scène est : *Il trionfo del Dio Denaro.* Beppe Navello explique sa démarche dans les différentes composantes de son travail : la traduction, qu'il a lui-même réalisée, l'attention aux détails historiques, l'importance de la musique dans l'ensemble du spectacle, le jeu de l'Arlequin (qui ne porte pourtant pas son costume traditionnel à losanges colorés), les costumes qui renvoient au XVIIIe siècle. Ce spectacle est un exemple remarquable de mise en scène 'moderne' de Marivaux, puisqu'il parvient à rapprocher la pièce classique du public contemporain, par des clins d'œil à ce qui, aujourd'hui, incarne la richesse vulgaire, sans pour autant intervenir sur le texte original.

Quant aux scènes espagnoles, nous pouvons présenter deux importantes contributions. La première est de la spécialiste de la réception de Marivaux en Espagne : Nathalie Bittoun-Debruyne, qui a déjà consacré de nombreuses études à ce sujet, restituant une bibliographie complète des traductions et des adaptations des pièces de Marivaux parues en Espagne, du XVIIIe siècle à nos jours. Cette nouvelle étude publiée dans notre volume se concentre sur les traductions et les adaptations

pour la mise en scène parues dans les années 2000. Ces dernières années ont été particulièrement fécondes pour la diffusion des pièces de Marivaux en Espagne. Le nombre des titres publiés montre un intérêt accru envers le théâtre marivaudien. Il faut signaler notamment des éditions d'une grande valeur scientifique, dirigées par des universitaires tels que Mauro Armiño, Francisco Lafarga Maduell, Lydia Vázquez. La traduction des *Fausses confidences* de Natalia Menéndez naît en revanche pour une mise en scène qui ne put voir le jour. Les dernières pièces éditées, de 2013 à 2020, par l'*Asociación de Directores de Escena de España* dans la collection « Literatura dramática » relèvent de la volonté de combler des lacunes et d'offrir des titres inédits à la scène espagnole. Ainsi, des ouvrages qui n'avaient jamais été traduits voient enfin le jour. Il faut en effet espérer que ce renouveau, qui implique un changement profond dans la réception de Marivaux, dont le théâtre n'est plus réduit à quelques titres et à une typologie (celle du marivaudage ou du dialogue amoureux raffiné), apportera de plus en plus les metteurs en scène à monter ses pièces. L'étude signale également quelques importantes mises en scène : *Utopía Marivaux* de Juli Leal Duart (2007), *Les Fausses Confidences* de Sergi Belbel (2005) et *Le Jeu de l'Amour et du hasard* de Josep Maria Flotats (2014).

Au travail de Flotats est plus précisément consacrée l'étude de Rafael Ruiz Alvarez qui suit. Après avoir dressé un état des lieux des mises en scène de Marivaux en Espagne, rappelant notamment les créations les plus récentes, comme *El triunfo del amor* d'Adrián Daumas (2001), *Utopía Marivaux* de Juli Leal (2007) et *La isla de los esclavos* de José Gómez (2013), Rafael Ruiz Alvarez s'arrête sur les deux mises en scène de Josep María Flotats du *Jeu de l'amour et du hasard*, la première de 2014, suivant la traduction en catalan de Salvador Oliva, et la seconde, la même année, suivant la traduction en castillan de Mauro Armiño. Son analyse montre comment la rencontre de ce traducteur érudit, fin connaisseur de Marivaux, qu'est Mauro Armiño a été essentielle pour la lecture scénique et le succès de la mise en scène de Flotats.

Concernant les scènes allemandes, sur la diffusion du théâtre marivaudien dès le XVIIIe siècle, il existe un ouvrage de 1975 bien renseigné et aujourd'hui encore très utile : *Marivaux en Allemagne : reflets de son théâtre dans le miroir allemand* de Jacques Lacant (Paris, Klincksieck, 1975). Ainsi, l'étude de Patricia Oster-Stierle que nous proposons peut évoquer rapidement le succès très précoce du théâtre marivaudien en Allemagne pour s'arrêter plus particulièrement sur les scènes contemporaines. Elle consacre son analyse à une pièce emblème du tournant de la lecture scénique de Marivaux : *La dispute*. Après avoir rappelé à quel point l'interprétation donnée à cette pièce par Patrice Chéreau dans sa mise en scène, dont la tournée européenne de 1976 a touché aussi l'Allemagne, fut essentielle pour guider les metteurs en scène vers une lecture renouvelée de Marivaux, et tout particulièrement de l'ouvrage en question, Patricia Oster-Stierle évoque une autre mise en scène célèbre de *La dispute* : celle de Peter Stein (1981) à Berlin, à la Schaubühne. L'analyse se concentre sur ses choix esthétiques, mais également sur ses choix de traduction. Ainsi, la présentation d'une récente mise en scène de Matthias Rippert de *La Dispute* (2018) s'arrête sur les particularités d'une lecture

scénique novatrice, soulignant les analogies et, surtout, les différences par rapport à l'interprétation de Peter Stein. La traduction de Peter Stein reste le point de départ de cette nouvelle mise en scène, mais le texte est remanié et on peut remarquer notamment d'importants retranchements. La mise en scène de Mathias Rippert propose une actualisation de la pièce : les objets du monde contemporain, tels que smartphones et ascenseurs, font irruption dans le monde marivaudien, alors qu'un échange d'identité et de sexe fait que Eglé soit incarnée par un comédien et Azor par une comédienne. De *La dispute*, une pièce devenue, après Chéreau, l'emblème d'un Marivaux cruel, la mise en scène de Mathias Rippert entend relever également un côté comique.

À la réception grecque de Marivaux est consacrée l'étude de Maria Baïraktari. La Grèce connaît une diffusion tardive de l'œuvre de cet auteur. Au XXe siècle, ce n'est qu'à la fin des années 1940 que l'on retrouve la première mise en scène de Marivaux ; d'ailleurs ce n'est qu'à partir de 1983 que l'on peut parler d'un véritable intérêt, comme le montre le nombre croissant des titres traduits ou représentés, et cela jusqu'à nos jours. La mise en scène et même la traduction de Marivaux sont soumises à l'horizon culturel et à la tradition théâtrale grecs, voire aux querelles nationales du moment. En effet, la première phase 1949-1960, qui compte par ailleurs un nombre limité de mises en scène, est dominée par un débat linguistique concernant l'impossibilité de traduire le « marivaudage », mais ce débat s'insère dans la querelle grecque sur la question de la langue et sur l'utilisation de la « katharevoussa » ou de la « démotique ». Pour ce qui est de la représentation, ces premières mises en scènes de Marivaux insistent sur la légèreté prétendue de son théâtre et trouvent des faciles -et malheureux- parallèles dans la tradition du mélodrame ou du théâtre populaire grec du XIXe siècle dont ils puisent les codes de représentation. 1983 représente un tournant dans la manière d'interpréter et de mettre en scène Marivaux : c'est l'année de la mise en scène du *Triomphe de l'amour* de Vassilis Papavassiliou dans la traduction d'Andréas Staïkos. À partir de cette traduction et de cette mise en scène, une plus grande attention est portée aux subtilités de la langue de l'original d'une part, et aux intrigues et aux personnages des pièces dans une perspective socio-culturelle d'autre part. Ainsi, de 1983 au début des années 2000, on peut dénombrer une trentaine de mises en scène de pièces marivaudiennes en Grèce. L'étude de Maria Baïraktari, tout en dessinant un cadre historique très précis de la réception de Marivaux en Grèce, s'intéresse plus particulièrement aux trois mises en scène au Théâtre National de Grèce d'Athènes : *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Dimitris Rondiris (1949), *Les Fausses Confidences* de Kostis Michaïlidis (1954) et *Les acteurs de bonne foi* de Vassilis Papavassiliou (2003). L'analyse de ces trois créations comporte également une étude des traductions utilisées.

Le cadre européen de la réception scénique de Marivaux que nous avons pu tracer est loin d'être complet. Nos études sont en cours et peuvent désormais compter sur un réseau de plus en plus ample d'universitaires et de professionnels du théâtre impliqués : en Roumanie, en Pologne, au Royaume Uni, en Russie… Notre ambition est de parvenir à restituer la complexité des échanges et des influences mutuelles.

Comme nous l'expliquons à la fin de ce volume, notre projet s'appuie sur les moyens technologiques du numérique pour donner accès à la consultation des documents collectés et pour en proposer une lecture croisée analytique, ou encore pour présenter des frises chronologiques et des diagrammes de synthèse.

Nous avons souhaité élargir nos recherches sur la réception du théâtre de Marivaux au-delà de l'espace européen. Ainsi, nous avons voulu aborder le cas particulier du Québec, au Canada, pour ce qui est de l'appropriation du théâtre de Marivaux dans un contexte culturel étranger qui se fait sans forcément passer par la traduction. Dans ce sens, l'étude de Nicholas Dion et Laure Gagnon-Tremblay offre des données et des interprétations décisives. Le tableau synoptique des représentations sur les scènes québécoises montre que la diffusion du théâtre marivaudien remonte pour l'essentiel à la seconde moitié du XXe siècle, et ce même si d'autres auteurs classiques français, et notamment Molière, sont régulièrement joués au XVIIIe et XIXe siècle. Ce sont surtout les lectures de Marivaux inspirées par les études des spécialistes (Frédéric Deloffre *in primis*) et par la nouvelle génération de metteurs en scène français qui vont influencer la réception de cet auteur au Québec. Mais, comme le montrent Nicholas Dion et Laure Gagnon-Tremblay, l'étude de la réception du théâtre de Marivaux au Québec implique que l'on s'intéresse également aux créations de ses pièces en traduction anglaise, en soulignant à la fois le parallélisme et l'imbrication de ces deux typologies de diffusion, ainsi que les caractéristiques qui sont propres à l'une et à l'autre.

L'étude de Sabine Chaouche (*Relecture et réécriture scéniques. Les variantes de la mise en scène du « Legs » publiée par Barba en 1820*) ne s'intéresse pas directement à la question des transferts culturels assurés par le théâtre, mais plutôt à la question de la « remise » en scène d'un classique qui comporte nécessairement une nouvelle création. L'objet de son étude est une édition du *Legs* de 1820 faite à partir des représentations de cette pièce à la Comédie-Française à cette époque. Les variantes introduites dans cette édition nous renseignent sur les retranchements du texte (les répliques qui n'étaient pas prononcées à la représentation), et, surtout, sur des questions de « mise en scène », comme par exemple le placement des acteurs sur la scène, leurs éventuels changements de position au cours d'une scène, ou encore le point exact de leurs entrées et sorties. Édition du texte et relevé de mise en scène à la fois, l'édition Barba du *Legs*, qui montre par ailleurs la patrimonialisation des mises en scènes de la Comédie-Française et leur imposition comme modèle, nous permet de replacer sa représentation dans l'espace et de l'imaginer donc en trois dimensions.

L'étude de Ioana Galleron (*Les didascalies chez Marivaux*) revient sur la première création des pièces de Marivaux et s'interroge sur le lien que le texte édité entretient avec la représentation. La présence des didascalies dans les pièces de Marivaux est analysée d'un point de vue quantitatif et d'un point de vue qualitatif, sur un axe chronologique. Cette étude est conduite sur un panel de pièces pour lesquelles une transcription en format XML a été préalablement préparée, comportant des annotations qui suivent les recommandations de la TEI (Text Encoding Initiative). Les didascalies internes ont également fait l'objet d'un

marquage et d'une analyse. La finalité de ce travail, qui a été entrepris dans le cadre des recherches en cours, est de mener à bien une analyse comparative de ce qu'il advient des indications scéniques marivaudiennes, y compris des didascalies internes, dans le travail des différents metteurs en scène.

Les contributions que nous présentons donnent une première idée du vaste projet que nous entendons réaliser dans le cadre d'une étude historiquement informée sur l'interprétation des classiques au théâtre, sur leur réception et diffusion sur les scènes étrangères. Pour étudier les transferts culturels qui s'opèrent par le théâtre, il faut avant tout envisager ce transfert, concrètement, en tant que déplacement d'un objet (la pièce représentée appartenant à une langue-culture-tradition théâtrale étrangère) dans l'espace. Dans ce sens notre travail consiste à repérer ces 'objets', c'est-à-dire à constituer une bibliographie complète des mises en scène. Mais il faut surtout considérer qu'au théâtre cet objet va être transformé en fonction de la culture d'accueil. Étudier les transferts culturels dans la mise en scène des classiques du théâtre sur les scènes étrangères revient à mettre en relation deux traditions qui, en principe, sont autonomes. L'horizon d'attente du public-cible détermine avant tout une sélection. Ainsi, on peut facilement vérifier que certains auteurs sont représentés à une époque donnée et non pas d'autres ; puis que, de ces auteurs, ce sont certaines pièces qui deviennent canoniques dans une tradition théâtrale donnée. Pour finir, il faut analyser les différences de lecture suivant les époques et les créateurs, qui montrent que certains aspects de l'œuvre sont mis en évidence alors que d'autres sont refusés, selon les contextes spatio-temporels et l'esthétique des différents créateurs. Dans le cas de Marivaux, les études publiées dans ce volume mettent en évidence que sa diffusion sur les scènes étrangères est souvent tributaire des avancées de la critique et de la mise en scène en France, et que les titres connus à une époque donnée dépendent largement des différentes vagues critiques. Ainsi, il apparaît indispensable de poursuivre notre analyse des données quantitatives afin de comprendre cette sélection d'un point de vue historique, mais il est aussi important, dans ce cadre général, de saisir, pour chaque création, la poétique du traducteur-adaptateur-metteur en scène responsable des choix artistiques et de la perspective critique adoptée.

Selon Henri Coulet et Michel Gilot « s'il fallait assigner une place à l'œuvre de Marivaux, ce ne pourrait être que dans l'immense espace européen qui va de la *commedia dell'arte* et du siècle d'or espagnol jusqu'à Métastase et Da Ponte, en passant par notre théâtre baroque et le théâtre anglais de la Restauration » (Marivaux, *Théâtre complet.* T. 1, 1993, p. XI). Nous souhaitons justement étudier la continuité de ces éléments dans les appropriations que le théâtre européen - et extra-européen - fait de l'œuvre de Marivaux dans les siècles suivants. Quand les ouvrages de Marivaux ont été représentés sur les scènes de théâtre des pays objets de notre étude ? Quels sont les aspects de son théâtre qui attirent et fascinent et quels aspects sont en revanche refusés, gommés et placés sous silence ? Est-ce que la représentation sur les scènes étrangères montre une perception stéréotypée ? Est-ce que le spectacle proposé sur les scènes étrangères correspond, par la sélection des informations et les choix stylistiques de représentation, à des clichés typiques d'une mentalité et de la

culture-cible ? Quelle est l'originalité artistique d'une mise en scène donnée ? Ce sont là les questions essentielles que nous nous posons pour envisager l'analyse des mises en scène de Marivaux sur les scènes étrangères dans la perspective de l'étude des transferts culturels.

Paola RANZINI
Institut Universitaire de France - Avignon Université

IL GIOCO DELL'AMORE E DEL CASO (1966) DE MINA MEZZADRI, PREMIÈRE MISE EN SCÈNE DE MARIVAUX EN ITALIE AU XXe SIÈCLE

Une absence longue deux siècles

La fortune scénique et critique du théâtre de Marivaux en Italie est peu significative et, surtout, très récente. Au XVIIIe siècle, les pièces de Marivaux ne sont pas connues ; ce sont plutôt ses romans qui donnent lieu à des traductions à succès[1], si bien que le roman *La vie de Marianne* (1731-1742), paru en traduction italienne dès 1746, fut transposé, en 1751, en deux pièces de théâtre par Pietro Chiari : *L'Orfana, o sia la forza della virtù* et *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*[2]. Ces deux pièces, représentées à Venise, au théâtre Grimani de San Samuele, conservent de l'original français l'histoire de l'orpheline dont les péripéties l'exposent à plusieurs reprises au danger de perdre sa vertu, et dont on découvrira, à la fin de la deuxième pièce, qu'elle appartient en réalité à une famille noble. L'adaptation du roman dans les deux comédies, cependant, implique l'introduction de formes, de personnages et de scènes typiques du théâtre comique italien de l'époque. Ainsi, le remaniement le plus visible consiste à ajouter aux personnages, dont les noms sont pour la plupart les mêmes que dans le roman source, le valet Truffaldino[3], c'est-à-dire le second *zanni* de la tradition de la *commedia dell'arte,* dans des scènes qui n'ont d'autre fonction que celle de faire rire le public au moyen des étourderies de ce masque, déclinées en dialogues, mimiques, gestuelles et *lazzi* typiques. On peut donc affirmer que Marivaux est complètement absent des scènes italiennes du XVIIIe siècle, et cela même lorsque son nom est évoqué explicitement en tant que source d'inspiration, comme c'est le cas pour les deux comédies de Pietro Chiari[4].

---

[1] *La vita di Marianna, ovvero l'avventure della contessa di ....* opera del signor di Marivaux dalla lingua francese trasportata nell'italiana, In Venezia, appresso Giovanni Tevernini alla Provvidenza, 1746-1748, 4 vol. [traduction anonyme] ; *Farsamone ovvero Le follie romanzesche del moderno Don Chisciotte* scritte dal signor Marivaux autore della vita di Marianna, tradotte dal franzese, In Venezia, nella stamperia Remondini, 1751, 2 vol. [traduction de Carlo Gozzi].

[2] *L'orfana o sia la forza della virtù*, commedia nuova in cinque Atti, Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele quest'anno 1751. Cavata dell'Originale Francese dal Signor di Marivaux intitolato *La vita di Marianna*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1751 ; *L'orfana riconosciuta o sia la forza del naturale*, commedia nuova in cinque Atti, Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele quest'anno 1751. Cavata dell'Originale Francese dal Signor di Marivaux intitolato *La vita di Marianna*, in Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1751.

[3] Dans les deux pièces, Truffaldino est le serviteur de Monsieur Di Climal et de son fils La Fontaine. Dans la deuxième pièce, Truffaldino a un rôle dans la reconnaissance de Marianna, car il aperçoit sa ressemblance avec une dame (la mère vénitienne de Marianna) dont il avait été autrefois le serviteur.

[4] Le nom de Marivaux apparaît clairement dans le frontispice des deux pièces (voir *supra*, la note 2).

Quant à la réception critique, le premier historien italien du théâtre, Pietro Napoli Signorelli, dans la deuxième édition[5] de *La storia critica de' teatri antichi e moderni* (1789), écrit :

> Pietro Marivaux nato in Parigi nel 1688 e morto nel 1765 autore di romanzi e di commedie pare che riuscisse meno de' contemporanei, benchè fuvvi in Alemagna chi tradusse le sue opere [et en note : La traduzione di un' opera infelice fuori del paese nativo altro non pruova se non l'analogia di meschinità trall'autore e 'l traduttore.]. Dotato di spirito e d'ingegno mancava di naturalezza nello stile, e gli noceva singolarmente certo parlar gergone a lui proprio[6].

Ce jugement négatif, qui fait de Marivaux un écrivain de théâtre qui manque de naturel, notamment pour ce qui est du style, n'est pas corrigé dans les *Addizioni alla Storia critica de' teatri antichi e moderni* parues en 1798[7]. Napoli-Signorelli se limite en effet à ajouter :

> *Voltaire* diceva di lui *che conosceva tutte le vie del cuore, fuorchè la via reale, o maestra*. Una delle più stimate commedie di *Pietro Marivaux* è quella intitolata *le False Confidenze* lavorata sul medesimo conio delle altre sue favole, nelle quali si trova sempre una sorpresa dell'amore. Vi si scopre al solito spirito e finezza soverchia nella condotta della favola. Questa commedia si è di nuovo rappresentata in Parigi nel 1793[8].

---

[5] La première édition de 1777 ne mentionne Marivaux qu'en rapport à la troupe du Nouveau Théâtre Italien de Luigi Riccoboni (« Quanto alla Commedia Italiana, essendo stata licenziata la compagnia antica, non ve ne fu per diciannove anni fino al 1716, quando il Duca d'Orleans regente vi fé venire la nuova compagnia di Luigi Riccobboni. […] I componimenti da loro rappresentati ne' primi anni nell'idioma italiano furono quasi tutti *dell'arte*, ripieni di apparenze, incantesimi, e buffonerie. Per le quali cose si vide ben presto il lor teatro spopolato. Sperarono in vano di richiamare il concorso col ripetere i componimenti francesi de' loro predecessori, e perciò erano già determinati a uscir di Parigi ; ma il pubblico, benché poco contento delle loro rappresentazioni, era però pago della condotta, urbanità, e rispetto di questi attori forestieri, e gli vedeva partir con pena. Ciò mette alcuni poeti nazionali a scrivere pel loro teatro varie favole francesi, nelle quali s'ingegnarono di accoppiar la ragione e la novità colle grazie dell'Arlecchino. E quindi nacque una commedia che partecipava della francese e dell'italiana istrionica ; nel qual genere tra' francesi si sono contraddistinti i signori Autreau, Le Grand, Fuselier, Boyssi, Marivaux, e sopra tutti il delicato Saint-Foix, il fecondo e ingegnoso Favart, e 'l grazioso e spiritosissimo abate de Voisenon, e tra gl'Italiani Domenico, Romagnesi, e Riccoboni », Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Nella stamperia Simoniana, 1777, III, p. 385).

[6] Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni,* Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1787-1790, 6 vol., V, p. 162.

[7] Pietro Napoli Signorelli, *Addizioni alla Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Michele Migliaccio, 1798.

[8] *Addizione XIX (Al medesimo Capo VII, art. II, pag. 162, lin. 20, dopo le parole, certo parlar gergone a lui proprio, si aggiunga quel che segue.) Commedie del Marivaux, Ibid., p. 133.*

La troisième édition revue et corrigée de *La Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1813) reprend essentiellement, dans une nouvelle formulation, ce même jugement[9].

La première véritable épreuve de la scène d'une pièce de Marivaux se fit, à Rome en 1803, lorsque la recherche de textes de « farces brèves » à utiliser pour des créations dans le cadre de la formation des comédiens fit découvrir *L'épreuve*, pièce en un acte, que l'éditeur romain Puccinelli publia sous le titre de *Il cimento*[10]. Cette édition nous restitue la première traduction italienne non anonyme[11] d'une pièce de Marivaux. Elle comprend également des indications scéniques, absentes dans le texte de Marivaux, qui nous renseignent sur la mise en scène de la pièce. Mais la représentation de cette pièce, dans le cadre de la formation de comédiens, et l'édition du texte en traduction italienne ne sont qu'une exception. Ce qui, au début du XIXe siècle, fit connaître la production de Marivaux dans les milieux du théâtre italien fut plutôt la présence des œuvres de cet auteur dans les répertoires des troupes françaises qui jouaient dans les théâtres italiens. En 1806, Napoléon confia, par décret impérial, à Mlle Raucourt, comédienne du Théâtre-Français[12] la mission de former et de diriger deux troupes de comédiens devant jouer dans le Royaume d'Italie, en langue française, les chefs-d'œuvre du théâtre français. C'est ainsi que, entre 1806 et 1814, les comédiens de Mlle Raucourt ont introduit quelques pièces de Marivaux sur les

---

[9] Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1813, 10 vol., VIII (*Teatri d'oltramonti nel secolo XVIII*), p. 156 : « *Pietro Marivaux* nato in Parigi nel 1688 e morto nel 1765 scrisse romanzi e commedie. Egli non pareggiò i contemporanei, ma ebbe certo modo di ridicolizzare a lui proprio, che gli fe un nome. Dotato di spirito e d'ingegno mancava di naturalezza nello stile, e gli noceva singolarmente certo parlar gergone a se particolare. *Voltaire* diceva di lui che *conosceva tutte le vie del cuore, fuorchè la via reale, o maestra*. Le sue opere sono state tradotte in Allemagna. Qualcheduna meritava che si conoscesse. Del resto senza pregiudizio di qualche merito del *Marivaux*, nulla prova, una traduzione di un'opera infelice fuori del paese nativo, se non che l'analogia di meschinità tra l'autore, ed il traduttore. Possiamo chiamare il capo d'opera di questo autore la commedia *les Fausses Confidences*, che ha un piano romanzesco, ma un colorito pieno d'arte. Il dialogo contro il solito delle altre sue commedie è naturale, e la piacevolezza si trova in essa congiunta all'interesse. Questa commedia si è di nuovo rappresentata in Parigi nel 1793 ».

[10] [Marivaux], *Il Cimento*, commedia di un solo atto in prosa, tradotta dal francese dal signor Paolo Grappelli, in *Il teatro moderno, o sia Raccolta di tragedie, commedie, drammi, e farse le più applaudite*…, Tomo decimo quarto, Roma, G. Puccinelli, 1803.

[11] Si le nom du traducteur est bien indiqué, de lui on sait seulement qu'il a traduit ou adapté d'autres pièces parues dans la même collection de l'éditeur Puccinelli.

[12] Marie-Antoinette-Josephe Saucerotte, dite Mlle Raucourt (1756-1815). Voir : Henri Lyonnet, « Histoire du Théâtre, Mademoiselle Raucourt, directrice des Théâtres français en Italie et les Comédiens français du Prince Eugène (1806-1814) », in *Bulletin de la Société d'Histoire du Théâtre*, p. 43-134 (part. 55-56) ; Alberto Bentoglio, « Mlle Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi in Milano (1806-1814) », *ACME*, vol. XLIII, fasc. 1, genn-apr 1990, p. 17-51. Les représentations de la troupe de Mlle Raucourt eurent lieu à Milan, à partir du 10 octobre 1806, d'abord au théâtre Carcano, puis au théâtre de la Canobbiana.

scènes italiennes, et notamment à Milan : *Le jeu de l'amour et du hasard*, *Le Legs*, *Les fausses confidences*, *L'Épreuve* et *La Surprise de l'amour*[13]. À la même époque, une troupe de comédiens français fut établie à Naples, sous la direction du comédien du Théâtre-Français Verteuil[14]. Cette troupe représenta *Les fausses confidences* au *Teatro del Fondo* de Naples en 1808, puis en 1811[15], avec une reprise la même année avec une distribution renouvelée[16].

Après la période française, une pièce de Marivaux fut représentée sur les scènes napolitaines par la compagnie de Salvatore Fabbrichesi, qui avait été à Milan le directeur de la troupe vice-royale italienne subventionnée par Eugène de Beauharnais de 1807 à 1814[17], et qui, après le Congrès de Vienne, devint le directeur d'une troupe soutenue par les Bourbons à Naples (1816-1824)[18]. Ce fut cette troupe qui proposa, en 1816, au *Teatro Nuovo* de Naples, la première création italienne des *False confidenze* (*Fausses confidences*) dans une traduction-adaptation destinée à traverser tout le siècle[19]. Une fois l'aventure de la troupe Fabbrichesi à Naples terminée, une autre pièce de Marivaux parut sur les scènes de cette ville en traduction italienne. Son édition date de 1825 : *La madre confidente* (*La mère confidente*)[20]. Quant à la troupe Fabbrichesi, redevenue une compagnie *girovaga*, elle entreprit des tournées qui touchèrent de nombreuses villes du Nord de l'Italie et notamment Venise, où le succès des *False confidenze* amena, en 1829, à l'édition de la pièce[21]. Ainsi, la pièce *Le False confidenze* fut reprise jusqu'à la fin du siècle, dans la version de Fabbrichesi qui fut rééditée, en forme anonyme, en 1833 et en 1872[22]. Cette pièce

---

[13] Pour ces informations sur le répertoire et les représentations de la troupe de Mlle Raucourt, voir Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità : 1805-1861*, Roma, Bulzoni, 2010, et notamment le Cédérom (réalisé par Mariagabriella Cambiaghi) joint à l'édition, qui rapporte la programmation quotidienne des théâtres de Milan pour la période concernée.

[14] Sur cette troupe, active de 1807 à 1814, voir : Valeria De Gregorio Cirillo, *I « comédiens français ordinaires du roi ». Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007.

[15] *Ibid.*, p. 103-111. Verteuil jouait le rôle de Dubois.

[16] Voir les comptes rendus du *Journal Français*, cités dans le même ouvrage (*Ibid.*, p. 108-111). Le rôle de Madame Araminte, joué par Mlle Aimée-Ribou, passe à Mlle Henry.

[17] Ce fut à cette époque que Salvatore Fabbrichesi découvrit Marivaux dans les mises en scènes de la troupe de Mlle Raucourt.

[18] Sur Salvatore Fabbrichesi, voir : Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, Roma, Bulzoni, 1994.

[19] Sur *Le false confidenze* de Fabbrichesi, voir : Paola Ranzini, « Traduire pour la scène au XIXe siècle : Le voyage italien des *Fausses confidences* de Marivaux », *Théâtres du monde*, numéro 28 (2018) : *Le théâtre au risque de la traduction*, p. 207-240.

[20] *La madre confidente*, commedia in tre atti tradotta dal francese, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. editori, 1825.

[21] Dans le volume : *Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori*, 14, Venezia, 1829.

[22] *Le false confidenze* commedia in tre atti di Pietro Carlet de Chamblain di Marivaux, traduzione italiana, Milano, da Placido Maria Visaj, 1833 ; *Le false confidenze* commedia in

fut alors créée par de célèbres comédiens, notamment, au milieu du siècle, par Adelaide Ristori, qui révisa le texte édité dans l'intention de représenter la pièce à Naples, en janvier 1857[23]. Cependant, malgré ce succès prometteur des *False confidenze*, aucun autre titre de Marivaux ne circula sur les scènes italiennes au XIXe siècle.

Pour ce qui est des traductions italiennes du théâtre de Marivaux, ce n'est qu'au début du XXe siècle, et tout particulièrement de 1930 à 1950, que paraissent en Italie des éditions en volume[24]. Ces traductions, sans doute encouragées par une timide révision critique initiée par les pages consacrées à Marivaux dans la *Storia del teatro drammatico* de Silvio D'Amico[25], n'inspirent pas, cependant, de mises en scènes. Ce n'est que plus tard, à partir de la fin des années 1960, que les metteurs en scène italiens s'approprient quelques titres du théâtre de Marivaux.

Il gioco dell'amore e del caso de Mina Mezzadri : une mise en scène pionnière

La mise en scène destinée à influencer la lecture scénique de cet auteur en Italie pour tout le XXe siècle, et même au-delà, est celle de *La Finta serva* (*La Fausse suivante*) que Patrice Chéreau proposa, en 1971, au Festival de Spoleto[26]. Il ne s'agit

---

tre atti, Milano, presso l'Ed. C. Barbini, 1872, « Biblioteca Ebdomadaria Teatrale », Fascicolo 209.

[23] Voir : Paola Ranzini, « Le *copione* des *False confidenze* (1856) d'Adelaide Ristori : un témoignage exceptionnel du processus de création à l'époque des grands acteurs », *European Drama and Performance Studies.* 2020 – 1. n° 14. *The Stage and Its Creative Processes (16th-21st century),* volume 2, p. 67-111.

[24] 1930 : *L'esperimento*, *Il lascito,* in : *Damine incipriate: piccole commedie del Settecento francese* tradotte da Maria Luisa Fanciulli, Firenze, F. Le Monnier, « Biblioteca delle giovani italiane » N.S. (nouvelle edition : 1936) ; 1944 : *Arlecchino dirozzato dall'amore* e *L'eterna questione*, Firenze, Sansoni, Traduzione e nota di Corrado Tumiati ; 1952 : *La duplice incostanza*, *Il gioco dell'amore e del caso*, traduzione e nota di Corrado Tumiati, Firenze, Sansoni ; 1953 : *Le trame dell'amore e del caso,* traduzione di Corrado Pavolini, In *Tutto il teatro di tutti i tempi*, a cura di Corrado Pavolini, Firenze, G. Casini, vol. 1. Avant ces éditions on ne trouve qu'un volume de 1907 : Marivaux, *Commedie*, con prefazione di Felicina Sacchetti Parvis, Milano, Sonzogno (ce volume comprend : *Il legato*, *Il giuoco dell'amore e del caso*).

[25] La première édition de la *Storia del teatro drammatico* est de 1939-1940. Sur Marivaux, voir vol. II, chap. XIII.2, p. 449-451. En 1950 parait une nouvelle édition : Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1950, 4 vol.

[26] *Cf.* Paola Ranzini, « Questions de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas (sous la direction de), *Patrice Chéreau en son temps,* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 99-121. Appelé en 1970 par Paolo Grassi, après la démission de Giorgio Strehler de ses fonctions de directeur, Patrice Chéreau a réalisé au Piccolo Teatro de Milan, de 1970 à 1972 (année où il prend la codirection du TNP de Villeurbanne), trois mises en scène (*Splendore e morte di Joaquin Murietà* de Pablo Neruda, 1970, *Toller* de Tankred

pas pour autant de la première mise en scène marivaudienne du XXe siècle sur les scènes italiennes. Elle est en effet précédée, en 1966, par *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard*) dans la mise en scène de Mina Mezzadri (1926-2008).

Si l'on parcourt les études parues sur la carrière de cette artiste, y compris les dernières monographies[27], on ne peut que remarquer l'étrange silence qui enveloppe cette création, au point que l'actrice Delia Bartolucci, qui eut pourtant le rôle de Silvia dans ce spectacle, affirme dans une interview de 2007 avoir commencé à travailler sous la direction de Mina Mezzadri en 1967, donc un an plus tard, à l'occasion de la mise en scène de *Le Serve* (*Les bonnes*) de Jean Genet[28]. La principale raison d'un tel silence est sans doute le fait que Mina Mezzadri est alors déjà l'un des membres de la *Compagnia della Loggetta* (Brescia), dont elle a été, en 1960, parmi les membres fondateurs. Toutes ses mises en scène créées dans ce contexte sont bien documentées grâce aux matériaux conservés aux Archives du *Centro Teatrale Bresciano* (CTB), dont la *Compagnia della Loggetta* devient, en 1975, une partie intégrante. La mise en scène de Marivaux se fit en revanche dans un autre contexte de production, celui de la *Compagnia Informativa '65*, une jeune troupe fondée en septembre 1964 sous l'impulsion du Centre culturel (« Centro della cultura ») de la ville de Lecco, grâce à l'enthousiasme et à l'intérêt pour le théâtre de son président, Giacomo De Santis (1935-1986)[29]. Ayant déjà accueilli dans la salle « Don Rodrigo » de Lecco des spectacles de théâtre, De Santis avait conçu le projet ambitieux de former une compagnie afin de porter le théâtre en province, dans un territoire qui n'était pas touché par les tournées des troupes de théâtre les plus célèbres, et notamment par les tournées du *Piccolo Teatro* de Giorgio Strehler et Paolo Grassi, auquel les fondateurs de la troupe *L'Informativa '65* étaient d'ailleurs

Dorst, 1971 et *Lulu* de Frank Wedekind, 1972). Parmi les projets de mise en scène qui n'obtinrent pas l'accord du directeur du *Piccolo Teatro*, Paolo Grassi, figure précisément la mise en scène de *La finta serva* de Marivaux, que Chéreau réalisa finalement au Festival de Spoleto (1971), en constituant un collectif de comédiens et sans le soutien d'une coproduction du *Piccolo Teatro*. *Cf. Ibid.*

[27] Comme par exemple : Eleonora Firenze, *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, Urbino, Ed. QuattroVenti, 2009.

[28] *Ibid.*, p. 214-216 (214).

[29] Giacomo De Santis (1935-1986), directeur du *Giornale di Lecco* à partir de 1960, fut, depuis 1976, directeur de la revue *Sipario*.

liés[30]. Le principal animateur de cette compagnie était Mario Mattia Giorgetti, aujourd'hui le directeur de la revue de théâtre *Sipario*[31].

Sur l'activité de cette nouvelle troupe, qui après avoir reçu, en 1967, le prix *Noci d'Oro* en tant que « Compagnie de l'année » sera finalement dissoute la même année, il existe un document de présentation édité à l'issue de sa première année d'activité : « *L'informativa '65*, numero unico, direttore : Mario Mattia Giorgetti[32] ». C'est une sorte de revue de presse, qui réunit des articles parus, à l'occasion de la création et des tournées de ses différents spectacles, dans des quotidiens tels que le *Corriere lombardo*, le *Giornale di Lecco*, *Il Giorno*, *La notte*, *Il giornale di Brescia*. La finalité de ce fascicule était sans doute de présenter la jeune troupe afin de promouvoir les productions à venir et de programmer les saisons. Pendant sa première année de vie, *L'Informativa '65* était parvenue à organiser une tournée en Lombardie, souvent dans des espaces non conventionnels (par exemple, à Milan, des *dancings*), et à imposer une programmation sur le long terme dans six théâtres des quartiers périphériques de Milan[33]. La compagnie est alors considérée comme la troisième compagnie lombarde (hors Milan), après *La Loggetta* de Brescia et le *Teatro Tascabile* de Bergame. Elle avait la forme d'une coopérative. Dans l'un des articles repris dans ce fascicule et tiré du quotidien *Il Giorno*, Mario Mattia Giorgetti la définit comme « compagnie des provinces lombardes », rattachée au centre culturel de Lecco, mais continuellement en tournée (à la fois « stabile » et « in trasferta »)[34]. Par ailleurs, le nom de la compagnie montre que ce collectif voit le théâtre comme un lieu d'information et de formation. Les spectacles programmés pour la première saison privilégient le théâtre contemporain (Agostino Contarello, Murray Schisgal, Slavomir Mrozek, Fernando Arrabal, Edward Albee, Eugène Ionesco, Miklos Hubay, Giulio Cisco, Carlo Terron, Harold Pinter) ; ils étaient en général précédés d'une présentation et suivis d'un débat. Le metteur en scène de la

---

[30] Mario Mattia Giorgetti est diplomé de l'école de Grassi et Strehler, Delia Bartolucci, avant de travailler avec Mina Mezzadri, a eu des rôles, même si de second plan, sous la direction de Giorgio Strehler. Une photo reprise dans la brochure « *L'informativa* '65 » (voir *infra*, note 32) montre les participants aux réunions pour la définition de politique culturelle de la compagnie et du projet de De Santis : on y remarque la présence de Paolo Grassi, le directeur du *Piccolo Teatro* de Milan très attaché à la politique de faire du théâtre un « service public », un art pour tous.

[31] Mario Mattia Giorgetti, diplomé (en 1961) de l'école du *Piccolo Teatro* de Milan, travaille avec Giorgio Strehler, Orazio Costa et Mario Missiroli. Après la dissolution de l'*Informativa '65*, il fonde, en 1967, la *Contemporanea del Centro Attori* de Milan. Directeur d'importants théâtres et de différents Festivals internationaux, il dirige la revue *Sipario* depuis 1984.

[32] Un exemplaire de cette brochure est conservée à la Bibliothèque municipale de Lecco. Je remercie Maria Rosa Frigerio et les personnels de cette bibliothèque pour leur aide précieuse dans la recherche de ces documents.

[33] Pour ces informations, voir les articles contenus dans la brochure « *L'informativa '65*, numero unico, direttore : Mario Mattia Giorgetti ».

[34] Maria Adele Teodori, « In cooperativa si dividono spese e applausi », *Il giorno*, *Ibid.*, p. non numérotée [mais p. 2].

compagnie était Massimo Binazzi (1922-1991), les comédiens (tous professionnels) : Mario Mattia Giorgetti, Delia Bartolucci, Marisa Bert, Franco Ponzoni, Lorenzo Logli, Claudio Sforzini, Vittorio Pedrazzoli et Patrizio Caracchi.

Le contact avec Mina Mezzadri, alors directrice de la compagnie *La Loggetta* de Brescia, fut créé par la comédienne Delia Bartolucci, qui, connaissant personnellement la metteuse en scène, la présenta à Mario Mattia Giorgetti, qui était l'âme véritable de *L'Informativa '65*. Leur tournée de 1965 avait touché également Brescia où la troupe avait représenté, le 7 février 1965[35], *Dattilografi* et *La Tigre* (*Les Dactylos* et *Le tigre*) du dramaturge américain contemporain Murray Schisgal[36] et, le 8 avril de la même année, *Due volte Amelia oppure care ombre* et *La sposa cristiana oppure Camera 337,* deux pièces en un acte du dramaturge italien contemporain Carlo Terron[37] au théâtre Santa Chiara, siège de la compagnie de *La Loggetta*.

Pour l'été 1966, la troupe fit donc appel à Mina Mezzadri, metteur en scène de la compagnie *La Loggetta* de Brescia, pour un spectacle[38]. On en trouve l'annonce dans le *Giornale di Lecco* du 4 juillet 1966, dans un encadré en première page : « Con *Il gioco dell'amore e del caso* s'inizia sabato la stagione di prosa »[39]. À la page 3 du même numéro du quotidien, accompagnés d'une photo des acteurs Rodolfo Traversa et Mario Mattia Giorgetti (dont il est précisé qu'ils auront respectivement les rôles de Mario et Dorante dans la pièce), différents articles sont consacrés à ce spectacle à venir : une présentation de Marivaux[40], suivie de sa biographie (sous le titre de : *Note biografiche*), un article sur la metteuse en scène (sous le titre de : *La regista*

---

[35] Voir l'annonce du spectacle : *Giornale di Brescia,* 7 février 1965, *Spettacoli,* p. 6 : « Oggi al Santa Chiara avanguardia U.S.A. ».

[36] Je dois ces informations à Mario Mattia Giorgetti que je remercie sincèrement pour avoir accepté de partager ses souvenirs en répondant à mes questions, notamment par un dense échange de courriers électroniques, au mois d'avril 2019.

[37] Voir le compte rendu signé par le critique Antonio Valenti dans le *Giornale di Brescia* du 9 avril 1965 (Rubrique : *Spettacoli,* p. 6).

[38] Nous remarquerons par ailleurs que cette mise en scène pour la compagnie *L'Informativa '65* ne paraît pas parmi les créations 1963-1968 de Mina Mezzadri déclarées à la SIAE. Voir : *Annuario del teatro italiano 1963-1969,* n. 14, N.S., Roma, Pubblicazioni della SIAE, 1970, *ad vocem :* « Mezzadri Erminia ».

[39] Le texte est accompagné d'une photo de la comédienne Claudia Lawrence dans un autre spectacle.

[40] *Marivaux il più italiano dei commediografi francesi*, qui est en fait un passage consacré à Marivaux tiré de la *Storia del teatro drammatico* de Silvio D'Amico (voir *supra,* la note 25), ce qui nous confirme dans l'idée que la révision critique initiée par ce critique eut quelque importance dans l'apparition sur les scènes italiennes du théâtre de Marivaux. Nous observerons que le volume de 1963 comprenant la traduction italienne de Paola Ojetti de trois pièces de Marivaux (*Le jeu de l'amour et du hasard, Les fausses confidences* et *L'épreuve*) est ouvert par une brève introduction de la traductrice qui rapporte précisément les passages que *La storia del teatro* de Silvio D'Amico consacre à Marivaux (*Il gioco dell'amore e del caso, Le false confidenze, La prova,* Traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, « Biblioteca universale Rizzoli », 1963, p. 7).

Mina Mezzadri) et un article sur la pièce (intitulé tout simplement : *Il gioco dell'amore e del caso*), accompagné d'une photo de la comédienne Magda Schirò (dans un autre spectacle)[41]. Ce dernier article insiste précisément sur la nouveauté absolue de représenter en Italie un texte de Marivaux :

> Marivaux, sembra incredibile, non è stato **mai rappresentato in Italia, da nessuna Compagnia regolare.** Pur essendo un autore che si ispirava ad attori italiani e che è stato definito il più italiano dei commediografi francesi, non è stato mai preso in considerazione nel nostro paese. Se abbiamo conosciuto qualcosa di Marivaux, lo dobbiamo alle compagnie francesi, che in tournée in Italia ce l'hanno proposto facendone ammirare il valore artistico, estetico e storico[42]. **In Francia Marivaux corrisponde al nostro Goldoni**. La sua popolarità non ha limiti : le sue opere fanno parte di quel repertorio tradizionale di cui i francesi vanno orgogliosi. Proporre un testo di Marivaux come *Il gioco dell'amore e del caso,* oltre ad essere un atto di stima per l'autore, è anche la proposta di un discorso che si può aprire sui **legami del teatro francese e la nostra commedia dell'arte**. Infatti nel Marivaux si sente l'influenza che la nostra commedia dell'arte ha avuto e dei sintomi evidenti li ritroviamo nel *Gioco dell'amore*. Innanzi tutto per capire bene questa commedia, bisogna immaginarsi la libertà che l'autore trovava alla Comédie italienne, le cui tradizioni sceniche che lasciavano ampia latitudine all'immaginazione dell'attore ; e soprattutto l'abilità e il senso delicato dell'armonia, la disinvoltura dei gesti dei nostri commedianti, aiutavano a capire la finezza del teatro di Marivaux. Ne *Il gioco dell'amore e del caso* nessun personaggio è episodico, tutti sono strettamente legati all'azione. Quattro di essi servono a esporre la trama della commedia, a condurre gli avvenimenti e a provocare le reazioni **dei due personaggi minori del gioco, che infine restano giocati dal loro stesso stratagemma.** I commedianti italiani inserivano nei lavori di Marivaux, oltre a tutto un repertorio di lazzi e di gag della commedia dell'arte, dei **« divertissements » musicali e coreografici che contribuivano a creare l'atmosfera e a collocare l'opera in un quadro artistico al di fuori della vita reale.** Quindi ha fatto bene « L'Informativa » a mettere in scena un Marivaux. Ci auguriamo solo che gli sforzi siano ricompensati[43].

---

[41] La légende précise que Magda Schirò et Claudia Lawrence sont les protagonistes féminines de la pièce. En fait, Magda Schirò ne fut chargée que du prologue.

[42] La référence est notamment aux tournées de la troupe de la Comédie Française (*Le jeu de l'amour et du hasard* pour la tournée de 1907 et celle de 1935), à la Compagnie Renaud-Barrault qui présenta *Les fausses confidences* à la *Biennale* de Venise en 1948, puis en tournée en 1951-1952, et au TNP de Jean Vilar qui, en 1957, présenta dans sa tournée italienne *Le triomphe de l'amour.*

[43] *Il giornale di Lecco,* 4 juillet 1966, p. 3.

Un encadré reproduisant l'affiche du spectacle précise que le décor est d'Alberto Malgarini et les musiques, de composition originale, d'Armando Celso[44]. La distribution y est également rapportée : les deux amoureux Silvia et Dorante étaient interprétés respectivement par Delia Bartolucci et Mario Mattia Giorgetti, les deux serviteurs Lisetta et Alichino par Claudia Lawrence et Giancarlo Caio, Orgone par Franco Ponzoni, Mario par Rodolfo Traversa. En plus de ces rôles de la pièce de Marivaux, on y retrouve un musicien (« un musico ») interprété par Armando Celso et un personnage à qui était confiée la récitation du Prologue (« Prologo »), interprété par Magda Schirò. Cette liste nous livre donc quelques renseignements essentiels sur la structure du spectacle et sur certains choix de fond de Mina Mezzadri par rapport à l'original et aux références historiques du théâtre de Marivaux. Ainsi, le nom donné au valet, Alichino, une variante d'Arlecchino, montre bien que la metteuse en scène veut éviter de renvoyer d'une manière trop directe au masque et à la tradition de la *Commedia dell'Arte*, ce qui, nous le verrons, est confirmé entre autres par les costumes. Par ailleurs, Mina Mezzadri a fait allusion aux modalités historiques de la création de la pièce de Marivaux au Théâtre italien de Paris par la présence d'un prologue mis en musique, absent chez Marivaux.

AZIENDA AUTONOMA
SOGGIORNO E TURISMO

CENTRO DI CULTURA
LECCO

Sabato 9 Luglio - ore 21
PIAZZA DEGLI AFFARI

L'INFORMATIVA '65
DELLA CITTA' DI LECCO

presenterà

Il gioco dell'amore o del caso

di P. Marivaux

PERSONAGGI e INTERPRETI:

SILVIA	DELIA BARTOLUCCI
LISETTA	CLAUDIA LAWRENCE
PROLOGO	MAGDA SCHIRO'
DORANTE	MARIO MATTIA GIORGETTI
MARIO	RODOLFO TRAVERSA
ORGONE	FRANCO PONZONI
ALICHINO	G. CARLO CAIO
UN MUSICO	ARMANDO CELSO

Regia di MINA MEZZADRI
Scene di ALBERTO MALGARINI
Musiche di ARMANDO CELSO

Soci del Centro di Cultura INGRESSO GRATUITO
Non soci: poltrone numerate L. 1.200
poltroncine numerate L. 600
Le prenotazioni si ricevono presso l'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo.

[44] Quant aux lumières, l'affiche ne fait référence à aucun responsable. Selon le témoignage de Mario Mattia Giorgetti, la troupe se contenta de l'installation assurée par les techniciens qui avaient monté la scène en plein air (*cf. supra*, la note 36).

Après le spectacle donné le samedi 9 juillet, la première page de *Il giornale di Lecco* du lundi 11, publie un article (non signé) au titre très explicite : « Aperta in bellezza la stagione di prosa dell'AAST[45]/ Trionfo del *Gioco* e dell'Informativa ». Cet article est accompagné d'une photo de Claudia Lawrence et Giancarlo Caio (le couple des serviteurs Lisetta/Alichino) et d'une photo de Delia Bartolucci et Mario Mattia Giorgetti (le couple des amoureux, Silvia/Dorante), dont les légendes précisent que les premiers ont suscité des applaudissements « a scena aperta » et que les derniers ont confirmé leur talent d'acteurs sensibles et préparés. Le journaliste n'a aucun doute : « L'Informativa '65 della Città di Lecco ha raggiunto dopo due anni di intensa attività il suo maggior risultato artistico ». L'éloge concerne à la fois la metteuse en scène (« che ha confermato la fama acquisita con la compagnia la 'Loggetta' di Brescia »), les acteurs qui « sono stati interpreti applauditi -spesso a scena aperta- e convincenti della gioiosa commedia di Marivaux », le décor d'Alberto Malgarini qui a su créer un « ambiente di gusto », les musiques d'Armando Celso et les chorégraphies de Claudia Lawrence, actrice dont il est dit aussi qu'elle a dominé le spectacle[46]. Le grand succès public que le spectacle a eu[47] permit la programmation, initialement non prévue, d'une nouvelle représentation, le dimanche suivant (le 17 juillet 1966, à 21h, toujours en plein air, à Piazza degli Affari, à Lecco). L'article de *Il giornale di Lecco* du 11 juillet est repris dans le compte rendu publié le 18 juillet par le *Giornale di Brescia,* qui, après avoir tout simplement annoncé le spectacle et son succès dans le numéro du 11 juillet[48], consacre au spectacle un nouvel article une semaine plus tard, à l'issue de sa reprise du 17 juillet, sous le titre : *Coi giovani di Lecco regista la Mezzadri*[49]. Un peu moins élogieux est en revanche le compte rendu paru le 15 juillet 1966 dans le quotidien *Il Resegone* et signé par Gianfranco Scotti, qui relève un manque d'unité stylistique dans le jeu des acteurs, dont certains auraient oublié qu'ils incarnaient des personnages du XVIIIe siècle :

---

[45] *Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo* : c'est-à-dire le Syndicat d'initiative de la ville de Lecco, une ville touristique du lac de Come.

[46] *Il giornale di Lecco,* 11 juillet 1966, p. 1.

[47] Le succès obtenu par le spectacle est confirmé par Mario Mattia Giorgetti qui parle d'un public nombreux et d'un accueil enthousiasmant. Giorgetti se souvient également que la compagnie s'engagea à faire la promotion du spectacle les jours précédents la création (voir *supra,* la note 36).

[48] *Giornale di Brescia*, 11 juillet 1966, Spettacoli, p. 4 : « Una 'prima' di Marivaux per la regia della Mezzadri ».

[49] *Giornale di Brescia*, 18 juillet 1966, Spettacoli, p. 4 : « Coi giovani di Lecco regista la Mezzadri ». Le bref compte rendu n'est pas signé. Sa source est indiquée dès le début de l'article : « Come hanno già riferito i giornali locali… ». En effet, toutes les affirmations sont reprises de l'article du *Giornale di Lecco* que nous avons cité plus haut, et notamment concernant le résultat artistique de la jeune troupe, les qualités artistiques de la metteuse en scène, les applaudissements « a scena aperta » pour les comédiens, la beauté du décor et des chorégraphies.

> […] ci è piaciuta la **freschezza d'impostazione** di tutto il lavoro, merito della regista Mezzadri, e la gustosa dosatura di alcuni caratteri della commedia, tra i quali spicca la servetta Lisetta, interpretata da Claudia Lawrence, che ci ha regalato un comicissimo personaggio costruito con intelligenza ed abilità. Lo stesso dicasi del servo di Dorante, Alichino, interpretato da Giancarlo Caio, pur con le riserve dovute ad una certa troppo evidente forzatura del personaggio.
> Fuori ritmo quasi sempre ci sono apparsi il Giorgetti e la Bartolucci nei panni di Dorante e di Silvia. La soppesata **fragilità del ritmo recitativo, in tono col clima settecentesco,** spariva con la loro recitazione, in ispecie quando si trovavano da soli in scena : un inspiegabile mutamento stilistico che ha certamente danneggiato l'armonia dell'insieme. Gli è che altre volte abbiamo avuto occasione di ascoltare questi due attori, ma sinceramente non ci pare che sappiano costruire dei personaggi : rimangono infatti sempre legati a una medesima impostazione sia che affrontino il modernissimo Schisghal o che vestano i panni settecenteschi del buon Marivaux. A posto gli altri, dalla Schirò al Traverso, dal Ponzoni al Celso. Le scene, dignitose, erano di Alberto Malgarini[50].

Malgré une documentation plutôt réduite, nous pouvons reconstruire, dans ses lignes essentielles, les étapes de l'histoire extérieure de cette première mise en scène italienne de Marivaux au XXe siècle. Nous observerons que, dans les présentations et les comptes rendus que nous avons cités, paraissent tous ces clichés de la lecture de Marivaux qui finalement s'avèreront être néfastes pour la diffusion de son théâtre sur les scènes italiennes encore à la fin du XXe siècle : la comparaison avec Goldoni, l'idée d'un théâtre qui demeure liée à une vision stéréotypée du XVIIIe siècle, au point que le jeu lui-même devrait renvoyer à des codes conventionnels du théâtre de ce siècle, la difficulté d'interpréter et de restituer sur la scène les liens que le théâtre de Marivaux entretient avec la *Commedia dell'Arte*. Néanmoins, ce qui n'échappa à personne, ce fut la nouveauté de l'entreprise de mettre en scène, pour la première fois, Marivaux.

Les différentes phases de rédaction témoignées par le *copione* conservé

Ce qui est intéressant pour notre étude, c'est d'interroger les choix esthétiques de cette 'première' mise en scène. Nous savons de manière certaine que la décision de représenter un texte de Marivaux revient à Mina Mezzadri elle-même : ce fut elle qui en fit la proposition à Giacomo De Santis, par l'intermédiaire de Mario Mattia Giorgetti[51]. Grâce à la bibliothèque de Mina Mezzadri, qui est conservée et

[50] Gianfranco Scotti, « *Il gioco dell'amore e del caso* », *Il Resegone,* 15 juillet 1966, p. 2.
[51] Ces précisions m'ont été communiquées par Mario Mattia Giorgetti (avril 2019, voir *supra,* la note 36).

aujourd'hui reconstituée à la *Fondazione* du Château de Padernello (Brescia)[52], nous avons des renseignements précieux sur les lectures qu'elle fit pour la préparation de sa mise en scène. Nous pouvons identifier les éditions qu'elle utilisa et, surtout, nous pouvons suivre les phases d'écriture du *copione* (tapuscrit pour la mise en scène) de *Il gioco dell'amore e del caso*, ainsi que les étapes de la conception dramaturgique du spectacle.

Mina Mezzadri lisait le théâtre de Marivaux en français, dans l'édition critique procurée par Marcel Arland (1949)[53], mais elle avait également lu et consulté l'édition parue en 1963 de trois pièces (*Le jeu de l'amour et du hasard*, *Les fausses confidences* et *L'épreuve*) traduites en italien par Paola Ojetti[54]. Le volume ayant appartenu à Mina Mezzadri porte en effet les traces d'un travail effectué sur cette traduction : le texte imprimé est accompagné d'annotations manuscrites autographes qui corrigent et réécrivent une bonne partie des répliques. De toute évidence, Mina Mezzadri pensait utiliser cette traduction de 1963 pour son spectacle (qui est de 1966), mais, en la rapportant au texte original, elle en commença en fait une révision, laquelle devint rapidement une traduction nouvelle. Nous remarquerons par ailleurs que l'édition italienne de 1963 ayant appartenu à Mina Mezzadri porte des traces de corrections également sur les premières pages du texte de *Le false confidenze* (*Les Fausses confidences*), ce qui signifie sans doute que, au moins initialement, le choix pour sa mise en scène à venir devait hésiter entre ces deux textes.

Nous pouvons attribuer les corrections apportées à la traduction de Paola Ojetti et écrites à la main sur les pages de ce volume à la première phase du travail que Mina Mezzadri a conduit sur le texte de Marivaux en vue de sa mise en scène. Ce travail consistait d'une part à un retour à l'original (par la collation de la traduction au texte original en français), et comportait, d'autre part, une attention particulière aux exigences de la scène, comme le montrent les nombreuses coupes et quelques indications concernant la disposition des personnages sur la scène. Nous ne pouvons pas dire à quel moment Mina Mezzadri décida de renoncer à utiliser la traduction de Paola Ojetti, même revue et corrigée. Le volume comporte en effet des corrections manuscrites pour le texte dans son entier, jusqu'à la dernière scène. La révision dut être faite à des moments différents (au moins deux), puisque les corrections à la main sont à l'encre bleue pour la plupart, mais il y en a aussi certaines au crayon. L'ajout d'indications scéniques (essentiellement au crayon) s'arrête en revanche aux premières pages. Les autres corrections sont, pour la plupart, des coupes de répliques

---

[52] Les Archives et la Bibliothèque de Mina Mezzadri sont conservées au Château de Padernello (https://www.castellodipadernello.it) grâce à un accord signé par le CTB (Centro Teatrale Bresciano), la Fondazione Castello di Padernello et les héritiers de Mina Mezzadri. Je remercie Gian Luca Bono, de la Fondazione Castello di Padernello, pour m'avoir facilité l'accès aux archives « Mina Mezzadri » et pour son accueil chaleureux au Château.

[53] Marivaux, *Théâtre complet*, Texte préfacé et annoté par Marcel Arland, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

[54] Marivaux, *Il gioco dell'amore e del caso, Le false confidenze, La prova*, Traduzione di Paola Ojetti, cit.

ou de parties de répliques, qui sont parfois remplacées par un texte écrit à la main, en général beaucoup plus bref que le texte biffé. Ce qui est certain, c'est qu'il y eut une nouvelle phase d'écriture, laquelle comporta plutôt la rédaction d'un scénario indépendant de la traduction de Paola Ojetti.

La Fondation Mina Mezzadri conserve un *copione* de *Il gioco dell'amore e del caso* : il s'agit sans doute de la dernière version préparée pour être ensuite recopiée et distribuée aux comédiens. C'est un exemplaire dactylographié, de 22cm x 30 cm (écrit en format paysage), sur papier pelure. Les pages y paraissent numérotées à la main, dans la marge supérieure, à droite, parfois au crayon, parfois au stylo (bleu ou rouge). Ce *copione* est en fait un assemblage de feuillets, maintenus ensemble par des agrafes, appartenant à des ensembles différents : des feuillets d'un premier *copione* (A) qui portent une numérotation originale qui fut, en un deuxième temps, corrigée à la main afin d'indiquer la pagination se rapportant à un nouveau *copione* (B), des feuillets qui ne sont pas des originaux, mais plutôt des doubles obtenus par l'utilisation du papier carbone (appartenant à l'ensemble A ou à l'ensemble B), et des feuillets qui furent en revanche nouvellement dactylographiés au moment de la préparation d'une nouvelle forme du *copione* (C) et qui font apparaître une numération des pages indépendante. Toutes les pages, sans distinction, comportent des interventions manuscrites autographes, dont certaines sont au crayon et d'autres au stylo (à l'encre bleue ou noire) : elles apportent des corrections au texte ou bien elles introduisent, sous la forme de *marginalia*, des indications de mise en scène. Ces indications sont en général au crayon et sont inscrites dans la marge gauche ou dans la marge droite, selon leur appartenance typologique : d'un côté sont rassemblées les indications qui concernent les déplacements des acteurs sur la scène et les actions qu'ils doivent accomplir, et, du côté opposé, les indications qui précisent la manière du débit (rapide, lente, en ralentissant, en accélérant, etc.), l'attitude (sévère, un peu mystérieuse, etc.) et la position des acteurs par rapport au public (de face, de profil, de dos).

Ces corrections et ces annotations manuscrites appartiennent donc à une phase ultérieure, qui suivit la composition du *copione* dans sa dernière forme (C), laquelle a été obtenue, comme nous l'avons expliqué plus haut, par l'assemblage des feuillets appartenant à des phases différentes de rédaction. Cette nouvelle phase correspond à la relecture et à la correction faites au moment où la mise en scène fut conçue dans son ensemble. Certaines annotations, par ailleurs peu nombreuses, furent en revanche apportées par la suite, sans doute au moment du travail à la table ou des répétitions[55], puisqu'on y retrouve des références aux interprètes qui purent alors

[55] Mario Mattia Giorgetti évoque d'ailleurs le travail des acteurs avec la metteuse en scène dans les termes d'une collaboration (« La Mezzadri come regista si dimostrò molto disponibile ai contributi che venivano da noi attori », voir *supra*, note 36). On pourra lire des témoignages sur les modalités de la direction d'acteurs assurée par Mina Mezzadri dans les entretiens des comédiens publiés par Eleonora Firenze dans son volume (*Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, cit.). Par exemple, Delia Bartolucci compare la méthode de Strehler qui n'hésite pas à monter sur scène pour montrer aux acteurs

contribuer par leurs suggestions à la révision[56]. La présence de ces dernières annotations est néanmoins importante puisqu'elle est la preuve que l'exemplaire du *copione* conservé, malgré sa forme particulière d'assemblage de pièces venant d'ensembles disparates, fut effectivement utilisé au moins jusqu'aux premières phases de travail avec les acteurs. On peut alors considérer qu'il correspond à sa forme définitive. La création se fit d'ailleurs dans l'urgence, ce qui pourrait justifier l'absence d'un exemplaire tapé de nouveau, du début à la fin, au propre. Mario Mattia Giorgetti précise que le spectacle ne bénéficia que d'une courte période de répétitions, lesquelles se firent à Milan, au théâtre Angelicum[57].

La page titre du *copione* conservé comporte une esquisse au crayon, sans doute de la main de Mina Mezzadri, des costumes de deux personnages. Grâce au témoignage de Mario Mattia Giorgetti[58], nous savons que les costumes furent conçus par la metteuse en scène elle-même et réalisés, sous son contrôle, sur le budget réduit que De Santis avait octroyé au spectacle. Ces silhouettes esquissées rapidement au crayon sont une des rares traces de la conception des costumes du spectacle. Quant aux costumes réalisés, il ne reste que le témoignage des deux photographies en noir et blanc publiées dans le *Giornale di Lecco* du 11 juillet. Cette trace floue nous permet néanmoins d'affirmer que des détails tels que les manches bouffantes, les corsets et même une perruque pour le valet déguisé en maître renvoyaient bien à des costumes XVIIIe siècle.

Un feuillet non numéroté, en format A4 et écrit selon l'orientation « portrait », annexé, sans agrafes, à ce *copione*, dactylographié au propre (sans ratures et ne comportant que deux corrections manuscrites) rapporte un *Prologo*, alors que dans la dernière page de l'acte III du *copione*, après le mot « FINE » est ajouté un *Epilogo*, écrit entièrement à la main. Ces détails nous amènent à penser que la décision d'envelopper la représentation, grâce à l'ajout d'un prologue et d'un épilogue en musique, dans une sorte d'écrin de théâtre dans le théâtre, comme pour en souligner les liens avec la tradition d'un théâtre du passé, d'un XVIIIe siècle quelque peu idéalisé, fut prise une fois la traduction terminée, même si avant les répétitions, puisque la comédienne qui ne fut chargée que du prologue, Magda Schirò, figure dès le début parmi les interprètes du spectacle.

L'ajout de ce prologue et de cet épilogue en musique et comportant la présence en scène d'une comédienne récitant (Magda Schirò) et d'un musicien (Armando Celso)[59], accompagnés très vraisemblablement de tous les acteurs, dans des chorégraphies conçues, comme les comptes rendus de l'époque nous l'apprennent,

---

ce qu'il leur demande et la méthode de Mezzadri, qui suit les répétitions, avec une petite lumière, depuis la salle (*Ibid.*, p. 214).

[56] Le *copione* évoque, au début de l'Acte III, la nécessité de se rapporter au « petit livre » de Magda (Schirò).

[57] Voir *supra*, la note 36.

[58] *Ibid*.

[59] Voir plus haut la reproduction de l'affiche-annonce du spectacle publié dans l'encadré de *Il giornale di Lecco* du 4 juillet 1966 (note 43).

par Claudia Lawrence[60], avait sans doute l'intention de rappeler sur scène les techniques de jeu des Comédiens italiens de Paris du début du XVIIIe siècle qui avaient créé la pièce de Marivaux : une manière de souligner qu'on était au théâtre et qu'on allait présenter une forme de théâtre quelque peu éloignée des habitudes du public contemporain. L'article de présentation du spectacle paru dans le *Giornale di Lecco* le 4 juillet 1966 que nous avons cité plus haut fait explicitement référence aux *divertissements* qui accompagnaient les créations des pièces de Marivaux au Théâtre Italien de Paris[61] : cette présentation s'appuyait sans doute sur un communiqué de presse (que nous n'avons pas retrouvé) où la metteuse en scène évoquait la structure de son propre spectacle en en expliquant les raisons. La pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard* avait été effectivement accompagnée, lors de sa création, d'un divertissement composé pour l'occasion et qui terminait le spectacle[62], mais celui-ci ne paraît pas dans les différentes éditions du *Théâtre* de Marivaux et seulement des études récentes ont donné des précisions sur la question sans par ailleurs pouvoir identifier de manière sûre le *divertissement* [63]. On ignore si Mina Mezzadri connaissait ce détail. En tout cas, dans sa mise en scène, l'ajout de ce prologue et de cet épilogue n'est pas une opération de restitution philologique, mais, bien au contraire, l'un des piliers de la construction de sa propre dramaturgie.

Un « faux » Marivaux : *Prologo* et *Epilogo*

Le *Prologo* du spectacle de Mina Mezzadri comporte un nouveau texte, que la metteuse en scène composa, sur des musiques d'Armando Celso, à partir d'un montage de vers tirés de différents divertissements accompagnant d'autres pièces de

---

[60] *Il giornale di Lecco,* lundi 11 juillet 1966. Voir *supra,* la note 46.
[61] Voir *supra,* la note 43.
[62] La célèbre dernière réplique d'Arlequin (« Saute marquis ») se comprend mieux en effet si on considère qu'elle annonce ce divertissement.
[63] Philip Robinson (« Le Vaudeville du Jeu de l'amour et du hasard », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 260, 2013, p. 435-442) pense avoir identifié le divertissement du *Jeu de l'amour et du hasard* dans un vaudeville intitulé *Le jeu d'amour* compris, sans que l'attribution à Marivaux et le lien explicite à sa pièce n'y paraissent, dans l'édition Briasson de 1733 du *Nouveau théâtre italien* (Nouvelle Edition, Corrigée & très augmentée, & à laquelle on a joint les Airs/ des Vaudevilles gravez à la fin de chaque volume, t. I, à Paris, chez Briasson, 1753). Il en reproduit le texte dans son étude (*Ibid.,* p. 437-438). Selon Françoise Rubellin (*Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde surprise de l'amour, Le jeu de l'amour et du hasard,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 160), cette identification pose néanmoins problème puisque dans le volume en question du *Nouveau théâtre italien* sont publiés des divertissements de pièces qui n'avaient pas été éditées (alors que *Le jeu de l'amour et du hasard* avait été éditée). Par ailleurs, ce vaudeville apparait, sous le titre *Toureloure loure*, dans *Le Serdeau des théâtres* de Fuzelier de 1723, ce qui signifierait que la pièce de Marivaux l'a repris, alors qu'en général les divertissements marivaudiens comportent une composition nouvelle (*Ibid.*).

Marivaux, et notamment les divertissements de *L'île des esclaves,* de *L'amour et la vérité*, de *L'île de la raison*, de l'*École des mères*, de *L'Épreuve,* auxquels s'ajoutent quelques lignes tirées d'une réplique de Cupidon dans *La réunion des amours*. Le résultat est une sorte de poème en prose à l'allure musicale, un « faux » Marivaux, composé néanmoins de passages authentiques, et qui établit donc des échos avec les divertissements des pièces de Marivaux :

***Prologo* de Mina Mezzadri**	**Passages correspondants chez Marivaux**
Concedetevi, giovani cuori, al dio della tenerezza. Coltivate senza timori, gli amorosi sentimenti.	Livrez-vous, jeunes cœurs, au dieu de la tendresse ; / Vous pouvez, sans faiblesse, / Former d'amoureux sentiments. (Divertissement de *L'île de la raison*[64])
Chi non ha mai amato, non vive e non lo sa - Senza il piacere d'essere vezzeggiati da un'amabile creatura che si adora, ci accorgeremmo forse d'esser nati?	Celui qui n'a jamais aimé / Ne vit pas ou du moins l'ignore ; / Sans le plaisir d'être charmé / D'un aimable objet qu'on adore / S'apercevrait-on d'être né ? (Divertissement de l'*Amour et la vérité*[65])
Tu che ti credi importante, col tuo aspetto superbo, le tue arie, il tuo darti da fare, non seduci che una mente rozza. A lei sembri un colosso, un gigante, ma davanti all'amore[66] la tua gloria cessa, rimane solo la tua nullità, la tua bassezza.	Toi qui fais l'important, / ta superbe apparence, / Tes grands airs, ta dépense, / séduisent un peuple ignorant ; / Tu lui parais un colosse, un géant. / Ici, ta grandeur cesse ; / on voit ta petitesse, / ton néant, ta bassesse. (Divertissement de *L'île de la raison*[67])
Ah ! amore ardente ! che piacere vederti far la corte alla ragione !	Quel plaisir de voir l'Amour, […] à la Raison faire sa cour ! (Divertissement de *L'île de la raison*[68])
Tu, indifferente mortale che declami senza posa contro le fiamme del tenero amore, non appena ti si offrirà	Mortel indifférent, / Qui sans cesse déclames / Contre les douces flammes / Que fait sentir le tendre

[64] Voir : Marivaux, *Théâtre complet*, Édition établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque-Classiques Garnier », 2000, p. 729.
[65] *Ibid.*, p. 107-108.
[66] En fait, dans l'original « Ici » fait référence à l'île ; il n'est nullement question de l'amour devant qui la gloire n'est plus rien.
[67] Marivaux, *Théâtre complet*, cit., p. 730.
[68] *Ibid.*

un bello sguardo, la sua dolcezza seducente, renderà nulla la tua forza.	enfant, […] Qu'un bel œil se présente, / Sa douceur séduisante / Rend ta force impuissante (Divertissement de *L'île de la raison*[69])
Voi, che fate continuamente severi discorsi ai vostri ragazzi[70]. Il dio dell'amore riderà della vostra ragione ! I vostri consigli sono prudenti, le massime sagge... ma tutte le vostre precauzioni non serviranno a sbarrare le vie d'un giovane cuore, troverà sempre uno spiraglio, il vincitore !	Vous qui sans cesse à vos fillettes / Tenez de sévères discours / Mamans, de l'erreur où vous êtes / le dieu d'Amour se rit et se rira toujours. / Vos avis sont prudents, vos maximes sont sages ; / Mais malgré tant de soins, malgré tant de rigueur, / Vous ne pouvez d'un jeune cœur / Si bien fermer tous les passages, / Qu'il en reste toujours un pour le vainqueur. (Divertissement de *L'école des mères*[71])
E voi che temete di non vincere mai la durezza di un cuore crudele, insistete, la vittoria è certa. Voi non vedete il suo cuore perché s'é messo una maschera che lo distorce, ma il suo aspetto è la dolcezza.	Vous qui croyez d'une inhumaine / Ne vaincre jamais la rigueur, / Pressez, la victoire est certaine, / Vous ne connaissez pas son cœur ; / Il prend un masque qui le gêne ; / Son visage, c'est la douceur. (Divertissement de *L'Amour et la vérité*[72])
Bando ! agli sciocchi che non fan che languire e sospirare e raccontan le loro pene all'eco dei dintorni !	[…] de votre temps les amants n'étaient que des benêts ; ils ne savaient que languir, que faire des hélas, et conter leurs peines aux échos d'alentour. (*La réunion des amours :* Scène I, réplique de Cupidon[73])
Basta ! sdilinquimenti, timidezze, dolci martìri, sciocchezze e fatuità del tempo andato, che facevan degli uomini imbecilli !	Langueurs, timidité, doux martyre, il n'en est plus question. Fadeur, platitude du temps passé que tout cela. Vous ne faisiez que des sots, que des imbéciles

[69] *Ibid.*, p. 731.
[70] L'adaptation de Mina Mezzadri reconduit la phrase à un sens général, en éliminant la référence aux mères et à leurs « fillettes » que l'on retrouve dans le divertissement de *L'école des mères*.
[71] Marivaux, *Théâtre complet*, cit., p. 1168-1169.
[72] *Ibid.*, p. 107.
[73] *Ibid.*, p. 954.

	(*La réunion des amours :* Scène I, réplique de Cupidon[74])
I vostri sguardi sian desideri, non chiedete amore: sottintendetelo ! non dite « fatemi la grazia »: prendetevela !	leurs regards sont des désirs : au lieu de soupirer, ils attaquent : ils ne demandent pas d'amour, ils le supposent. Ils ne disent point : Faites-moi grâce, ils la prennent. (*La réunion des amours :* Scène I, réplique de Cupidon[75])
Dite: « andiamo, vi amo, vedete quello che potete fare, giacché il tempo, è prezioso » !	Allons, dit-on, je vous aime ; voyez ce que vous pouvez faire pour moi, car le temps est cher ; il faut expédier les hommes. (*La réunion des amours :* Scène I, réplique de Cupidon[76])
Ché se <poi l'amante che>[77] ci ammira faccia a faccia, ride di noi quattro passi più in là, oh! l'utile e piacevole astuzia <dell'altro>[78] che ci unisce tutti qui! e chi di noi crede in tal caso, d'essere il minchione, di cui si ride ?	Tel qui devant nous nous admire, / s'en rit peut-être à quatre pas, / quand à son tour il nous fait rire / c'est un secret qu'il ne sait pas : / Oh ! l'utile et charmante ruse / qui nous unit tous ici-bas ;/ qui de nous croit en pareil cas / être la dupe qu'on abuse ? (Divertissement de *L'Amour et la vérité*[79])
Sposi gelosi, teneri amanti, riposate sulla fede dei giuramenti, non vi turbi sospetto alcuno, credete ad occhi chiusi all'oggetto del vostro amore, perché... non si guadagna niente a metterlo alla prova...	Maris jaloux, tendres amants, / Dormez sur la foi des serments, / Qu'aucun soupçon ne vous émeuve ; / Croyez l'objet de vos amours, / Car on ne gagne pas toujours / à la mettre à l'épreuve (Divertissement de *L'épreuve*[80])
Ma noi vedremo in questa sera felice[81], gli ardori di una fiamma innocente, che la ragione compone,	Dans cette île charmante, / D'une flamme innocente / Nous y ressentons les ardeurs, / Et la Raison

[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*
[76] *Ibid.*
[77] Correction manuscrite insérée dans l'interligne pour remplacer : « poi chi ». Dans notre transcription des passages du tapuscrit, les signes <> indiquent les ajouts manuscrits.
[78] Ajout manuscrit dans l'interligne.
[79] Marivaux, *Théâtre complet*, cit., p. 108.
[80] *Ibid.*, p. 1711.
[81] À la place de la référence à l'île, comme cela est dans le texte marivaudien, nous avons ici une phrase, la seule non marivaudienne, qui sert de raccord en attribuant clairement à ce prologue la fonction d'introduction au spectacle.

governando i favori, che amore, le offre.	gouverne les faveurs / Que l'Amour nous présente. (Divertissement de *l'Ile de la raison*[82])

Ce prologue, en plus d'avoir une fonction de mise à distance, a la fonction d'orienter la lecture critique de la pièce. Il suggère en effet que son sens est à chercher dans le triomphe d'un amour modéré par la raison. Le jeu des déguisements, grâce auquel les deux amants s'étudient l'un l'autre et qui fait l'intrigue de la pièce, est alors considéré comme un expédient que la raison utilise contre les ardeurs d'un amour irréfléchi, bien plus que comme l'occasion de quiproquos comiques à exploiter sur scène. Ainsi, à la fin de la comédie, l'épilogue reprend le passage, tiré du divertissement de *L'île de la raison,* qui ouvre le prologue et qui exhorte les jeunes à céder aux amours (« Livrez-vous, jeunes cœurs, au dieu de la tendresse ; / Vous pouvez, sans faiblesse, / Former d'amoureux sentiments »), en enfermant dans un cercle – un cercle d'illusion- la représentation. Mais cette reprise est ici complétée par l'ajout d'un vers supplémentaire, tiré du même divertissement marivaudien, qui, faisant allusion à la raison, célèbre ces amours qui seraient à la fois tendres et raisonnables. C'est là le message qui est affiché en guise de conclusion de la pièce.

***Epilogo* de Mina Mezzadri**	**Passages correspondants chez Marivaux**
Concedetevi, giovani cuori, al dio della tenerezza. Coltivate senza timori, gli amorosi sentimenti. La ragione infatti, le cui leggi sono prudenti e sagge non vi vieta d'essere amanti, ma solo d'esserlo volubilmente.	Livrez-vous, jeunes cœurs, au dieu de la tendresse ;/ Vous pouvez, sans faiblesse,/ Former d'amoureux sentiments./ La Raison, dont les lois sont prudentes et sages,/ Ne vous défend pas d'être amants,/ Mais d'être amants volages. (Divertissement de *L'île de la raison*[83])

Le *Prologo* et l'*Epilogo* de Mina Mezzadri restituent une vision de l'amour éloignée tant de la passion (les ardeurs) que de la légèreté (les amants volages). Par l'évocation de la raison, ils semblent vouloir insérer cet amour mesuré, qui serait l'âme de la comédie de Marivaux, dans un contexte précurseur des Lumières. L'aventure que Silvia et Dorante vont vivre correspond à une véritable formation : à la fin, les deux jeunes n'ont plus peur de s'engager dans un amour dont ils ont perçu l'aspect « raisonnable ». Cette clé de lecture suggérée par le *Prologo* et l'*Epilogo* est

[82] Marivaux, *Théâtre complet*, cit., p. 730.
[83] *Ibid.*, p. 729.

renforcée par la présentation du spectacle publiée dans *Il giornale di Lecco*[84], rédigée sans doute sur la base d'un communiqué de presse, qui distingue dans la pièce quatre personnages actifs meneurs du jeu et deux personnages passifs, ces derniers subissant les événements dont ils sont pourtant à l'origine. Les deux amoureux lancent l'intrigue, mais ils deviennent bientôt des spectateurs « apprenants », doublant ainsi sur scène le spectateur qui est lui-même invité « en ce soir heureux » (« in questa sera felice ») à contempler « les ardeurs » d'un amour modéré par la raison. Cette lecture qui fait des deux amoureux deux personnages qui, loin de mener le jeu, sont finalement dupes du stratagème qu'ils ont eux-mêmes imaginé[85], semble confirmée par les jugements concernant le jeu des acteurs interprétant ces deux rôles contenus dans le compte rendu de *Il Resegone*[86].

Le prologue fait appel directement au spectateur, il lui présente le spectacle en tant que tel. C'est précisément dans cette distance qu'il faut chercher la mise en perspective historique que la mise en scène entend réaliser. Si le prologue chanté fait allusion à une manière de représenter les spectacles typiques du Théâtre italien de Paris à l'époque de Marivaux, la metteuse en scène n'entend pas pour autant évoquer dans son spectacle de manière explicite le jeu de la *Commedia dell'Arte*. Ainsi, comme nous l'avons remarqué plus haut, pour le nom du valet, à « Arlecchino », elle préfère la forme dantesque « Alichino »[87] qui fait certes référence au même masque, mais qui évite l'immédiate superposition avec l'Arlequin au costume à losanges colorés que la célèbre mise en scène du *Serviteur de deux maîtres* goldonien de Giorgio Strehler, arrivée en 1963 à sa troisième édition-bis[88], avait transformé en symbole de la *Commedia dell'Arte* redécouverte et dont le théâtre du *Novecento* entendait ramener à la vie les techniques de jeu.

---

[84] Voir *supra*, la note 43.

[85] *Il giornale di Lecco*, 4 juillet 1966 *:* « Quattro di essi servono a esporre la trama della commedia, a condurre gli avvenimenti e a provocare le reazioni **dei due personaggi minori del gioco, che infine restano giocati dal loro stesso stratagemma »** (Voir *supra*, la note 43).

[86] Voir *supra*, la note 50.

[87] Le *copione* fait état d'une première rédaction dans laquelle figure le nom du masque Arlecchino, ensuite changé (corrections manuscrites autographes au stylo) en « Alichino ». Ainsi, il conserve « Arlecchino » dans l'indication du locuteur des répliques, alors que la correction manuscrite apparaît systématiquement lorsque le nom du valet est prononcé, à l'intérieur d'une réplique. Ces répliques où la nouvelle forme apparaît pourraient suggérer également que la préférence donnée à la forme « Alichino » s'explique par des exigences de sonorité et de rime. Il s'agit d'une correction insérée au moment de la lecture avec les acteurs.

[88] Bien que celle de 1963 ne soit pas une nouvelle édition, reprenant essentiellement celle de 1956, on préfère parler de troisième édition « bis » car elle comporta un changement d'importance : le rôle d'Arlequin fut alors interprété pour la première fois par Ferruccio Soleri, qui remplaça Marcello Moretti, décédé en 1961. La première édition de l'*Arlecchino servitore di due padroni* de Strehler est de 1947. Sur la question, voir au moins : Catherine Douel Dell'Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler*, Roma, Bulzoni, 1992 ; Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1993 ; Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2002.

Les indications scéniques

Le *copione* conservé est un document très précieux non seulement pour comprendre la lecture proposée de la pièce de Marivaux, mais également pour reconstruire les choix essentiels de la mise en scène de Mina Mezzadri. En effet, les annotations manuscrites autographes, enregistrées, pour la plupart des pages, dans la marge gauche, offrent une véritable partition scénique en décrivant les actions qui font contrepoint ou accompagnent les répliques des personnages.

Ainsi, pendant son dialogue avec Silvia autour du mariage qui occupe les premières scènes de la pièce, Lisetta travaille sur un métier à tisser ; elle fait des guirlandes. Elle se lève, va chercher les fils, puis s'assoit, enfile l'aiguille, absorbée dans son activité qu'elle suspend de temps en temps pour écouter les étranges théories sur le mariage de sa maîtresse. Elle est attentive, s'appuie au métier à tisser ou bien se tient, les bras croisés, ou encore elle s'arrête, les guirlandes à la main, parfois les faisant tomber. Silvia, de son côté, mélancolique, a des gestes d'abandon ou s'appuie à la table. L'entrée d'Orgone apporte une note de légèreté : il s'assoit à la table, mange des dragées et boit de la liqueur. Au moment où Silvia expose son plan du déguisement, elle se lève, face à son père qui, dans un premier temps, continue de manger tranquillement et, ensuite, l'encourage à parler la caressant. Après que celle-ci lui ait exposé son plan en parlant d'une traite, sans reprendre son souffle, Orgone se lève et ferme, flegmatique, la boîte des dragées. L'irrévérence de Mario est en revanche soulignée par ses gestes quelque peu violents, par exemple dans l'action de se saisir de l'habit qui doit servir au déguisement de sa sœur le lui arrachant des mains.

Les annotations manuscrites fixent également la proxémique. Ainsi, on peut suivre Mario et Orgone qui se déplacent sur le plateau, quittant le centre de la scène, tandis que Silvia et Lisetta restent au centre de la scène en changeant leurs habits. Mario et Orgone discutent entre eux, tout en buvant de la liqueur, et commentent l'étrange coïncidence de l'idée du déguisement que Silvia et Dorante ont tous deux eue.

Il est possible d'avancer quelques observations d'ensemble. Comme on peut le constater déjà pour ces premières scènes, les indications scéniques de la metteuse en scène enregistrées dans le *copione* conservé renvoient à des gestes quotidiens et à un intérieur bourgeois d'une époque que seuls les costumes (et peut être le décor, dont nous n'avons malheureusement aucune description précise) aidaient à définir. Le métier à tisser de la servante, les dragées et les verres à liqueur connotent une mise en scène ayant une visée réaliste et une esthétique qui insiste sur un réalisme du quotidien, donnant corps à la préciosité abstraite si souvent contestée aux dialogues de Marivaux.

Certaines attitudes des personnages entendent renvoyer à des comportements typiques d'une classe à une époque historiquement définie. Ainsi, dans la scène de l'entrée de Dorante en habits de valet, les indications scéniques nous montrent Mario

qui touche à plusieurs reprises son épée, sur un ton de menace, un geste qui renvoie à un petit maître vantard du XVIIIe siècle.

Les annotations manuscrites de Mina Mezzadri accordent une attention particulière aux grandes scènes des dialogues amoureux. Dans les scènes où Dorante et Silvia se découvrent amoureux l'un de l'autre, les indications scéniques font état d'un dialogue parallèle qui s'établit par la dialectique du jeu des regards (ex. il/elle la/le regarde/ il/elle baisse les yeux, il/elle le regarde de nouveau, etc.), des soupirs, des gestes comme suspendus (on retrouve souvent l'annotation : geste très lent) et par la proxémique (les pas timides qui les rapprochent ou les éloignent). L'entrée d'Arlequin en habits de Dorante fait que Silvia, déguisée en soubrette, reprend en revanche une attitude sévère et détachée, jusqu'au moment où on la voit quitter la scène avec une révérence affichée.

L'acte II, oppose dans un dialogue amusant Orgone et Lisetta. La soubrette déguisée s'inquiète car elle pense que Dorante, dont elle ne connaît pas la véritable identité et dont elle ignore qu'il est en réalité un valet, est amoureux fou d'elle. Face à Lisette, il y a un Orgone flegmatique, qui la regarde amusé, en buvant de la liqueur et en mangeant des dragées. Les actions et les gestes de cet Orgone détaché sont soigneusement annotés par la metteuse en scène. Nous le voyons alors fermer, calmement, la boîte des dragées et se lever, tout en regardant sa montre à gousset qu'il prend dans la main. Encore une fois, les annotations de la metteuse en scène insistent sur les mouvements que les deux personnages, qui s'épient pour deviner leurs véritables motivations, font l'un vers l'autre (actions de se rapprocher, puis de s'éloigner, etc.). On remarquera que dans cette scène avec Orgone, Lisetta a repris son travail des guirlandes, qu'elle laisse précipitamment, pour ne pas dévoiler son véritable statut de servante, à l'arrivée sur scène d'Arlequin qu'elle croit être Dorante. Les annotations insistent alors sur des mouvements caricaturés d'Arlequin, qui montrent bien qu'il n'est pas à sa place. Ainsi, Arlequin-Dorante multiplie ses révérences en se déhanchant (le mot utilisé est précisément : « sculettamento »). Dans la nouvelle scène d'amour, qui concerne cette fois les deux serviteurs déguisés en maîtres, les indications scéniques soulignent leur embarras et leur caricature ; leurs mouvements sont souvent de « petits pas » saccadés, des sauts et de petits sauts, des postures en demi-cercle, des « sberlucchiamenti », des tentatives d'approche timides, ou encore des gestes qui trahissent bien d'autres habitudes que celles des maîtres (ex. se boucher le nez). Au moment où la déclaration d'amour se fait explicite, se met en place un jeu de mouvements opposés (se lever et s'assoir : « su », « giù ») qui, se répétant à l'infini, devait produire sur scène un effet comique. De même, le mépris qu'ils affichent lorsque l'entrée de Dorante interrompt brusquement leur conversation amoureuse (Lisetta prononce sa réplique en tant que « dama altera » et Arlequin « da signore ») devait insister sur son sens de la caricature, et ce dans un *crescendo,* jusqu'à la dernière réplique de la scène qu'Arlequin prononce d'un ton « mélodramatique ». L'attention aux mouvements, dans une vision d'ensemble de la scène presque picturale, est manifeste dans l'indication des mouvements simultanés des personnages, qui sont toujours décrits depuis la perspective du public. Par exemple, lorsqu'Arlequin fait un pas en avant et Lisetta

un pas en arrière, il est bien précisé que les deux personnages sont de profil, le regard du public devant percevoir, sur le plan horizontal de la scène, les deux mouvements comme identiques et opposés, allant dans la même direction et ayant comme résultat un déplacement qui garde la même distance entre les deux personnages (« passo avanti di Arlecchino e indietro di Lisetta (profili al pubblico) »). La passion se manifeste dans la suite de la scène dans des actions qui n'ont plus aucune retenue (s'enfuir, courir, se courir après) jusqu'à l'embarras de la promesse mutuelle que les deux personnages s'échangent de se révéler la vérité l'un l'autre. Leurs mouvements trahissent alors une certaine nervosité : petite course latérale, tête à tête, face à face, éloignement puis rapprochement. Au moment culminant de sa déclaration, Arlequin est à genoux, mais les deux personnages recommencent cependant à jouer leurs rôles de maîtres, avec des attitudes de dédain, lorsque Silvia entre en scène.

Les annotations concernant la scène qui voit Lisetta face à Silvia soulignent en revanche l'attitude nerveuse de la première opposée à la fermeté de la seconde. Le jeu des acteurs dans la scène suivante du dialogue amoureux de Silvia et Dorante est, d'après les annotations que nous pouvons lire dans le scénario conservé, de nouveau fondé sur la dialectique des regards (« lo/la guarda », « frontale, non la guarda », « non la guarda più », « due passi, la guarda » …). Le moment culminant voit Dorante s'approcher, du fond de la scène, de Silvia qui est vers l'avant de la scène, face au public (« frontale »). Mais ce mouvement de rapprochement est interrompu par l'entrée de Mario et d'Orgone.

La scène où Lisetta et Arlequin arrivent enfin à s'avouer mutuellement leur vraie identité est réglée sur une opposition de rythme : d'une part les paroles et les gestes rapides d'Arlequin, d'autre part la lenteur dans les paroles et les gestes de Lisetta. Les adjectifs opposés « veloce » (rapide) et « lento » (lent) s'alternent pratiquement à toutes les répliques, au point que la metteuse en scène, après un certain nombre d'occurrences répétées, n'hésite pas à avoir recours à l'abréviation « v » et « l ». Arlequin est à nouveau à genoux, s'apprêtant à déclarer sa flamme tout en avouant qu'il est le valet de Dorante, mais il bondit lorsqu'il apprend que Lisetta n'est que la coiffeuse de Madame. La scène finale des deux amoureux Dorante et Silvia reprend le jeu de leurs mouvements en miroir, avec Silvia face au public (« frontale ») et Dorante qui s'approche timidement d'elle venant du fond de la scène, en y ajoutant du « lyrisme » (l'adjectif « lirico » est notamment utilisé pour définir Dorante).

Bien qu'il ne s'agisse que de l'ébauche de mise en scène que Mina Mezzadri a fixée pour diriger ses acteurs pendant les répétitions et que nous n'ayons malheureusement aucun moyen de la rapporter au travail des acteurs et avec les acteurs, ni à la création aboutie, ces annotations sont, nous semble-t-il, très précieuses. En effet, elles nous permettent de dégager la lecture générale que Mina Mezzadri a voulu restituer, par sa mise en scène, de cette pièce et, sans doute, du théâtre marivaudien. Aucun clin d'œil aux techniques de la *Commedia dell'Arte*, car la restitution, bien que mise à distance dans un procédé presque de théâtre dans le théâtre, grâce à l'insertion du prologue et de l'épilogue, tend à un réalisme du quotidien, comme le montrent les personnages qui sont vus dans des actions tels que

manger ou boire, travailler au métier à tisser, etc.[89]. Cette atmosphère du quotidien fait néanmoins apparaître des traits visant à connoter l'action et les personnages comme appartenant au XVIIIe siècle, grâce aux costumes et aux accessoires. Donc aucun effet rococo, aucune légèreté affichée pour donner à voir le « marivaudage », aucune vision stéréotypée du XVIIIe siècle. Le réalisme dans cette architecture générale de la mise en scène permettait de donner la plus grande attention à la vérité du dialogue amoureux, qui se reflète, dans ses indécisions et dans ses contradictions, ses timidités et ses hardiesses, dans le dense contrepoint que les gestes et les actions établissent avec les répliques, notamment dans les grandes scènes des dialogues de Dorante et Silvia, tombés amoureux l'un de l'autre malgré la distance que leurs déguisements respectifs auraient dû mettre entre eux.

Les affres de la traduction pour la scène

Il reste à analyser la qualité théâtrale de la traduction préparée par Mina Mezzadri[90]. Comme nous l'avons expliqué, la première phase du travail d'adaptation pour la scène a consisté à lire et revoir la traduction italienne de Paola Ojetti ; la traduction de Mina Mezzadri qui a été utilisée pour le spectacle a pris forme ensuite, par la collation de cette traduction avec le texte original, ce qui a donné lieu à une nouvelle traduction comportant d'importantes interventions sur la traduction initialement utilisée. Un tel procédé est confirmé par de nombreux détails, comme par exemple la présence, dans le *copione*, des fautes qui ont été visiblement provoquées par les coupes apportées sur le texte et enregistrées dans le volume[91]. D'ailleurs la traduction du *copione* dactylographié conserve généralement les coupes effectuées lors de la première lecture-remaniement de la traduction de Paola Ojetti, telles qu'elles sont rapportées dans le volume conservé ayant appartenu à Mina Mezzadri. Cela concerne autant les parties de répliques que les répliques en entier et les séries de répliques. À une lecture attentive de ces retranchements, on observe des

---

[89] Nous voudrions éviter de tomber dans le piège de ramener les spectacles marivaudiens aux mises en scène contemporaines du théâtre goldonien. Néanmoins, nous ne pouvons ne pas observer que ce regard sérieux et non superficiel que Mina Mezzadri montre avoir envers le XVIIIe siècle, ce besoin d'un nouveau réalisme est justement partagé avec la mise en scène des grands chefs d'œuvre de Goldoni de l'époque : *La Locandiera* de Luchino Visconti est de 1952, *La trilogia della villeggiatura* de Giorgio Strehler est de 1954, *La buona moglie* de Luca Ronconi est de 1963 et *Le baruffe chiozzotte* de Giorgio Strehler de 1964.

[90] Pour une vision d'ensemble de toutes les variantes, on pourra se rapporter à l'édition critique des différentes phases de l'adaptation du texte, jusqu'à la rédaction que l'on peut supposer définitive, que nous avons produite et publiée en ligne (http://eman-archives.org/SEM).

[91] Que l'on songe aux erreurs provoquées par les coupes déjà enregistrées dans le volume : ainsi à la scène 4 de l'acte III, le retranchement de la réplique d'Orgone (« Figliola mia, te lo ripeto : non hai pretese su Dorante ? ») fait que l'attribution de la réplique suivante soit erronée (« [Orgone] Silvia »).

interventions récurrentes qui dévoilent la logique de cette première phase d'adaptation du texte marivaudien pour la scène. Ainsi, les apartés des personnages tendent à être effacés, notamment lorsqu'une même réplique comporte un jeu d'opposition entre ce qui est dit à voix haute et ce qui est réservé à l'aparté[92]. Les monologues des personnages subissent le même traitement[93]. La metteuse en scène considérait sans doute que les mimiques et le jeu physique des acteurs devaient largement suffire à laisser entendre ce que, dans le texte original, les personnages disent seuls ou en aparté. D'autres coupes s'appliquent à la structure des phrases : elles concernent, de manière quasi systématique, les éléments dédoublés de la phrase, jugés comme redondants : c'est le cas pour des expressions proches juxtaposées ou des expressions synonymiques[94]. D'une manière générale, toute forme d'insistance est jugée comme redondante, comme on le voit, par exemple, dans la réduction drastique des répliques de Silvia qui, dans la scène I.1, décrit les conditions terribles d'une femme mariée. Dans les dialogues, toute explication des actions ou des intentions jugée comme contradictoire ou du moins non nécessaire est également biffée[95]. Les dialogues qui amènent à découvrir les sentiments des

---

[92] Quelques exemples : I.7 : SILVIA (*da parte*) Si divertono a far la commedia : non importa, cerchiamo di approfittarne. Questo ragazzo non è sciocco e non compiango la servetta che se lo prende. Chissà quante me ne dirà ! lasciamolo fare, purché m'istruisca. ; I.7 : DORANTE (*da parte*) Questa ragazza mi sbalordisce ! Non c'è donna al mondo alla quale il suo volto non farebbe onore : voglio conoscerla meglio. (*Forte*) […] ; SILVIA (*da parte*) Che uomo è questo servitore ! (*Forte*) […] ; SILVIA (*da parte*) Non molla... ; SILVIA (*da parte*) Ecco, insomma, un ragazzo che mi sorprende, benché ne abbia... ; SILVIA (*da parte*) Eccoci, grazie al cielo, sulla buona strada ; SILVIA (*da parte*) Non ci sarebbe da fidarsene. ; SILVIA (*da parte*) In fondo, mi diverte.... (*Forte*) Allora, Borghignone, non vuoi proprio smetterla.

[93] Ex. III.2, la première réplique que Dorante prononce étant seul sur scène.

[94] Quelques exemples : II.10 : Perché ti difendi così ? di che ci sospetti ? ; / […] Per quale fatalità […] Quali sospetti vuoi che abbia ? sei visionario ? / […] Alzati; ti amerei, se potessi. Non mi dispiaci affatto ; questo ti deve bastare. […] Non mi odieresti ? Mi sopporteresti ?

[95] Quelques exemples d'explications biffées : I.2 : Me l'ha scritto suo padre ; Quando sono stato da suo padre, egli era assente / Dorante viene qua per sposarti / Ecco quanto mi scrive suo padre. / ecco che cos'è accaduto / Hai mai sentito dire niente di più strano ? Adesso la padrona e la cameriera si stanno travestendo. Dorante potrebbe sorprenderci. I.3 : ho degli affari urgenti ; I.4 : Anzitutto, ti raccomando di essere discreto almeno su quello che ti dirò. […] Che mi consigli, Mario ? Devo avvertire tua sorella, o no ? / Ma no, signore : già che le cose hanno preso questa piega, non turbatele. Rispettiamo l'idea che è venuta ad entrambi. Sotto quelle spoglie saranno costretti a parlarsi spesso : vediamo se il cuore tradirà la loro vera condizione. / Vediamo un po' come se la caveranno. I.5 : Tu, fratello mio, a quanto pare sai di che si tratta. Come mi trovi ?; […] e mi manda sempre avanti ; […] ritiriamoci.-Dorante è in arrivo, andiamo a dirlo a mia figlia ; I.10 : È stata un poco indisposta. ; Evito di spiegarmi con lei : ho le mie ragioni per far durare questo travestimento e voglio che abbia agio di osservar il suo futuro sposo. / A quanto pare, mio padre non approva la ripugnanza che vede in me, perché mi sfugge e non dici una parola ; Ma in questo divieto io non riconosco mio padre ! ; II.7 : LISETTA Datevi la pena di vedere com'è, non vi si chiede altro. ; SILVIA Lo odio abbastanza per non dover aspettare di odiarlo di più. ; SILVIA Il mio travestimento non

personnages sont abrégés ; ce sont notamment les exclamations[96] ou les questions pressantes que les personnages posent avant tout à eux-mêmes[97] qui sont éliminées pour éviter toute complication et toute lourdeur dans la phrase. Les coupes concernent souvent la description ou l'analyse que les personnages font de leurs propres sentiments et de leurs propres émotions, leurs motivations ou leurs arguments, ou bien des hypothèses et des jugements qu'ils avancent sur le comportement des autres personnages[98]. Ces retranchements peuvent concerner d'amples passages, comme par exemple dans le dialogue de Silvia avec Orgone et Mario de II.11[99]. Une réduction significative concerne les traits d'esprit et les expressions destinées à faire rire, sans doute jugés comme trop éloignés du goût et de la compréhension d'un public contemporain[100].

---

mi espone a sentirmi dire delle cose graziose ? Con chi ce l'hai ?; Perché, insomma, mi obblighi a giustificarlo ? Non è il caso di metterlo a contrasto col suo padrone e di farne un furbo per fare un'imbecille di me che sto a sentire le sue frottole ! ; E con quale tono dici queste parole ? ; Che accade nell'animo tuo ? ; Vi credo e tanto basta ; Buona opinione, giusto cielo, buona opinione ! Che dovrei rispondere a questo ? che cosa vuoi dire ? a chi parli ? chi sta dietro a quello che m'accade ? dove siamo arrivati ! ; III.3 : Dorante ed io siamo destinati l'uno all'altra ; deve sposarmi ; e non immaginate come terrò conto di quello che oggi fa per me, che ricordo serberà il mio cuore dell'eccessiva tenerezza che oggi mi dimostra. […] pensa di dare un dolore a suo padre sposando me ; crede di tradire il suo patrimonio e il suo lignaggio. Sono buoni motivi di riflessione e sarei felice di trionfare !

[96] Ex. : II.8 : Come ci degradano ! Non so capacitarmene, non oso neanche pensare ai termini che ha adoperato, mi fanno ancora paura !

[97] Ex. II.10 : Oh, ci siamo ! alla mia avventura non mancava altro ! … Potrebbe venire qualcuno. … Non mi dispiaci affatto ; questo ti deve bastare. II.11 : dovrei essere imbarazzata ? Sono, grazie al cielo, come sempre ; mi rincresce dirvi che è un'impressione sbagliata. ; ma nella mia c'è soltanto lo stupore per quello che dici. II.11 : sono venuto qua per raccomandarti di non farlo. ; Non mi state a sentire, padre mio ? Sarà come volete voi, ma io non ci capisco niente.

[98] Quelques exemples : I.5 : e non mi seccherebbe di soggiogargli la ragione e di confonderlo un po' sulla distanza che dovrà stabilirsi tra lui e me. Del resto, è un modo per chiarire le idee a Dorante… i suoi sospiri non mi fanno paura ; che non mi piace lo spirito delle domestiche ; insomma, sono portato a trattarti con un rispetto che ti farebbe ridere. ; La mia disgrazia è incalcolabile : forse […] Mi fa pena... Se fossi un uomo istruito, ti giuro che saresti contento di me ; mi troveresti di una bontà senza esempio, di una bontà che biasimerei in un'altra ma che non rimprovero a me stessa. In fondo al cuore sento di agire in modo lodevole ; è per generosità che ti parlo ; ma non debbo seguitare così : certe generosità sono buone soltanto se passeggere e non sono tipo da star troppo tranquilla sull'innocenza delle mie intenzioni ; alla fine, non avrebbero più alcun senso. Dunque, finiamola Borghignone ; finiamola, te ne prego. Che cosa significa ? questo è prendersi gioco l'uno dell'altra : avanti, non se ne parli più. II.11 : Che sciagurato travestimento ! che Lisetta non si faccia più vedere da me ! M'è più odiosa di Dorante ! III.8 : Lasciatemi. Sentite : se mi amate non interrogatemi ; voi temete soltanto la mia indifferenza e siete anche troppo felice che stia zitta.

[99] Dans cette scène deux blocs d'environ sept-huit répliques sont effacés.

[100] Ex. : I.2 : Questo contegno sia un esempio dei modi con cui vi aspetto al varco ; I.2 : Con quell'anche peggio ; I.2 : Sono sua allieva ; I.4 : Viene in maschera ? date un ballo in onor

Les coupes les plus intéressantes apportées au texte dans la traduction Ojetti sont cependant celles qui concernent les scènes clés de la pièce car elles touchent de manière encore plus directe au travail de dramaturgie. Ainsi, la scène II.12 où Dorante révèle son identité est significativement remaniée : c'est une scène essentielle et bien plus rapide celle que Mina Mezzadri obtient grâce à l'élimination de toutes les répliques qui retardent la révélation de la véritable identité de l'amoureux de Silvia/Lisetta. Nous remarquerons notamment que, dans cette nouvelle version, Dorante ne passe pas par la révélation de l'identité de son valet pour suggérer à Silvia/Lisetta de manière indirecte sa propre identité ; il affirme d'emblée et sans détours que Dorante c'est bien lui (« Io sono Dorante »). La volonté de ne garder que l'essentiel de cette scène amène à l'élimination également d'une réplique typique des personnages marivaudiens au moment où ils apprennent à lire dans leur cœur et comprennent leurs vrais sentiments. « Je vois clair dans mon cœur », dit Silvia chez Marivaux[101], alors que, dans l'adaptation de Mina Mezzadri, cette réplique ne laisse place qu'à une exclamation (« Ah ! »). Le remaniement de cette scène clé affiche d'ailleurs les coupes récurrentes que nous avons identifiées plus haut, et notamment l'élimination des apartés[102] et des répliques ou des parties de réplique ayant une fonction explicative[103]. L'importance quantitative des coupes concerne également la scène suivante (II.13), celle du dialogue Silvia/Mario après la reconnaissance de Dorante. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une scène clé pour l'action de la pièce, il s'agit d'un moment essentiel dans l'architecture de la pièce (la fin de l'acte II) ; les coupes qui y sont apportées ont une valeur dramaturgique essentielle car elles s'expliquent par la volonté de conduire plus rapidement au dénouement.
Une autre scène clé du dénouement (III.8), celle de la confrontation Silvia/Dorante et du coup de théâtre apporté par l'annonce du départ prochain de celui-ci, fait également l'objet d'un profond remaniement dès la première phase d'adaptation pour la scène, témoignée par les coupes apportées directement sur le texte de la traduction Ojetti. Ainsi, après le retranchement de quelques répliques[104], la partie de la scène où Silvia regarde avec appréhension Dorante qui s'éloigne est simplifiée et

---

suo ? II.1 : Ve l'assicuro : domani, io sarò adorata. ; II.6 : Oh, bella mia, Torna fra un quarto d'ora.

[101] Dans la traduction de Paola Ojetti : « (*da parte*) Ah, ora vedo chiaro nel mio cuore. ».

[102] Ex. : SILVIA (*da parte*) Nascondiamogli chi sono io...

[103] Ex. : Mio padre, quando sono partito, mi ha permesso di fare quello che ho fatto, e l'avvenimento mi sembra un sogno ; A dirlo, arrossisco per lei : ma la tua padrona ha così cattivo gusto che s'è innamorata del mio servo, tanto che se la lasciamo fare, finirà pel sposarlo. ; Non abbiate fretta nei riguardi del vostro servo : le cose non andranno così leste. Ci rivedremo e troveremo il mezzo di trarvi d'impaccio.

[104] SILVIA Penso, ad esempio, che vi garbi la figlia del signor Orgone. DORANTE E basta ? […] perché non avete niente di grazioso da dirmi. […] SILVIA Badate bene : credo che non mi capiate : sono costretta a parlar chiaro. […] DORANTE A meraviglia ! E siccome la spiegazione non può esser lusinghiera per me serbate il segreto fino alla mia partenza.

abrégée[105] de manière quelque peu drastique, au point que, lors de la nouvelle rédaction du *copione* dactylographié, certaines répliques sont réintroduites après modification[106]. On remarque le même procédé pour les derniers échanges Silvia/Dorante où la première fait encore semblant d'être la suivante Lisetta. Observons les phases de correction concernant notamment la réplique centrale de ce dialogue, où Dorante avoue son amour sincère à Lisetta (Silvia) :

Texte original	**Traduction Ojetti avec les marques de retranchements apportés par M. Mezzadri (phase 1)**	**Traduction Mezzadri : tapuscrit (phase 2)**
Non, Lisette ; Mario ne m'alarme plus ; vous ne l'aimez point ; vous ne pouvez plus me tromper ; vous avez le cœur vrai ; vous êtes sensible à ma tendresse, je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr ; et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là.	No, Lisetta ; Mario non mi impressiona più ; voi non lo amate; non potete più ingannarmi ; avete il cuore sincero ; la mia tenerezza vi commuove ; il trasporto con cui vi amo mi rassicura, e voi non saprete più togliermi questa sicurezza.	No, Lisetta. Tu non l'ami. Sei sensibile alla mia tenerezza[107]. La gioia che provo me ne dà la certezza, non potrai più togliermela.

La fin de la pièce subit également un remaniement important, et ce dès cette première phase d'adaptation, même si le *copione* dactylographié ajoute de nouvelles corrections[108].

Dans cette première phase, l'adaptation pour la scène se définit essentiellement en tant que réduction ; cette tendance à abréger les dialogues et les scènes se poursuit au moment de la rédaction du tapuscrit du *copione*, lorsque de nouveaux retranchements sont apportés au texte. La typologie des coupes telle qu'elle se définit dès le premier remaniement de la traduction Ojetti, que nous avons décrite plus haut,

---

[105] Oh, è proprio finita ! Se ne va; non ho su lui il potere che credevo. Mio fratello è un inetto ; non ha saputo fare : le persone indifferenti guastano tutto. Ho fatto poca strada... Che conclusione ! Eppure Dorante riappare ; mi pare che torni. Allora, mi ricredo... Lo amo ancora... Fingerò di uscire, perché mi fermi : bisogna pure che la nostra riconciliazione gli costi un po' di sforzo.

[106] Oh ! <Oh Oh> È proprio finita. Se ne è andato. Che finale ! Ma... sembra che torni. Sì. Fingiamo di uscire. Bisogna [bene] che gli costi un po' la riconciliazione.

[107] Une intervention manuscrite autographe remplacera ensuite l'expression « alla mia tenerezza » par « al mio amore ».

[108] Voir les pages suivantes.

est pour l'essentiel la même que celle mise en place par ces nouvelles interventions[109]. Néanmoins nous observons dans le tapuscrit des retranchements opérés sur des segments de phrases dont l'interprétation donnée dans la traduction Ojetti dut paraître erronée ou insatisfaisante. Ainsi, certains contresens de la traduction Ojetti sont effacés ou corrigés[110], comme par exemple :

Texte original	**Traduction Ojetti avec les marques de retranchements apportés par Mina Mezzadri (phase 1)**	**Traduction Mezzadri : tapuscrit (phase 2)**
Je vais le loger petitement. (III.6)	Ce lo farò entrare poco per volta.	[Toute la phrase est effacée]
J'ai eu beau décrier votre valet et prendre sa conscience à témoin de son peu de mérite ; j'ai eu beau lui représenter qu'on pouvait du moins reculer le mariage, il ne m'a pas seulement écoutée. Je vous avertis même qu'on parle d'envoyer chez le notaire, et qu'il est temps de vous déclarer. (III.8)	Ho avuto un bel **decantare** il vostro servo e prendere la sua coscienza a testimonianza del suo scarso merito ; ho avuto un bel dimostrargli che si poteva per lo meno rimandare il. matrimonio, non m'è stato neanche ad ascoltare Vi avverto, anzi, che parlano di chiamare il notaio **perché è ora che vi dichiarate.**	Ho avuto un bello **screditare** il vostro servo ! Gli ho ben dimostrato che si poteva almeno rimandare il matrimonio, Orgone non mi ha ascoltato. Vi avverto anzi che si parla di chiamare il notaio **e che è tempo che vi scopriate.**
Eh, bien, Silvia, vous ne nous regardez pas ; vous avez l'air tout embarrassé. (II.11)	Be', Silvia, **bada a quello che fai.** Hai l'aria molto imbarazzata.	Ebbene, Silvia, **non ci guardi ?** Hai l'aria molto imbarazzata.
Ah çà, parlons sérieusement : quand finira la comédie que vous donnez sur mon compte ? (II.11)	~~Oh sì, parliamo seriamente :~~ quando finirà la commedia che recito per farvi divertire ?	Quando finirete di divertirvi a mie spese ?

[109] Ex. : I.1 : il che è più difficile a trovarsi di quanto non si creda. I.7 : Perbacco ! ~~è divertente.~~ Quello che tu hai giurato per l'uomo io l'ho giurato per la donna ; II.3 : ci sarà una grossa tara ; II.7 : dallo sbalordimento in cui mi avete fatto piombare./ Dallo stupore […] ; Ecco una risposta che m'infuria. II.10 : con un po' più di grazia di quanto ne siete stato capace finora. III.4 : Vuoi, cioè, che senta tutta la gravità dell'impertinenza che crede di commettere ; III.5 : Zitti, ecco Lisetta : sentiamo che cosa vuole.

[110] Il arrive, même si plus rarement, que quelques erreurs soient corrigées lors de la dernière révision, comme le montrent les interventions manuscrites autographes (ex. I.1 : Sa femme ne la connait point / non conosce sua moglie / sua moglie non [lo] <la> conosce affatto).

Grâce à la relecture du texte en langue originale, une nouvelle catégorie d'interventions comporte en effet le remplacement de parties de répliques par une traduction nouvelle, indépendante de la traduction Ojetti. Quelques exemples :

de quoi vous mêlez vous / tu che c'entri / di che t'impicci
Me demande /mi ha domandato / mi domanda
Grands charmes / tante attrattive / grandi attrattive
À répondre vos impertinences / rispondere con tanta impertinenza / rispondere le tue impertinenze
Que vous étiez bien aise / che vi farebbe piacere / che siete ben disposta
Tu n'as pas dit vrai / non hai detto la verità / non hai detto il vero
Qu'il vous destine / che vi ha destinato / che vi destina
Que sais-je / Come posso saperlo / Che ne so io
Aimable / garbato / amabile
que tu es folle, avec tes expressions / sei proprio pazza a parlare così / Che matta sei con le tue espressioni
Ma foi / Davvero / In fede mia
Se marier dans les formes / sposarsi in piena regola / sposarsi secondo le regole
S'il lui faisait la cour /la corte di lui / se lui le facesse la corte
Aimable / garbato / amabile
Bien fait / di bell'aspetto / benfatto
Pour l'entretien de la société / per la compagnia / per la società
Dans le portrait que tu en fais / a giudicare dal ritratto che ne fai tu / nel ritratto che ne fai tu
Une pensée bien hétéroclite / un pensiero un po' strampalato / un pensiero ben strampalato
Une pensée de très bon sens / molto assennato / molto saggio
Fat / fatuo / sciocco
On ajoute / Dicono pure / Aggiungono
De beauté et de bonne mine / dall'esser bello e prestante / dalla bellezza e dalla prestanza
Sera mon nécessaire / mi sarà indispensabile / mi sarà necessario
Les meilleures gens du monde / i più buoni del mondo / i migliori del mondo
C'est la douceur / Dimostrano dolcezza / Che dolcezza
Visage sombre, brutal, farouche / grinta torva, brutale e scorbutica / viso scuro brutale, scorbutico
Masque qu'il prend / maschera messa / maschera che egli prende
Quel fantasque avec ces deux visages / Che pazzo, un uomo con due facce / Che stravagante coi suoi due visi !
Une âme glacée / gelido / un'anima di ghiaccio
Je gèle au récit que vous m'en faites / La descrizione che ne fate mi raggela / Io gelo al racconto che me ne fate
Il venait … de s'emporter / ha fatto una scenata / aveva appena fatto una scenata
D'un air serein, dégagé / sereno, disinvolto / con un'aria serena, disinvolta
Vous auriez dit / si sarebbe detto / avresti detto

> Qu'il sortait de la conversation la plus badine / che avesse appena chiuso la conversazione più frivola / che usciva dalla più allegra conversazione
> que je viens t'annoncer / che ti devo dare / che vengo a portarti
> j'y mets bon ordre. / penso io a impedirglielo. / io lo tengo al suo posto.
> à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme / con un uomo assennato che con un uomo garbato / con un uomo ragionevole che un uomo amabile[111].

Parfois, la nouvelle traduction, proposée après retour à l'original[112], s'accompagne, dans la même réplique, d'un nouveau retranchement. Il faut néanmoins observer que le retour à l'original peut comporter une traduction qui, se voulant littérale, reproduit des tournures du français et peut paraître lourde ou maladroite[113].

Nous avons observé que les retranchements apportés au texte dès la première phase de l'adaptation et enregistrés dans le volume de la traduction Ojetti ayant appartenu à Mina Mezzadri passent généralement au tapuscrit du *copione*. Il peut néanmoins arriver, même si en mesure moindre, que le retour à l'original français implique le rétablissement, dans la nouvelle traduction, de certaines parties initialement retranchées, assorties d'une correction apportée à la traduction Ojetti. Par exemple, à la scène 11 de l'acte II, nous avons la réintroduction de deux passages, pour mieux appuyer la réaction exagérée de Silvia qui, essayant maladroitement de cacher son sentiment, charge sa suivante :

---

[111] Cet adjectif sera finalement remplacé par « con uno piacente » (correction manuscrite autographe).

[112] Les formules retravaillés sans forcément passer par l'original sont, à ce stade, beaucoup moins nombreuses (ex. : vous travaillez à me fâcher / fai di tutto per farmi inquietare / **per inquietarmi** ; ce n'est pas mon dessein / non ne ho alcuna intenzione / **non ci penso nemmeno**).

[113] Ex. : I.1 : Et cela m'inquiète / e questo mi preoccupa / e questo m'inquieta. III.3 : Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire ; c'est un mariage unique ; c'est une aventure dont le seul récit est attendrissant ; c'est le coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus. / Lasciandomi fare avete gettato le basi di una felicità che durerà per tutta la nostra vita. È un matrimonio unico, un'avventura il cui solo racconto è commovente ; il caso non poteva combinare gioco più singolare, più felice, più... / Voi avete costruito la nostra felicità per tutta la vita [lasciandomi fare]. È il caso più singolare, più felice... II.9 : Si tu n'as que cela à me dire, nous n'avons plus que faire ensemble. / Se non ~~avevi altro~~ hai altro da dirmi, non abbiamo più motivo di stare insieme. / Se non hai che questo da dirmi, non c'è motivo [di] <per> stare insieme.

Texte original	Traduction Ojetti avec les marques de retranchements apportés par Mina Mezzadri (phase 1)	Traduction Mezzadri : tapuscrit (phase 2)
y a-t-il rien de plus haïssable que cette fille-là ?	che cosa c'è di più odioso di quella servetta ?	Non vi è niente di più odioso di quella servetta ![114]
comment donc ? des surprises, des conséquences ! Eh ! qu'on s'explique ! que veut-on dire ?	Ma come ? sbalordimenti, conseguenze ? Be', spiegatevi ! che volete dire ?	Sorpresa[115] ! Conseguenze : spiegatevi.

Dans une autre scène (II.12)[116], c'est la référence à l'action de s'éloigner (presque une didascalie interne) qui est rétablie dans un dialogue Silvia/Dorante, (« Ce n'était pas la peine de me trouver, car je te fuis, moi. / È inutile che tu mi cerchi, ~~perché io ti sfuggo.~~ / « Non val la pena di trovarmi, **giacché me ne vado.** »). D'autres réintégrations, impliquant des corrections[117], de segments de phrase ou de parties de

[114] Le texte de l'original : « cette fille-là ». Dans ce cas, le rétablissement du segment de réplique coupé ne comporte pas l'adoption de la traduction littérale de toute la phrase.

[115] Dans la phase de correction suivante une correction manuscrite autographe remplace cet adjectif par l'adjectif « sbalordita ».

[116] Cette même scène fut encore retravaillée dans une phase ultérieure, puisque des réintégrations sont enregistrées par des corrections manuscrites autographes : SILVIA : Va la dire à eux-mêmes : je ne te vois jamais que tu ne me chagrines ; laisse-moi. / Valla a dire a loro. ~~Ogni volta che ti vedo mi dai un dispiacere, lasciami stare. /~~ Vallo a dire a loro [stessi. Lasciami] <Ogni volta che ti vedo mi dai un dispiacere.> ; DORANTE : Je t'en offre autant ; mais écoute-moi, te dis-je ; tu vas voir les choses bien changer de face par ce que je te vais dire. / ~~Devo dire altrettanto. Ma stammi a sentire, ti dico :~~ Le cose cambieranno faccia dopo quello che ti dirò io. / <Devo dire altrettanto di te. Ma> Vedrai le cose cambiare d'aspetto dopo quello che ti sto per dire.

[117] Les réintégrations sans correction sont en revanche peu nombreuses. En voici deux exemples : I.8 : Oui, Monsieur, nous avons tort, et je cours informer votre beau-père de votre arrivée / Sissignore, abbiamo torto noi e corro ad informare vostro suocero ~~del vostro arrivo. /~~ Sissignore, noi abbiamo torto e io corro ad informare vostro suocero del vostro arrivo. ; Je ne t'avais recommandé que d'être sérieux. / ~~Ti avevo raccomandato soltanto di essere serio.~~ / [Non] T'avevo raccomandato <solo> d'esser serio ; Vous êtes le maître, et moi, votre serviteur. / ~~Voi siete il padrone e io il servo.~~ / Voi siete il padrone e io il vostro servo.
Dans une autre réplique de la même scène, on remarque un curieux échange qui fait que la partie initialement effacée est conservée, alors que la partie qui avait été conservée est finalement effacée : II.12 : Votre penchant pour moi est-il si sérieux ? m'aimez-vous jusque-là ? / La vostra inclinazione per me è seria ? ~~Mi amate fino a questo punto ?~~ / Mi amate fino a questo punto ?

répliques initialement effacés, visent à réintroduire quelques traits d'analyse des émotions expliquant des actions ou des réactions des personnages. Quelques exemples :

Texte original	Traduction Ojetti avec les marques de retranchements apportés par Mina Mezzadri (phase 1)	Traduction Mezzadri : tapuscrit (phase 2)
Ses fers seront plus dorés qu'il ne pense ; mais je lui crois l'âme en peine, et j'ai pitié de ce qu'il souffre. (III.4)	I suoi ceppi saranno più dorati di quanto creda ; ma deve aver l'anima in pena ~~e m'addolora che soffra~~.	I suoi ceppi saranno più dorati di quanto egli pensi. Ma credo che abbia l'anima in pena **e ho pietà di lui**.
Écoutez le reste. (I.4)	Non basta...	Ascolta il resto.
Je suis, je vous assure, charmé de vous voir, et je vous attendais avec impatience. (I.10)	~~Vi assicuro che~~ Sono felice di vedervi ; ~~e che~~ vi aspettavo con impazienza.	Io sono, **v'assicuro,** felice di vedervi e vi attendevo con impazienza.
et si elle se fâche, ne t'en inquiète point ; ce sont mes affaires. (II.1)	e se lei si adira non te la prendere: sono affari miei.	E se ella si adira non te ne curare[118].
voilà cet objet en question pour lequel je m'emporte ; mais ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon ; et je ne dois pas m'en prendre à lui. (II.9)	ecco proprio l'oggetto per cui mi lascio trasportare dall'ira. Ma non è colpa sua, povero ragazzo	per il quale mi arrabbio ; ma non è colpa sua, povero ragazzo
J'achève ta pensée. (II.9)	Concludo il tuo pensiero.	Finisco il tuo pensiero.
ne faut-il pas être bien généreuse pour vous dissimuler le plaisir qu'ils me font ? et croyez-vous que cela puisse durer ? (III.8)	Bisogna essere molto generosi per saper dissimulare il piacere che mi fanno! e credete che possa durare?	È necessario essere molto generosi per dissimulare il piacere che mi fanno.
Je suis sensible à son amour ! qui est-ce qui vous l'a dit ? Je ne saurais vous aimer ! qu'en savez-vous ? Vous décidez bien vite. (III.8)	Sono sensibile al suo amore ! chi ve l'ha detto ? non saprei amarvi ! che ne sapete ? Fate presto a decidere voi.	Sensibile al suo amore ! <Chi ve l'ha detto ? Non potrei amarvi ? Ma che ne sapete ?>

[118] La réintégration est ici partielle (le *copione* garde le retranchement de : « sono affari miei »).

Il est important d'observer que les corrections, autres que les retranchements, apportées à la traduction Ojetti visent pour la plupart, dans cette phase également, le plan de la langue. Ainsi, la forme définitive de la traduction italienne de Mina Mezzadri ne comporte pas l'utilisation de termes datés et tend à reproduire une conversation dans un style simple, un ton naturel et un registre familier.

Le travail dramaturgique entamé dès la première phase d'adaptation, continue dans cette nouvelle réécriture. Quelques retouches, loin d'être insignifiantes, nous montrent la réflexion menée autour de la construction des personnages. Ainsi, à deux reprises, les expressions qu'utilise Dorante pour se présenter en tant que serviteur sont précisées et corrigées :

Le fils d'honnêtes gens qui n'étaient pas riches. (I.7)	Figlio di gente onesta ma non ricca.	[Figlio di gente onesta ma non ricca][119] Un servo.
si j'étais riche, d'une condition honnête (II.10)	se fossi ~~ricco,~~ di onesta condizione	se fossi di buona condizione

De pareilles corrections sont faciles à comprendre si on se met dans l'optique d'un serviteur, qui ne voit que deux classes dans la société : celle des maîtres et celle des valets. C'est une distinction simpliste certes, mais c'est bien celle qui régit et justifie l'action de la pièce : la metteuse en scène a sans doute pensé qu'il n'y avait aucune nécessité de compliquer la présentation du personnage du valet en lui donnant une histoire familiale où on aurait pu presque deviner la déchéance de bourgeois honnêtes.

Le travail dramaturgique se concentre, comme nous l'avons remarqué déjà pour la première phase d'adaptation, sur des scènes clés de la pièce, et notamment sur les scènes du dénouement. Dans le passage à la deuxième phase d'adaptation, la metteuse en scène reprend et continue son travail de révision sur ces mêmes scènes. Ainsi, concernant la scène (III.8) qui suit la reconnaissance de Dorante et où Silvia continue, quant à elle, de faire semblant d'être la suivante Lisetta, certaines parties de la tirade de ce personnage, initialement effacées, sont rétablies :

SILVIA Non, et vous me le répétez si souvent que je vous crois, mais pourquoi m'en persuadez-vous ? que voulez-vous que je fasse de cette pensée-là,	SILVIA No, me lo ripetete così spesso che vi credo, ma perché volete che ne sia persuasa ? che posso farmene, io, di questo pensiero ? Signore, vi	SILVIA No. Me lo ripetete così spesso che vi credo. Ma che posso farmene ?

[119] La phrase, rapportée telle quelle dans le *copione* dactylographié, a été ensuite biffée par un trait de stylo.

Monsieur ? Je vais vous parler à cœur ouvert.	voglio parlare a cuore aperto.	
Vous m'aimez ; mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. […]	Voi mi amate, ma il vostro amore non è cosa molto seria per voi. […]	Voi mi amate. Ma che il vostro amore non è una cosa seria per voi. […]
Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire ! La distance qu'il y a de vous à moi, mille objets que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible, les amusements d'un homme de votre condition, tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement.	Avete tante risorse per disfarvene ! La distanza che c'è tra voi e me, i mille oggetti che incontrerete sul vostro cammino, la voglia che avranno di commuovervi, i divertimenti adatti a un uomo della vostra condizione, tutto riuscirà a smantellare l'amore di cui parlate così spietatamente.	Quante risorse avete per disfarvi di me ; la distanza che vi è tra voi e me, i divertimenti di un uomo della vostra condizione, le mille cose che incontrerete sul vostro cammino. Tutto riuscirà a distruggere quest'amore del quale mi parlate senza pietà.
Mais moi, Monsieur, si je m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite ? Qui est-ce qui me dédommagera de votre perte ? Qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place ? Savez-vous bien que, si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ?	Ma io, signore, se ci ripenserò, come temo, e se ne sarò stata colpita, come potrò consolarmi dell'impressione che m'avrà fatto? Chi mi ripagherà della vostra partenza? Chi volete che possa sostituirvi nel mio cuore? Sapete bene che, se vi amassi, tutto quanto v'è di più grande al mondo non mi riguarderebbe più?	Ma io, signore, se ci ripenserò, come temo[120], che risorse avrò contro il male che mi avete fatto ?[121]
Jugez donc de l'état où je resterais ; ayez la générosité de me cacher votre amour.	~~Giudicate voi dello stato in cui rimarrei;~~ abbiate la generosità di nascondermi il vostro amore.	Abbiate la generosità di nascondermi il vostro amore.

Dans le nouveau remaniement, ce passage sur les conséquences de l'amour, ce cri du personnage féminin, socialement inférieur, est donc repris dans ses points

[120] Une intervention manuscrite, dans une phase ultérieure, réintègre : « e ne sarò sconvolta, ».

[121] Une intervention manuscrite, dans une phase ultérieure, réintègre : « Chi mi ripagherà della vostra fortuna ? ».

essentiels. Bien que tout y soit faux, puisque la suivante est en réalité la maîtresse, égale à l'homme qu'elle accuse de légèreté, la réintégration de cette tirade indique bien une volonté de placer au centre de la pièce le thème de l'amour, cet amour qui doit être accepté s'il est 'raisonnable', comme le *Prologo* et l'*Epilogo* le soulignent. La tirade de Silvia-Lisetta pouvait en effet se lire comme défense ultime contre un amour déraisonnable et, en tant que telle, elle avait toute légitimité de paraître dans la pièce, même si elle pouvait donner l'impression de ralentir le rythme de l'action en différant le dénouement.

Le *copione* conservé montre une phase de correction ultérieure, qui remonte très probablement au moment du travail à la table ou des répétitions. Il s'agit d'interventions manuscrites autographes qui sont apportées sur le tapuscrit. Cette révision, qui se fit pendant les premières étapes du processus de création avec les comédiens, affiche une nouvelle modalité. En effet, si les phases de correction précédentes se fondaient sur la collation de la traduction de Paola Ojetti au texte de l'original français, dans un souci de retour à l'esprit, si ce n'est à la lettre, de celui-ci, avant de parfaire le véritable travail dramaturgique (interprétation des personnages, scènes clés, rythme de l'action, insistance sur la thématique reconnue comme centrale), cette dernière révision se fait désormais de manière tout à fait indépendante du texte français[122]. Ainsi, toutes ces interventions manuscrites se rapportent plutôt à une vision et à une conception de mise en scène qui sont désormais très claires. À cette phase, comme nous l'avons suggéré, doit remonter l'insertion du Prologue et de l'Épilogue. Une correction systématique que l'on retrouve dans le tapuscrit concerne les didascalies d'auteur : les indications « à part », « bas/haut » tendent à disparaître, d'autant plus que les répliques prononcées en aparté sont, comme nous l'avons vu plus haut, souvent effacées. Toutes les didascalies qui fixent une action que le personnage doit accomplir[123] sont éliminées car les mouvements et les actions sur scène sont minutieusement décrits, par Mina

---

[122] Les formules corrigées à la main dans le *copione* comportent plutôt un éloignement de l'original. Quelques exemples : I.1 : On a plus souvent affaire / si ha più spesso a che fare / **è meglio avere** a che fare ; I.1 : je vois un homme / vedo un uomo / **ecco un uomo** ; I.1 : Quand ils ont de l'esprit / quando sono spiritosi / quando [sono intelligenti] <sono spiritosi> ; Parce que cela le fait agir / perché corre il rischio di agire / perché [questo lo fa agire] <agirebbe> ; un des plus honnêtes du monde / uno dei più gran galantuomini che esistono al mondo / [è uno dei più garbati uomini del mondo] <sia garbatissimo> ; Cette physionomie si aimable / la fisionomia garbata / [quella fisionomia così amabile] <La più amabile delle fisionomie> ; N'est-on pas content de Léandre quand on le voit ?/ E Leandro, non fa piacere vederlo ?/ E [non siamo contenti di] Leandro quando lo vediamo ? < Non ci rallegra>.

[123] Ainsi les didascalies suivantes sont éliminées : il rit (II.1), lui baisant la main (II.3), se jette à genoux (II.9), Dans ce moment, M. Orgon et Mario entrent, et ne disent mot. (II.9), avec vivacité (II.11), avec feu (II.11), vivement (II.12), il sort (II.12), riant (III.4), il s'en va (III.8), elle le regarde aller (III.8), l'arrêtant (III.8). Le tapuscrit ne conserve que les didascalies d'action suivantes : se met à genoux (in ginocchio) II.5 ; riant (ridendo) III.6.

Mezzadri, dans une nouvelle partition qui accompagne le texte du *copione* et qui fait l'objet précisément des *marginalia* manuscrits de la dernière phase d'écriture[124].

De même, toutes les références à des détails de la scène de l'action que l'on retrouve dans les dialogues des personnages sont gommées. Si Silvia (I.8) déclare aller « faire descendre » (« far scendere » dans la traduction Ojetti) Monsieur Orgon, la correction manuscrite de Mina Mezzadri remplace cette expression par le verbe « chiamare » (appeler), ce qui se comprend très bien puisque le dispositif scénique, désormais conçu ou même réalisé, ne prévoyait aucun escalier. On retrouve le même genre de correction à la scène 10 du premier acte, lorsque M. Orgon invite Arlequin (le faux Dorante) à boire « en attendant qu'elle [Silvia-Lisette] descende » (dans la traduction Ojetti : « Aspettando che scenda »), un verbe qui est remplacé par l'expression : « nell'attesa » (en attendant)[125].

Les corrections manuscrites autographes se rapportant à la forme, au style et au registre de la langue sont conformes à la volonté de s'approcher d'une conversation quotidienne. C'est ce que montrent, par exemple, les choix au niveau du lexique, tels que « figlia » (préféré à « figliola ») ou « promesso sposo » (préféré à « pretendente »). Dans ce contexte, certains vocatifs, expression d'affection, effacés lors de la première phase de révision, sont rétablis (ex. II .11 sorella mia/ sorella ; fratello mio/ fratello ; sorella mia/ sorella). Les expressions de surprise sont également retravaillées dans cette recherche d'un langage actuel et quotidien (ex. I.1 : Vertuchou/ Corbezzoli/ Caspiterina). Il en résulte des dialogues bien plus vivants, comme on le voit dans cette réplique de Silvia qui, introduisant le discours rapporté, conserve la vivacité des propos d'autrui sur son compte qu'elle perçoit comme insultants :

Sono espressioni molto strane; sento pronunciare soltanto cose inaudite, con un linguaggio inconcepibile ; ho l'aria imbarazzata, c'è qualche cosa; e poi è il galante Borghignone che m'ha disgustata.	Devo sopportare espressioni molto strane... Sento [un mot biffé] cose inaudite... « Ha<i> l'aria imbarazzata. Vi è qualche cosa... [e poi] « È il galante Borghignone che ti ha disgustata... »[126]

Particulièrement intéressants sont les jeux de mots qui sont introduits dans cette phase où le travail sur le texte est soumis à sa première mise à l'épreuve de la scène, avec les comédiens. Ainsi, dans une des scènes clés du dénouement, celle où le valet

[124] Voir infra : **Les indications scéniques**.

[125] Parmi les corrections apportées dès la première phase de révision, on remarque l'élimination de la référence au faquin (I.5) qui suit l'arrivée du serviteur et précède celle du maître, sans doute parce que ce personnage n'était pas représenté sur scène.

[126] I.11. Le texte original : J'essuie des expressions bien étranges ; je n'entends plus que des choses inouïes, qu'un langage inconcevable ; j'ai l'air embarrassé, il y a quelque chose ; et puis c'est le galant Bourguignon qui m'a dégoutée.

et la suivante déguisés avouent leur identité et leur véritable statut social (III.6), on remarque l'ajout d'une réplique, nécessaire à rendre explicite le sens de la réplique suivante concernant la rime sur son nom qu'Arlequin n'a pas su éviter :

> ARLECCHINO <Io sono Alicchino>
> LISETTA Facchino.
> ARLECCHINO Non ho [potuto evitarlo] <evitato la rima (a parte)>[127].

Nous avons déjà observé que la décision d'appeler le valet Alichino (et non pas Arlecchino) fut prise à ce moment du processus de création, pendant les répétitions, sans doute suivant des suggestions nées de la restitution du texte en situation, dans le feu du jeu des comédiens. Il se pourrait que ce soit ce passage précis de cette scène qui ait inspiré la modification alors adoptée. Les comptes rendus de l'époque saluent le brio et la verve comique du comédien qui interprétait l'Arlequin, Giancarlo Caio, soulignant parfois l'excès de son jeu comique (« certa troppo evidente forzatura del personaggio[128] »). De telles remarques nous amènent à formuler l'hypothèse que ces jeux de mots, introduits dans cette dernière phase de travail sur le texte dont les corrections manuscrites de Mina Mezzadri portent témoignage, seraient le résultat de quelques improvisations de ce comédien. Ainsi dans la scène 8 du premier acte, une intervention manuscrite autographe introduit un trait comique obtenu par l'utilisation, dans une forme erronée, d'un mot difficile à prononcer[129], et qui se fonde sur l'inaptitude du valet à adopter le langage des maîtres :

> ARLECCHINO […] [che è] una [quisquilia] <squiquilia>
> SILVIA [È] Una quisquilia <signore> che va ben pensata[130].

Les traits comiques d'action ou de parole nouvellement inventés et insérés dans la dernière forme du *copione* concernent également le personnage de Mario, interprété par Rodolfo Traversa. À la scène 5 du premier acte, l'ajout d'une réplique que Mario adresse à Silvia déguisée, au moment où le domestique vient annoncer l'arrivée du prétendu valet de Dorante[131], crée un dédoublement de l'action sur scène ; en effet, de son côté, Orgone a lui aussi une nouvelle réplique qu'il adresse à ce domestique[132]. Mais c'est surtout un plaisant jeu de mots, sans doute inventé par ce comédien, ou du moins pour lui, qui, dans la version scénique de Mina Mezzadri,

---

[127] Le texte original ne compte que ces deux répliques : LISETTE Faquin ! ARLEQUIN, *à part* Je n'ai pu éviter la rime.
[128] Gianfranco Scotti, « *Il gioco dell'amore e del caso* », *Il Resegone,* 15 juillet 1966 (voir *supra*, la note 50).
[129] Nous remarquerons que le mot « quisquilia », qui traduit le français « bagatelle », n'est introduit que dans la traduction de Mina Mezzadri dans le tapuscrit (Ojetti : « sciocchezzuola »).
[130] L'original : […] il ne manque plus que la cérémonie, qui est une bagatelle.
[131] MARIO Non riesci mai a [un mot illisible].
[132] ORGONE Parla.

insiste sur un portrait de Mario en tant que personnage comique, moqueur et quelque peu arrogant envers les « inférieurs ». À la scène 6 de l'acte I, Dorante, revêtant les habits du serviteur, dit qu'il s'appelle « Borghignone »[133]. Mario répond alors :

> <MARIO Borghi cosa ? Borghignone, che razza di nome è ?[134]>

Ce même jeu sur le nom du serviteur est repris plus loin dans la même scène. Borghignone devient alors « Bongroppone », un nom qui contient le mot « groppa », le dos des animaux qu'on chevauche[135], dans la forme avec le suffixe augmentatif (-one) : « groppone », et qui fait allusion au dos du valet, habitué des coups de bâtons :

> È vero che <lei> è crudele con me, ma non voglio che <un> [Borghignone] <Bongroppone qualunque> calpesti le mie orme[136].

Plus loin, le jeu sur le nom du serviteur se fait sur la prétendue légèreté souriante de quelqu'un que l'on ne peut pas prendre au sérieux :

> MARIO Signor [Borghignone] <Bontempone[137]> <senza dubbio> [voi] avete [preso] <rubato> questo complimento da qualche parte.

Et, dans ce *crescendo* du jeu de mots, à la fin de la scène, Mario salue le valet l'appelant « Gorgoglione », un nom formé sur une onomatopée renvoyant au bruit de l'eau ou d'un ventre vide et affamé :

> < MARIO Addio Gorgoglione[138].>

Un jeu analogue sur le nom du valet Bourguignon est proposé de nouveau à la scène 2 de l'acte III, toujours dans la bouche de Mario :

---

[133] Le texte original : DORANTE Bourguignon, Monsieur, pour vous servir. Le *copione* Mezzadri : DORANTE Borghignone, signore, per servirvi. <Burghiglione>

[134] Cette réplique est absente dans l'original.

[135] D'après la définition du *GDLI* (*Grande Dizionario della lingua Italiana*, opera diretta da Salvatore Battaglia, Torino, UTET 1961-2002, Volumi 1-19, *ad vocem*) : « Groppa sf. Il dorso delle bestie da soma o da tiro (come cavalli, asini, cammelli, ecc.) e, in partic., la parte posteriore del dorso compresa fra 1 lombi e la radice della coda ».

[136] L'original : Il est vrai qu'il m'est cruel, mais je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées. La version Ojetti revue par Mina Mezzadri : ~~Per quanto mi sia crudele,~~ Non voglio che Borghignone cammini sui miei cocci rotti.

[137] D'après la définition du *GDLI* : « Buontempóne (bontempóne), sm. (femm. -a). Chi non pensa ad altro che a divertirsi, a scherzare ».

[138] Cette réplique est absente dans l'original.

> [Borghignone] <Bouringhione> <Borguignone>, ho una parola da dirti[139].
> […]
> ma non [mi piace] <sopporto d'> avere un [Borghignone] <Borghiglione> per rivale[140].

De Bouringhione (qui évoque par assonance une insulte vulgaire) à Bourguignone (même sonorité que la sauce ?), puis à Borghiglione (dont la sonorité renvoie à « Gorgoglione »), les moqueries de Mario suggèrent un jeu chargé quelque peu cruel : il ne faut pas oublier que le personnage est parfaitement conscient qu'il est en train de se jouer du maître et non pas du serviteur. Dans la scène qui suit (III.3), Mario continue son jeu et ses moqueries :

> Niente, [non è] niente. Dicevo una parola a [Borghignone] <Borgonzone> [<Borgompone>]
> […]
> Comunque non te lo ripeterà più [quand'io] <quando io> [sono] <sarò> presente : ritirati, [Borghignone] <Bottiglione>.

Le maître-valet est alors « Borgonzone » (mot formé sur « gonzo » : sot, idiot), puis « Bottiglione » (formé sur « bottiglia », bouteille, donc : grande bouteille, pour évoquer les traits typiques des valets portés à la satisfaction de leurs désirs primaires, jusqu'à l'excès).

L'exagération des traits comiques du personnage de Mario qui pourrait venir des suggestions ou même de quelques improvisations de l'acteur, Rodolfo Traversa, concerne également un point clé de la construction de la pièce, un moment important sur un plan dramaturgique : la suspension qui se crée à la fin de l'acte II. Dans la version définitive, les dernières répliques du dialogue Mario/Silvia sont éliminées[141] et sont remplacées par une réplique de Mario en forme de proverbe qui reproduit une réplique de l'Arlequin de *La double inconstance*[142]. Face à Silvia qui lui demande de garder le secret sur sa situation et de continuer à se comporter comme si elle est la suivante Lisetta même si Dorante a désormais révélé sa vraie identité, Mario dit :

---

[139] Le texte original : MARIO Arrêtez, Bourguignon, j'ai un mot à vous dire. La version Ojetti revue par Mina Mezzadri : MARIO ~~Aspetta,~~ Borghignone, ho da dirti una cosa.

[140] Le texte original : mais c'est qu'il me déplait, à moi, d'avoir Bourguignon pour rival. La version Ojetti : ma perché mi dispiace di avere un Borghignone per rivale.

[141] L'original : II.13 : SILVIA Allons, mon frère, venez ; ne perdons point de temps. Il n'est jamais rien arrivé d'égal à cela ! MARIO Je prie le ciel qu'elle n'extravague pas. Traduction Ojetti remaniée par Mezzadri : SILVIA Andiamo, ~~fratello mio, vieni :~~ non perdiamo tempo. ~~Non è mai accaduto niente di simile !~~ MARIO Prego il cielo che non stia vaneggiando. *Copione* tapuscrit et interventions manuscrites : [SILVIA Andiamo fratello mio, non perdiamo altro tempo.] [MARIO Andiamo !]

[142] Il s'agit de la réplique qui clôt la sixième scène du premier acte : « Adieu, si tout le monde était comme moi, vous trouveriez plus tôt un merle blanc qu'un amoureux ». (Marivaux, Marivaux, *Théâtre complet*, Édition établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, cit., p. 328).

> <Se tutti fossero come me, le donne troverebbero più facilmente un merlo bianco che un marito[143].>

Le sens de l'utilisation de cette sorte de proverbe est ambigu. Dans l'original, Mario observe tout simplement ne pas pouvoir révéler un secret qu'il ne connait pas, alors que dans cette version pour la scène, le personnage fait allusion à son caractère qui constituerait un obstacle à l'issue heureuse de la recherche d'un mari. Fait-il allusion à sa manière de se jouer des deux amoureux, aux moqueries qu'il adresse au faux serviteur dont il connaît dès le début la vraie identité ? Ce qui est certain, c'est qu'il évoque son action d'opposant, suggérant ainsi que c'est lui le meneur de jeu.

Le travail dramaturgique mené à bien sur la pièce fait que sa structure est redessinée dans son ensemble. Si la division en scènes n'apparait plus dans le tapuscrit utilisé pour la création du spectacle, la distinction en trois actes y demeure et la suspension entre deux actes qui se suivent est maintenue. Nous remarquerons cependant deux moments où la rupture de l'action est plus marquée : la fin de l'acte II, qui comporte le remplacement des dernières répliques par le proverbe sentencieux prononcé par Mario que nous venons d'analyser, et la pause introduite entre la scène 6 et la scène 7 de l'acte III, qu'une annotation de la metteuse en scène qualifie de « stacco III atto » (coupure du troisième acte). Cette rupture de l'action suit la première reconnaissance réciproque de Lisetta et Arlecchino, qui viennent d'avouer être la suivante de Madame et le valet de Monsieur. L'un des nœuds de l'action est résolu et commence alors la nouvelle comédie qu'Arlequin va jouer face à Dorante, lui cachant l'identité de Lisetta et le persuadant que Silvia veut bien l'épouser, même s'il n'est qu'un valet. Dans cette dernière partie de l'acte, Silvia est désormais complice et la seule dupe est Dorante. Malheureusement, le tapuscrit ne comporte pas d'annotations concernant la musique tout au long de la pièce, mais il est fort probable que ces deux moments de coupure de l'action étaient accompagnés des musiques venant structurer l'action et créant la suspension momentanée des dialogues. D'ailleurs l'intervention de la musique est attestée pour la fin du spectacle. Comme cela arrive souvent chez Marivaux, la fin de la pièce est laissée au comique des serviteurs, ici Arlequin et Lisette qui, ayant perdu l'espoir d'un riche mariage, se consolent d'un amour sincère et réciproque :

ARLEQUIN De la joie, Madame ! Vous avez perdu votre rang ; mais vous n'êtes point à	ARLECCHINO Gioia, signora ! Avete perso il vostro rango, ma non siete da compatire perché vi rimane Arlecchino.	ARLECCHINO Allegra, madama ; avete perduto il rango ma vi resta [Arlecchino] <Alichino> !

[143] Le texte original : MARIO Oh ! je le garderai bien, car je ne sais ce que c'est. La version Ojetti : MARIO Oh, lo serberò benissimo perché non so che cos'è. *Copione* tapuscrit et interventions manuscrites : MARIO [Oh ! lo custodirò benissimo : non so cos'è !] <Se tutti fossero come me, le donne troverebbero più facilmente un merlo bianco che un marito.>

plaindre, puisque Arlequin vous reste.		
LISETTE Belle consolation ! il n'y a que toi qui gagnes à cela.	LISETTA Bella consolazione ! tu solo ci guadagni!	LISETTA Bella consolazione ! <Ma> chi ci guadagna, sei tu.
		<ALICHINO Tu.>
ARLEQUIN Je n'y perds pas : avant notre reconnaissance, votre dot valait mieux que vous ; à présent, vous valez mieux que votre dot.	ARLECCHINO Non ci rimetto : prima che ci rivelassimo, la tua dote valeva più di te, adesso vali più tu della tua dote.	[ARLECCHINO Non ci perdo. Prima di rivelarci, la tua dote valeva più di te; ora vali più tu della dote !]
Allons, saute, marquis !	Avanti, salute, signor marchese illustrissimo !	[Musica !]

Mina Mezzadri remanie les dernières répliques et fait terminer la pièce sur la brève réplique d'Alichino (« Tu ») qui clôt la dispute sur qui entre lui et la suivante gagnera le plus de cet amour sans le sou. Après cette dispute comique il n'y a plus de place même pour l'exhortation d'Arlequin « Musica ! », absente dans l'original et sur laquelle se terminait pourtant le tapuscrit. Un trait de stylo biffe la dernière réplique d'Arlequin (remplacé par un « Tu » laconique), ainsi que cette exhortation qui devait annoncer la musique du final du spectacle. Cette annonce (« Musica ») qui clôt le spectacle est donc remplacée par l'*Epilogo*, dont nous savons non seulement qu'il était en musique, mais également qu'il prévoyait une chorégraphie comportant la présence de tous les comédiens[144].

Un début manqué

L'histoire de la première mise en scène italienne de Marivaux au XXe siècle s'arrête à deux représentations qui malheureusement n'eurent pas l'écho qu'une telle nouveauté aurait dû avoir, car elles furent reléguées à deux belles soirées estivales, jouées en plein air, dans une place de la province lombarde. Mina Mezzadri, sans aucun doute consciente de la portée critique de sa mise en scène et des suites que son entreprise pouvait avoir sur les scènes italiennes, aurait voulu reprendre son spectacle à Brescia, au théâtre Santa Chiara. C'était un espoir partagé également par les comédiens[145] et qui semblait sur le point de devenir une réalité : en effet le

[144] *Cf.* le compte rendu paru dans *Il giornale di Lecco* du 11 juillet 1966 (voir *supra*, la note 46).

[145] Dans les souvenirs de Mario Mattia Giorgetti, les comédiens gardèrent leurs costumes de scène, précisément dans cet espoir d'une reprise qui malheureusement n'eut jamais lieu (voir *supra*, la note 36).

Giornale di Brescia du 20 avril 1967 annonce le spectacle, programmé, pour le 9 mai de la même année, au théâtre de la Loggetta de Brescia, en précisant qu'il serait ensuite programmé dans un théâtre de Milan le 16 mai[146]. C'est l'année où la compagnie de la Loggetta allait faire connaître au public italien un autre auteur

[146] « Il 9 maggio prossimo la *Informativa* debutterà al « Teatro della Loggetta » a Brescia con *Il gioco dell'amore e del caso* di Pierre De Marivaux, con la regia di Mina Mezzadri. Successivamente, il 16 maggio, il lavoro di Marivaux, che si rappresenta per la prima volta in Italia, verrà messo in scena a Milano ». *L'Informativa '65* se produisait alors dans une salle milanaise de *dancing*, où à la fin du mois de mai 1967 elle créa *Il piccolo Malcom alle prese con gli eunuchi* de David Halliwell. Sur cette période, on pourra lire l'article-témoignage de Mario Mattia Giorgetti, publié dans la revue *Sipario* en souvenir d'Umberto Eco (février 2016) : « Umberto Eco e il teatro negli anni '60 » : « […] Siamo negli anni Sessanta/Settanta, e dal '65, dopo tre anni di Piccolo Teatro, decisi una avventura nuova, portare il teatro contemporaneo 'là dove non arrivava'. Insieme all'attrice Delia Bartolucci e al regista drammaturgo Massimo Binazzi costituimmo la Compagnia *L'Informativa '65* con lo scopo di leggere (o meglio : delle *mise en scène* si direbbe oggi) testi contemporanei e raggiungere comunità nuove, in posti insoliti : nei paesini sperduti della Lombardia, nei dancing, nei ristoranti, nelle palestre scolastiche, insomma là dove il teatro non poteva arrivare, alla ricerca di un nuovo modo di rapportarsi con il pubblico. Abbiamo proposto tanti testi nuovi, talora sconosciuti : Harold Pinter, Fernando Arrabal, Murray Schisgal, Slawomir Mrozek, Pier Benedetto Bertolli, Paolo Uberto Quintavalle, Carlo Terron, David Halliwell ed ad ogni interpretazione seguiva un dibattito, o meglio una 'chiacchierata' di reciproca conoscenza. L'attività della Compagnia fu molto seguita dai quotidiani, dalla TV di Stato, con 'Cronache italiane', insomma eravamo molto gettonati tanto che ricevemmo il Premio Noci d'Oro. Intorno a noi, si era creato un particolare interesse. Decisi di prendere, sotto la mia totale responsabilità organizzativa ed economica, uno spazio tutto per *L'Informativa '65*, e grazie all'allora presidente dell'ATM, avv. Antonio Del Pennino**,** presi la sala Dancing Ragno D'Oro, in zona Porta Romana. Era un locale dove la domenica si ritrovavano le domestiche milanesi per ballare, ma in realtà era un vero teatro, con tanto di palcoscenico e un grande movimento di sedie spostate nell'ampio giardino a fianco delle mura spagnole per dare spazio al ballo domenicale. Ed è qui che inizia la conoscenza con Umberto Eco, sempre accompagnato da Giangiacomo Feltrinelli. Stavamo rappresentando *Il Piccolo Malcom e la sua lotta contro gli eunuchi* di David Halliwell […] Spettacolo che denuncia un gruppo di studenti d'arte che si ribella al Preside, democratico, guidati da un pazzo fanatico, appunto Malcom, che aveva deciso di fondare il Partito di Erezione Dinamica, conquistare il Palazzo, eliminando il Preside. Un testo che, allora in piena rivolta sociale, attirò l'attenzione di molti intellettuali, tra cui appunto Eco e Feltrinelli, i quali non paghi di aver visto una volta lo spettacolo, tornarono più volte per animare i dibattiti, un vero pretesto per fare politica. E fu in questa circostanza che ebbi modo di conoscere Eco e Feltrinelli. I loro interventi animavano sempre la sala, che, guarda un po', era sempre affollata, tanto da richiamare fuori dall'ingresso le camionette della polizia, capitanate dal giovane Commissario Calabresi. Insomma, il Ragno d'Oro era un luogo da tenere sotto controllo. […] ». Ce témoignage, en nous faisant part de l'engagement culturel qui devint de plus en plus politique de la compagnie, nous suggère finalement l'une des raisons possibles de l'absence de reprise de *Il gioco dell'amore e del caso* qui devait être perçu comme un spectacle « moins nécessaire » mal répondant à cet engagement.

français alors méconnu : Jean Genet. On peut même supposer que la découverte de l'auteur contemporain des *Bonnes* contribua à mettre entre parenthèses dans la programmation de la compagnie le classique du XVIIIe siècle. *L'Informativa '65* fut dissoute la même année, et, même si certains de ses comédiens purent alors intégrer la troupe de la Loggetta, la mise en scène de *Il gioco dell'amore e del caso* ne fut plus reprise. Et pourtant, l'analyse du travail que, d'après les quelques documents conservés, Mina Mezzadri a conduit sur le texte, nous amène à croire que l'histoire scénique de Marivaux en Italie aurait été bien différente si son début avait été marqué par cette création et non pas par le scandale provoqué par la lecture trouble des rapports de classe serviteurs/maîtres véhiculée par la *Finta serva* de Patrice Chéreau, présentée au Festival de Spoleto de 1971[147]. En effet, les choix esthétiques de Mina Mezzadri, tels que nous avons pu les imaginer à partir de la documentation du spectacle, auraient plus aisément permis, nous semble-t-il, une patrimonialisation de ce classique étranger, fondant ainsi une tradition et ouvrant sur des créations à venir.

Paola RANZINI
Institut Universitaire de France - Avignon Université

[147] Sur le fil rouge de cette lecture 'sociologique' qui lie *La finta serva* aux mises en scène suivantes de Marivaux en Italie, jusqu'à *L'isola degli schiavi* (1994) de Giorgio Strehler voir : Paola Ranzini, « Questions de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », cit.

METTRE EN SCÈNE MARIVAUX EN ITALIE.
***IL TRIONFO DEL DIO DENARO* (*LE TRIOMPHE DE PLUTUS*) 2015**

Avant d'évoquer ma mise en scène du *Triomphe de Plutus* (*Il Trionfo del Dio Denaro,* Teatro Astra, Turin, 2015[1]) je vais partager quelques notes sur mon ego-histoire de « traducteur de Marivaux ». Mon amour pour l'œuvre de Marivaux remonte à l'époque de mes études universitaires de philologie et d'histoire de la langue française, à Turin et à Paris, de 1968 à 1971. À l'époque, j'étais très jeune. Ce fut alors que je suis tombé amoureux de l'univers marivaudien, de cet extraordinaire *corpus* linguistique et poétique. Ainsi, lorsque je suis devenu un metteur en scène, j'ai nourri l'espoir en tant qu'artiste, et ce depuis le début de mon parcours, de mettre en scène les pièces de Marivaux. Une entreprise qui s'est avérée très difficile à réaliser. Les théâtres italiens avaient à l'époque (je parle des années 1970-1980) une méfiance incompréhensible envers l'œuvre de Marivaux : face au succès, jamais démenti, des pièces de Carlo Goldoni, on avait pour habitude de comparer l'auteur français et l'auteur italien - ce qui était déjà en soi un acte de violence critique. Ainsi, on répétait sans cesse que Marivaux était trop subtil, trop éloigné de l'esprit du public italien ; son comique était trop difficile à percevoir face à la verve des personnages populaires de l'auteur vénitien. Drôle de destin pour un dramaturge qui a écrit ses meilleures pièces pour les Comédiens italiens de l'Hôtel de Bourgogne, pour la troupe du Nouveau Théâtre Italien de Luigi Riccoboni (Lélio) !

Très peu de traductions italiennes des textes marivaudiens étaient alors disponibles pour d'éventuelles mises en scène et, d'autre part, il n'y avait aucune nécessité de traduire les pièces de Marivaux parce que les gens de théâtre n'avaient pas de projets de mise en scène en cours ! La connaissance de Marivaux était limitée à quelques pièces célèbres, comme *Le jeu de l'amour et du hasard* ou *La double inconstance*[2] et, depuis 1971, *La fausse suivante*[3]. Ainsi, quand, à la fin des années 1970, j'ai proposé à la RAI pour la chaîne culturelle de la radio publique italienne

---

[1] *Il Trionfo del Dio Denaro*, mise en scène de Beppe Navello, scènes : Francesco Fassone, costumes : Augusta Tibaldeschi, musiques originales : Germano Mazzocchetti, lumières : Marco Burgher. Avec Daria Pascal Attolini, Diego Casalis, Riccardo De Leo, Eleni Molos, Stefano Moretti, Alberto Onofrietti, Camillo Rossi Barattini. Turin, Teatro Astra, 31/1/2015. Production : Fondazione Teatro Piemonte Europa.

[2] C'est vers la moitié du XXe siècle que quelques traductions italiennes des pièces commencent à être éditées, notamment celles de Corrado Tumiati (*La duplice incostanza*, *Il gioco dell'amore e del caso*, Firenze, Sansoni, 1952) et de Paola Ojetti (*Il gioco dell'amore e del caso*, *Le false confidenze*, *La prova*, Milano, Rizzoli, « Biblioteca universale Rizzoli », 1963).

[3] La mise en scène de Patrice Chéreau de la *Finta serva* au Festival de Spoleto en 1971 provoqua un grand scandale. Cependant, la traduction utilisée pour la mise en scène, ne fut pas publiée.

(Radiotre) une pièce de Marivaux comme témoignage de l'élan utopique d'un dramaturge du siècle des Lumières, et que j'ai choisi *L'île de la raison*, une pièce qui m'avait beaucoup amusé à l'époque de mes études universitaires à Paris, j'ai dû préparer rapidement une traduction déjà pour faire comprendre aux fonctionnaires de la RAI de quoi je parlais et pouvoir les convaincre de la validité de mon projet. J'ai beaucoup travaillé à cette traduction, je l'ai peaufinée et j'ai enfin pu réaliser, en 1981, la mise en scène radiophonique de cette pièce dans le cadre d'une série d'émissions consacrées au théâtre politique. Ce fut alors la première présentation, même si à la radio, au public italien de l'un des chefs d'œuvre utopiques et philosophiques du théâtre marivaudien. En effet, la création de Giorgio Strehler de *L'isola degli schiavi* (*L'île des esclaves*) n'est arrivée que 13 ans plus tard, en 1994[4].

Au milieu des années 1980, j'ai été nommé à la direction du *Teatro Stabile* de L'Aquila, aux Abruzzes, une structure équivalente à ce qui est, en France, un Centre Dramatique National. J'ai alors programmé la production d'une mise en scène de *La seconde surprise de l'amour,* mais j'ai été une fois de plus confronté aux hésitations, y compris de mes propres collaborateurs, pour les mêmes raisons que j'ai évoquées plus haut et, en amont, à la difficulté de commander une traduction professionnelle à un universitaire ou à un éditeur. Les budgets réduits à la disposition des théâtres, en Italie, rendent de fait impossible prévoir la dépense d'une commande de traduction sans avoir la certitude de réaliser ensuite le projet de mise en scène de la pièce traduite. Donc, je me suis moi-même engagé, une nouvelle fois, dans l'aventure de la traduction d'une pièce marivaudienne. Une aventure passionnante, dont je me souviens néanmoins de quelques écueils pratiquement insurmontables : comment traduire, par exemple, en italien le terme « esprit » utilisé par le savant Hortensius dans un sens négatif, à propos de la superficialité des auteurs modernes face à la grandeur des anciens ? J'ai opté pour l'expression « disinvoltura intellettuale », mais aujourd'hui, trente ans plus tard, je me demande encore si c'est bien la bonne solution. Malgré mon travail, le projet de mise en scène de *La seconde surprise de l'amour* pour le *Teatro Stabile* (L'Aquila) est resté dans un tiroir. Ma traduction de la pièce est néanmoins prête, et j'espère qu'elle sera utilisée un jour pour une mise en scène. D'ailleurs, depuis ce temps-là et ce jusqu'à présent, aucun metteur en scène n'a jamais représenté en Italie ce chef d'œuvre, j'attends donc avec patience.

Un autre de mes projets de mise en scène d'une pièce de Marivaux a pu être réalisé après un processus très long de préparation. Il s'agit de la mise en scène du *Triomphe de Plutus.* Ma traduction remonte en effet à 1997, alors que je n'ai pu réaliser la mise en scène qu'en 2015, donc dix-sept ans plus tard. Toujours en 2015, parallèlement à la programmation de ma mise en scène, ma traduction italienne du

---

[4] Production du Piccolo Teatro de Milan. Création le 18/10/1994 à Barcelone, au Théâtre Poliorama, puis le 26/10/1994 au théâtre Alfieri de Turin, et à Milan (décembre 1994). Traduction, adaptation et mise en scène de Giorgio Strehler, scènes : Ezio Frigerio, costumes : Luisa Spinatelli ; musiques : Fiorenzo Carpi. Avec Philippe Leroy, Laura Marinoni, Massimo Ranieri, Luciano Roman et Pamela Villoresi.

texte de Marivaux a donné lieu à une publication en un petit volume édité par Lantana : *Il trionfo del Dio Denaro* (2015)[5]. Dans l'introduction qui ouvre ce volume j'ai évoqué l'origine de ce projet : alors que je préparais avec deux collègues, l'une française, Nadine Varoutsikos, et l'autre belge, François Maurier, la mise en scène du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht pour le Festival d'Aix-en-Othe, j'avais de longs intervalles dans mes horaires de répétitions, quand les autres collègues répétaient leurs scènes. Pendant mon temps de repos je visitais les caves de la région (Aix-en-Othe se trouve à la frontière entre la Champagne et la Bourgogne), mais, ayant apporté avec moi *Le Théâtre complet* de Marivaux, édition de la Pléiade[6], je lisais beaucoup, et notamment les pièces que je ne connaissais pas encore. C'est ainsi que j'ai découvert *Le triomphe de Plutus* : un petit texte magnifique, un acte unique, une fable sur le pouvoir de corruption de l'argent. Il s'agit d'un pari que Plutus, le dieu de l'argent, fait avec Apollon, le dieu de la poésie et de la musique, sur qui d'entre eux réussira à conquérir l'amour d'une jeune fille, belle et cultivée, pleine d'esprit et de finesse. C'est Plutus qui gagnera. En effet, en une seule journée, Plutus aura à ses côtés toute la famille de la jeune fille, sa suivante et le valet, puis la jeune fille elle-même, conquis l'un après l'autre par les riches cadeaux (argent et bijoux) qu'il distribue autour de lui. Même les musiciens qu'Apollon avait engagés pour jouer une sérénade à la jeune fille, sans pouvoir les payer, prennent le parti de Plutus. Cette histoire n'était pas sans renvoyer à l'actualité : c'était l'époque en Italie du succès politique de Berlusconi, de sa montée au pouvoir, de la rapidité de sa conquête des électeurs. Un mois avant les élections son parti n'existait pas. Tout le monde disait : il est grossier, il parle toujours d'argent et de ses conquêtes galantes, on ne peut pas s'imaginer un personnage de ce genre dans les forums internationaux. Mais les gens disaient aussi : au fond il est naïf, il est sympathique, il est spontané, sans fioritures. C'était la même attitude des personnages marivaudiens face à Plutus et à ses cadeaux. Je me suis dit qu'il fallait mettre en scène cette pièce marivaudienne, que c'était du théâtre contemporain ! Mais, à l'époque, je n'étais plus directeur d'un théâtre et j'ai présenté ma proposition de mise en scène sans résultats. Sans doute parce que je suggérais qu'il s'agissait d'une prophétie du XVIIIe siècle sur Berlusconi, j'avais des retours polis mais fermes sur l'impossibilité à accueillir le projet : les producteurs italiens, publiques et privés, sont très prudents envers le pouvoir politique… Finalement ces refus ont été pour moi une chance, parce que, sur l'onde de l'émotion, j'aurais risqué de créer un pamphlet engagé et caricatural, alors que dix-sept ans plus tard, le texte a pu retrouver sa force de conte et sa valeur universelle. Quand je suis enfin arrivé à la création de cette mise en scène, qui a été présenté à Turin, dans le théâtre que j'avais fondé en 2007, les temps étaient mûrs et Berlusconi n'était plus l'étoile de la politique italienne. Au fil des ans, j'ai également pu affiner la traduction, je me suis

---

[5] Pierre de Marivaux, *Il Trionfo del Dio Denaro*, traduzione di Beppe Navello, appendice critica di Gabriella Bosco e Myriam Tanant, Roma, Lantana, 2015.

[6] *Théâtre complet*, Texte préfacé et annoté par Marcel Arland, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

même passionné à ce travail de traduction ; je me souviens très bien de ce corps à corps avec la langue de Marivaux, de l'effort pour rendre un équivalent italien sans trahison, mais surtout efficace pour les comédiens. Tout d'abord le titre : *Le Triomphe de Plutus* est devenu en italien *Il Trionfo del Dio Denaro* (Le Triomphe du Dieu Argent). Il était en effet difficile de rappeler au public de nos jours la valeur mythologique de la divinité grecque et latine. Impossible de traduire par « Pluto », qui est en italien le nom du chien de Mickey dans la célèbre bande dessinée, alors que « il Dio Denaro » est une expression courante et souvent employée dans le langage des médias, des journaux et de la télé, pour évoquer l'un des fétiches de la société contemporaine : l'avidité. En général, la traduction que j'ai proposée a été très appréciée, non seulement par les critiques et les spécialistes, mais aussi par les comédiens et le public. Dans sa postface à la traduction (*Le ostriche del pensiero*), publiée dans le petit volume de 2015[7], Gabriella Bosco, professeure de littérature française à l'Université de Turin, a notamment salué le résultat de la traduction-adaptation du vaudeville qui clôt la pièce et qui, sur scène, est chanté par tous les acteurs : la traduction-adaptation italienne arrive en effet à sauver à la fois la rime et le rythme, et ce malgré les règles de la métrique française soient très différentes de celles de la métrique italienne.

Dans ma mise en scène, la musique a une place très importante : déjà chez Marivaux, l'air d'Apollon de la scène XII et le Vaudeville à la fin de la pièce forment, à eux seuls, un quart du spectacle. Nous avons ajouté une chanson (*Canzone dell'Oro*) dans la scène XIII, ce qui fait que les musiques correspondent à un tiers de notre spectacle. Nous avons décidé d'introduire cette nouvelle chanson, qui est proposée par Plutus (« vous allez entendre une drôle de musique ») pour faire de pendant à l'air d'Apollon de la scène précédente et créer ainsi une sorte de défi musical que Plutus lance à Apollon, pour montrer que, même sur ce plan, c'est bien Plutus qui gagne car il arrive à attirer l'attention d'un public que l'Air composé par Apollon a profondément ennuyé. Les répliques de la scène XIII font d'ailleurs allusion précisément à une musique, celle des pièces d'argent de Plutus : « Des sons moelleux, magnifiques, une harmonie qui fait danser tout le monde ». Je n'ai fait que reprendre ces mêmes répliques (de la cinquième réplique : « Monsieur Armidas, vous allez entendre une drôle de musique » à la dix-septième : « Elle serait bien difficile. »), les disposant dans une nouvelle séquence, sans rien ajouter. C'est ainsi que j'ai pu livrer au compositeur Germano Mazzocchetti ce texte à partir duquel il a lui-même composé un chœur très amusant, qui fait de trait d'union entre l'Air académique d'Apollo et le Vaudeville de la fin de la pièce.

Germano Mazzocchetti s'est ainsi exprimé sur les musiques qu'il a composées pour la pièce :

> Pour les musiques du *Trionfo del Dio Denaro* j'ai suivi, d'accord avec le metteur en scène, deux directions différentes. Car, d'une part, il m'a semblé

[7] Gabriella Bosco, *Le ostriche del pensiero*, in Pierre de Marivaux, *Il Trionfo del Dio Denaro*, cit., p. 51-55.

> nécessaire de faire référence à la musique de l'époque, même si révisée, que j'ai donc 'citée' dans ma composition ; d'autre part, j'ai pensé qu'il faillait procéder différemment pour le Vaudeville de la fin de la pièce. Ainsi, pour ce Vaudeville, j'ai composé des musiques contemporaines, faisant référence à des formes populaires proches de notre époque, comme celles du théâtre des variétés.
> Les deux Airs (scène XII et scène XIII) ont été conçus pour le soprano, avec un accompagnement du chœur (c'est-à-dire de tous les acteurs-chanteurs de la pièce). Le premier, celui d'Apollon (*Dio degli amanti*) est une parodie d'un air dans le style XVIIIe siècle. Cet air est chanté face à un public composé de tous les personnages de la pièce, qui s'ennuient et qui s'endorment en l'écoutant. C'est un morceau que j'ai composé à partir d'éléments typiques d'un air de l'époque, tout en employant ces fioritures, ces vocalises et ces aigus de manière caricaturale. Le second, l'Air de Plutus (*Canzone dell'oro*), se fonde lui-aussi sur un style du XVIIIe siècle, mais d'époque un peu plus tardive, ayant des traits qui renvoient très clairement à l'opéra bouffe de Rossini. J'ai voulu ainsi suggérer que la musique s'approche peu à peu du mélange de styles qui est le propre du Vaudeville de la fin de la pièce. Ce Vaudeville s'ouvre sur un petit air du soprano, presque une 'citation' du premier, pour prendre soudainement des directions très différentes, par le passage à des couplets dignes d'une comédie musicale. Des langages variés s'alternent ensuite, renvoyant tantôt à l'opéra bouffe, à Wanda Osiris et au *trio Lescano*, en *crescendo,* jusqu'au galop typique des opérettes d'Offenbach qui clôt le Vaudeville et tout le spectacle[8].

L'importance de la musique a été pour nous une manière de renvoyer à la forme originale des pièces de Marivaux jouées à la Comédie-Italienne de Paris, qui donnaient beaucoup de place à la musique. Il nous a semblé, par ailleurs, que *Le triomphe de Plutus* se rapproche d'un opéra-comique. Le sens de cette fable sur un thème universel tel que celui de l'argent est dévoilé précisément dans le vaudeville qui termine la pièce. Dans notre spectacle, ce vaudeville est accompagné d'une musique populaire, que le public perçoit comme proche de ce que passent les émissions populaires de la télé. Mais dans la mise en scène de ce Vaudeville j'ai voulu faire allusion également à une technique utilisée aux Théâtres de la Foire au début du XVIIIe siècle : celle des pièces par écriteaux. Ainsi, Arlequin et les autres personnages sur scène développent des rouleaux où sont inscrits les couplets qu'ils chantent, et ce au même moment où ils changent leurs habits de scène : ils laissent leurs costumes d'époque pour des déguisements qui rappellent le théâtre de variétés ou les émissions populaires de la télé de l'époque berlusconienne. Le public pouvait alors lire le message final, comme dans les panneaux du théâtre brechtien, loin de tout moralisme, dans une atmosphère de fête chorale, qui renvoie sans doute, pour ce qui est de la musique, à des influences d'Offenbach, suivant la culture musicale du compositeur. Pour ce qui est de l'impact visuel, la gestuelle des acteurs et des

[8] Notes de Germano Mazzocchetti (avril 2020) communiquées à l'auteur.

chanteurs dans cette scène de fête chorale rappelle, nous l'avons dit, le théâtre de variétés ou les émissions télévisées, entre le *Quartetto Cetra* et *Canzonissima*.

D'autres références et même de véritables citations pourraient être reconnues dans ma mise en scène. C'est le cas par exemple de l'Arlequin, le comédien Stefano Moretti, qui cite explicitement la gestuelle et les acrobaties du célèbre Arlequin de Strehler, tout en se présentant comme un nouvel Arlequin (nous le voyons déjà dans son costume, qui n'est pas celui traditionnel de l'Arlequin).

Mon travail sur le texte de Marivaux a été encouragé et soutenu par Gabriella Bosco et par la regrettée professeure Myriam Tanant[9]. Elles ont toutes deux souligné[10] que ma traduction était celle d'un homme de théâtre, toujours conscient de travailler avec des paroles écrites pour la scène, c'est à dire destinées à des comédiens qui doivent incarner ces mots et qui, sur le plateau, doivent restituer la crédibilité des personnages. Et il fallait tenir compte du fait que ces paroles avaient été choisies par Marivaux pour qu'elles soient dites par des comédiens bien précis, qu'il connaissait très bien : Lélio, Flaminia, Silvia… Quant à moi, j'ai toujours considéré mes traductions comme des outils dans les mains des ouvriers de la scène, les comédiens, et ce pour ne pas trahir le sens de l'immense héritage de Marivaux, pour le faire connaître au public italien d'aujourd'hui. En revenant sur mon spectacle aujourd'hui, c'est surtout à Myriam, ma grande amie, et à ses précieux conseils qu'elle m'a donnés, en tant que fine connaisseuse de la culture théâtrale italienne et française, que je pense, non sans regret ; car elle n'a jamais vu mon spectacle : à l'époque de sa création et des tournées elle était déjà malade. J'aime imaginer qu'elle puisse le découvrir aujourd'hui, à l'occasion de ces échanges sur Marivaux européen, auxquels elle aurait certainement contribué en les enrichissant de sa passion et de son amour pour le théâtre.

Beppe NAVELLO
***metteur en scène, Associazione Teatro Europeo* (Italie)**

[9] Myriam Tanant (1945-2018), professeure d'Études Théâtrales et Italiennes à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, mais également traductrice, dramaturge et metteuse en scène.
[10] Voir : Myriam Tanant, *Il gioco dell'amore e dei soldi,* in Pierre de Marivaux, *Il Trionfo del Dio Denaro,* cit., p. 57-61.

LES TRADUCTIONS DU THÉÂTRE DE MARIVAUX EN ESPAGNE : OÙ EN SOMMES-NOUS ?

Si jusque vers la fin du XXe siècle l'œuvre de Marivaux était peu connue, traduite et interprétée en Espagne, du point de vue théâtral, sa fortune a heureusement commencé à être bien meilleure depuis. Notre étude mettra à jour ce qui a été traduit et publié depuis nos dernières contributions sur ce sujet[1]. Nous pourrions bien sûr nous limiter à en dresser la liste, mais là n'est pas tout l'intérêt d'une étude sur la réception : il est aussi important de connaître les textes que d'analyser, quand c'est possible, tout le paratexte[2] qui l'entoure, qui en sont les traducteurs, pourquoi ils ont traduit, à partir d'où et comment[3]… Car toutes ces informations nous permettront de retracer l'image et le visage de notre auteur dans d'autres cultures et d'autres langues et donc, d'autres lectures et d'autres interprétations, parfois sous le biais de préjugés hérités, parfois sous l'optique d'une découverte, d'une mise au point ou d'une revendication.

En 2001, Mauro Armiño, écrivain, traducteur, journaliste, critique littéraire et théâtral, édite et traduit deux pièces de Marivaux dans la collection « Austral » : *Le jeu de l'amour et du hasard* et *Le triomphe de l'amour*[4]. Grand connaisseur de la

---

[1] Nathalie Bittoun-Debruyne, « Un premier aperçu des traductions de Marivaux en Espagne », *Revue Marivaux* nº4 (1994), p. 85-96 ; « Le théâtre de Marivaux en Espagne (XVIIIe et XIXe siècles) », in Mercedes Boixareu et Roland Desné (dir.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, U.N.E.D., 2001, p. 191-204 ; « Les traductions de l'œuvre de Marivaux en Espagne au XXe siècle », in Francisco Lafarga et Antonio Domínguez (éd.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona, P.P.U., 2001, p. 201-210 ; « González del Castillo: adaptador de Marivaux », in Alberto Romero Ferrer (éd.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cadix, Fundación Municipal de Cultura – Universidad de Cádiz – Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 2005, p. 201-223.

[2] « L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire, (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. », Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 7.

[3] Pour de claires raisons d'espace et de spécialisation, il est ici impossible de se pencher sur les textes traduits et d'en faire l'analyse par rapport aux textes sources, une étude qui reste donc à faire…

[4] *El juego del amor y del azar. El triunfo del amor*, Édition et traduction de Mauro Armiño, Madrid, Espasa Calpe, « Austral », nº 522, 2001.

littérature française et, très spécialement, de son théâtre, il a traduit en espagnol des pièces de Corneille, Molière, Beaumarchais, Edmond Rostand ou Albert Camus, des textes de Rousseau, Voltaire, Casanova ou du Marquis de Sade, des écrivains comme Rimbaud, Maupassant, Balzac, Zola, Gracq, Sollers, Lévi-Strauss… Plusieurs de ses traductions théâtrales ont été mises en scène par Josep Maria Flotats, Miguel Narros ou Adrián Daumas, et il a reçu de nombreux prix prestigieux, dont le Prix National pour la meilleure traduction en deux occasions. « Austral » publie depuis 1937 des livres de poche économiques, brochés, aux couvertures identiques mais dont les huit différentes couleurs indiquent la spécialité : par exemple le vert pour l'essai et la philosophie, le marron pour la science et la technique, le bleu pour la narration, le violet pour le théâtre et la poésie… C'est une collection qui se caractérise aussi pour la qualité et la rigueur de ses textes et de l'appareil critique qui les accompagne. Dans ce sens, il est d'ores et déjà possible d'affirmer, sans réserve, que le travail de Mauro Armiño est exemplaire, et d'avancer qu'il le sera encore plus lors de ses nouvelles traductions de Marivaux en 2016, que nous verrons plus loin.

Son édition inclut une longue introduction d'une soixantaine de pages, suivie d'une chronologie biographique très détaillée, exclusivement consacrée à Marivaux et incluant des précisions économiques. Vient ensuite une bibliographie très complète, composée des différentes rubriques propres aux bibliographies scientifiques (éditions, sur l'auteur et sa vie, sur l'époque, sur le théâtre au XVIIIe, sur l'œuvre, etc.), puis une notice sur l'édition, le choix du texte source et les critères de traduction. La quatrième de couverture est déjà un indice de la qualité de l'édition : un long texte synthétise la fortune de Marivaux, l'évolution de son théâtre et son exclusive originalité, ainsi que son influence sur l'histoire de la dramaturgie française, pour achever sur le caractère unique des débats et combats psychologiques de ses personnages au cœur d'« une théâtralité qui est le résultat de l'harmonisation de deux traditions différentes ».

Sa connaissance du XVIIIe et de la situation du théâtre en France, ainsi que de l'œuvre de Marivaux et de ses contemporains s'avère dès les premières lignes de l'introduction, qu'il consacre à la revendication de la valeur de notre auteur, à la réfutation des arguments de ses détracteurs et à l'importance du rôle du XXe siècle dans sa redécouverte du point de vue littéraire et théâtral : s'il cite les critiques négatives de Voltaire ou Grimm qui contribuèrent à situer son théâtre dans le monde du superficiel, c'est pour parler ensuite de Xavier de Courville et des metteurs en scène qui lui rendirent sa facette « italienne » et la profondeur de son œuvre :

> Ce qui est certain, c'est que ce sont les philologues et les créateurs de théâtre qui ont fait de Marivaux le deuxième auteur français le plus représenté après l'auteur du *Tartuffe* ; mais il jouit d'un avantage par rapport à son antécesseur : […] le XXe siècle n'a apporté aucune nouvelle vision ou perspective sur son

> œuvre ; en revanche, Marivaux a offert aux metteurs en scène la possibilité d'un nouveau regard, l'occasion de « créer » Marivaux[5].

Sous l'intitulé « Changement d'époque : de l'austérité à la fête galante », Armiño trace l'évolution de la société (dont l'essor spectaculaire de la bourgeoisie), des idées et de la scène en France, tout en soulignant comment le retour des Italiens servit de pavé dans la mare de la tradition moliéresque. C'est là aussi qu'il mentionne l'influence de « l'esprit critique, libéral et contestataire » issu, entre autres, de la pensée de Fontenelle, Bayle ou Montesquieu, et qui atteignit certainement Marivaux, par exemple, dans le salon de Mme de Lambert :

> Sans être un révolutionnaire ni appartenir au noyau des hommes des Lumières, Marivaux accepte la société comme elle se présente ; il perçoit cependant l'arbitraire du régime monarchique, l'inégalité favorisée par le système aristocratique, une misère morale issue de l'aliénation économique […]. En 1725, il dénonçait déjà l'origine du mal dans *L'Île des esclaves* : celui-ci ne réside pas dans la nature des individus, mais dans la distribution sociale, dans la place que chacun occupe dans le système. […] Le dramaturge semble penser que quelques ajustements dans l'organisation du système et une distribution différente, fondée sur le mérite, la bonté propre de l'homme et le bon sens, pourraient corriger le mal[6].

Pour Armiño, cette conception du monde, associée à l'ascension de la classe bourgeoise explique le besoin d'une dramaturgie différente, plus proche de la réalité, qui expose sur les planches des intérieurs, des situations et des scènes qui la représente : selon lui, Marivaux, dans sa progression vers ce nouveau théâtre, est l'annonciateur du changement que Diderot théorisera quelques années plus tard. Mais cette évolution passera par différentes phases et, bien évidemment, par les différentes traditions et les troupes avec lesquelles il travaillera, ainsi qu'en fonction de la réception du public de l'époque et de ses attentes. Voilà pourquoi l'éditeur va consacrer plus d'une vingtaine de pages extrêmement bien documentées à exposer la situation et l'évolution des théâtres de Paris du temps de Marivaux, comme de tout

---

[5] « Lo cierto es que filólogos y creadores escénicos han convertido a Marivaux en el segundo autor francés más representado después del autor de *El Tartufo* ; pero goza de una ventaja respecto de su antecesor : […] el siglo XX no ha aportado ninguna perspectiva ni visión nueva sobre su obra ; Marivaux, en cambio, ha ofrecido a los directores de escena la posibilidad de una nueva mirada, la ocasión de 'crear' a Marivaux », *Ibid.*, p. 8.

[6] « Sin ser un revolucionario ni pertenecer al núcleo de los Ilustrados, Marivaux acepta la sociedad tal cual es ; pero ve la arbitrariedad del régimen monárquico, la desigualdad propiciada por el sistema aristocrático, una miseria moral que tiene su fundamente en la alienación económica […]. Marivaux ya denunciaba en 1725, en *La isla de los esclavos*, el origen del mal : no radica en la naturaleza de los individuos, sino en la distribución social, en el puesto que cada cual ocupa en el sistema. […] El dramaturgo parece creer que unos retoques en su organización y una distribución distinta basada en el mérito, en la bondad connatural al hombre y en el sentido común, corregirían el mal », *Ibid.*, p. 17-18.

ce qu'il y exploita pour écrire son œuvre (spécialement le Théâtre-Français, le Théâtre-Italien et le Théâtre de la Foire) : l'organisation administrative, la tradition et les répertoires, les auteurs, les troupes, les privilèges, les querelles, les subterfuges, le jeu des acteurs et l'évolution de celui des Italiens… Il arrive ainsi à la conclusion que le grand mérite de Marivaux, son originalité et sa profonde contribution à l'histoire du théâtre français, est d'avoir su prendre le meilleur de chaque tradition pour créer une nouvelle dramaturgie, où jeu des acteurs et langage conduisent une action parfois purement et uniquement psychologique :

> Personne, pas même Beaumarchais, n'atteindra l'équilibre de Marivaux dans ce double jeu d'un réalisme psychologique où les protagonistes s'embrasent et tremblent – leurs deux fenêtres ouvertes au sentiment et à la torture intérieure –, et d'une théâtralité qui est le fruit de l'harmonisation de deux voies, la tradition de la Comédie-Italienne et le système d'interprétation, plus intellectuel et discursif, de la Comédie-Française[7].

Il va sans dire qu'Armiño consacre donc de nombreuses pages à l'habileté et à la technique des dialogues de Marivaux, au marivaudage, puisqu'il faut l'appeler par son nom : l'histoire du mot, son concept, sa fortune et, surtout, ce que cette écriture représente du point de vue théâtral, du XVIIIe siècle[8] jusqu'à nos jours. En se basant sur le travail d'érudits et de metteurs en scène prestigieux (Fréderic Deloffre et Françoise Rubellin, Henri Coulet et Michel Gilot, Jacques Schérer, Claude Roy, Patrice Pavis, Louis Jouvet, Patrice Chéreau, etc.) ainsi que sur ses propres arguments, il abat les uns après les autres les différents reproches qu'a subis l'œuvre marivaudienne pour montrer au lecteur espagnol sa valeur exceptionnelle et la lui faire apprécier.

C'est ainsi qu'il en arrive logiquement à la triste constatation du manque de traductions et à la maigre fortune de Marivaux en Espagne. Il en évoque les causes possibles et cite les adaptations de Ramón de la Cruz et Bretón de los Herreros, dont il dénonce les trahisons du message marivaudien, puis les traductions en espagnol et en catalan publiées jusqu'alors. Pour terminer, il relève les représentations qui, justement, se sont basées ou ont provoqué certaines de ces traductions au XXIe siècle.

Pour sa traduction, il s'est basé sur les éditions de Fréderic Deloffre et Françoise Rubellin ainsi que sur celle de Henri Coulet et Michel Gilot, mais il est particulièrement intéressant de remarquer qu'il tient à souligner et à expliciter que

---

[7] « Nadie, ni Beaumarchais, alcanzará el equilibrio de Marivaux en ese doble juego de un realismo psicológico que hace arder y temblar a los protagonistas – con sus dos ventanas abiertas al sentimiento y a la tortura interior –, y de una teatralidad que resulta de la armonización de dos caminos, la tradición de la comedia italiana y el sistema interpretativo, más intelectual y discursivo, de la comedia francesa. », *Ibid.*, p. 57.

[8] Il évoque, bien entendu, l'importance de l'art de la conversation dans la société de l'époque, ainsi que tout ce que cela implique, spécialement du point de vue de la femme.

> Le théâtre de Marivaux ne présente presque aucun problème textuel, sauf sur un point : celui de la ponctuation, qui concerne aussi bien le traducteur que le metteur en scène ayant l'intention de le monter au théâtre[9].

Après avoir exposé les difficultés et donné l'exemple d'une tirade d'Angélique dans *L'Épreuve* en la rapportant respectivement à l'édition *princeps* de 1740, à l'édition de Deloffre et à celle de Jean Goldzink, il réfléchit sur tout ce que cela implique, du point de vue de la représentation, de la liberté du texte et du metteur en scène, de la théâtralisation… pour en arriver à présenter ses choix comme traducteur, à souligner l'importance que cela représente pour tout texte traduit et, ce qui est fondamental ici pour nous, pour tout texte théâtral :

> Évidemment, il est impossible qu'une traduction ne prête un sens au texte, quelle que soit la solution qu'elle adopte, à tel point qu'elle arrive à se transformer par moments en « dramaturgie », en un choix de « mise en scène » ; si ma traduction s'ajuste plus à la correction académique, elle n'ignore pas pour autant l'intérêt de la suggestion de Goldzink et n'omet pas les possibilités que le texte original offre à un metteur en scène[10].

Le traducteur de théâtre : entre le marteau et l'enclume, entre les pages et les planches. Et c'est probablement parce qu'il était resté sur sa faim qu'en 2016 Mauro Armiño publie quatre pièces dans un volume chez Cátedra : de nouveau *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'Île des esclaves*, *La Dispute* et *La Colonie*[11]. Née en 1973 avec sa première collection, *Letras Hispánicas*, Cátedra s'est immédiatement distinguée par ses éditions de poche de grande qualité, aussi bien du point de vue du livre-objet que du choix des éditeurs : tous les textes publiés dans des livres brochés aux couvertures élégantes et au papier de qualité sont édités et étudiés par de prestigieux spécialistes. Depuis, et toujours selon cette même politique, de nouvelles collections sont vite apparues[12] dont, en 1983, celle qui nous occupe, *Letras Universales*, consacrée aux traductions. Selon les normes de la collection, le livre qui nous occupe se caractérise par sa couverture blanche, illustrée par une photo de la mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* que réalisa Josep Maria Flotats en

---

[9] « El teatro de Marivaux apenas presenta problemas textuales, salvo en un punto : el de la puntuación, que afecta tanto al traductor como al director de escena que trate de llevar sus títulos a las tablas », *Ibid.*, p. 91.

[10] « Evidentemente, es imposible que una traducción deje de prestar un sentido al texto, adopte la solución que adopte, hasta el punto de convertirse en ciertos momentos en una "dramaturgia", en una elección de "puesta en escena" ; si mi traducción se ajusta más a la corrección académica, no deja de admitir el interés de la sugerencia de Goldzink ni echa en olvido las posibilidades que para un director de teatro presenta el texto original », *Ibid.*, p. 93.

[11] Marivaux, *El juego del amor y del azar. La isla de los esclavos. La disputa. La colonia*, Introduction et traduction de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, « Letras universales », nº 517, 2016.

[12] Spécialisées en littérature et sciences humaines : « Feminismos », « Historia », « Teorema. Serie mayor », « Signo e imagen », etc.

novembre 2014[13], justement à partir de la traduction de Mauro Armiño. C'est certainement dans le sillage de ce succès théâtral que la pièce a pu être rééditée, accompagnée de trois autres.

Il s'agit là aussi, donc, d'une publication très soignée, accompagnée de quelques photos de la mise en scène de Flotats, et dans laquelle Armiño reprend, élargit et met à jour son introduction de 2001 : il ne s'agit pas d'une simple révision, mais d'une réécriture, de l'apport d'une plus grande profondeur à un texte qui était déjà fort riche, grâce à de nouvelles informations et précisions, aussi bien sur Marivaux, son théâtre et son époque que sur la critique, les représentations et les lectures postérieures. Après les plus de cent pages d'une introduction donc, très poussée, nous retrouvons la même chronologie, puis les mêmes pages sur le texte source et la question de la ponctuation, puis une bibliographie actualisée qui comprend, entre autres, deux de nos contributions à la question de la réception en Espagne[14] et la plupart des traductions en espagnol et en catalan parues jusqu'alors. Comme pour l'édition de 2001, les textes en traduction sont accompagnés de notes qui informent le lecteur de la mise en scène à l'époque, du jeu des acteurs, des particularités du langage ou des situations, etc. La quatrième de couverture est également précise et riche : une première partie insiste sur l'idéologie de Marivaux et sa vision de la société, tandis que la seconde synthétise les thèmes et, surtout, les ressources dramaturgiques et les idées mises en jeu dans les quatre pièces.

Quand il aborde la réception de Marivaux en Espagne, c'est à partir de son texte de 2001, qu'il complète abondamment par l'énumération commentée des traductions vers les deux langues, ainsi que, le cas échéant, des représentations qui y sont associées. Il commente spécialement, en tant que traducteur, le travail de mise en scène réalisé par Josep Maria Flotats en 2014. Et, bonne surprise, il consacre quelques lignes à notre travail et à nos contributions sur ce sujet[15].

Après avoir commenté *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Armiño expose son choix des « trois comédies morales », avant de les présenter une par une, en retraçant la tradition du genre littéraire de l'île et des mondes utopiques, des pages où il nous conduit de Plaute à Marivaux en passant par Thomas More, Buffon, Restif de la Bretonne… Contrairement à certains auteurs qui voient dans les dénouements de ces comédies un retour au *statu quo* et, donc, un simple voyage moral sans prétention de réforme, la lecture d'Armiño (qui tient compte de ce qui pouvait alors être dit, ou pas) opte pour un Marivaux qui, depuis la perspective des moralistes classiques, préfère laisser une sorte de fin ouverte, dénuée de solution sociale ou philosophique, mais lestée d'un message poussant à la réflexion[16].

---

[13] En mai de cette même année, comme nous le verrons plus tard, il avait présenté le même montage au TNC de Barcelone, avec les mêmes acteurs, mais en catalan.
[14] Voir note nº1.
[15] Édition citée, p. 67 ; notes nº 63 et 65, p. 67.
[16] *Ibid*, p. 84.

Le travail de Mauro Armiño est donc celui d'un traducteur, doublé d'un grand spécialiste, dont les paratextes sont probablement la meilleure contribution à la connaissance et la reconnaissance de la dramaturgie de Marivaux en Espagne.

C'est en 2003 que la prestigieuse maison d'édition Gredos publie cinq pièces de Marivaux traduites par le professeur des universités Francisco Lafarga Maduell[17]. Gredos, fondée en 1944 et spécialisée dans la lexicographie, la philologie hispanique et les grands classiques de l'Antiquité, a publié de très nombreux essais et manuels universitaires de linguistique, littérature et philosophie, ainsi que des traductions et des études du monde classique grec et latin. En fait, il est impossible d'avoir fait des études de lettres en Espagne sans avoir consulté des dizaines d'ouvrages de Gredos, dont le catalogue recèle de vraies merveilles. En 2002, Gredos inaugure sa collection « Biblioteca Universal » qui, sous la direction de l'éminent professeur et traducteur Carlos García Gual, envisage de publier un ou deux titres par mois, des traductions inédites – ou nouvelles – d'anciens et nouveaux classiques de toutes les cultures. Les critères de la collection sont bien posés : de beaux livres reliés aux couvertures d'un design clair et contemporain, un papier crème d'un bon grammage, des marges généreuses, une police bien lisible, une courte préface d'invitation à la lecture devant éviter l'érudition, peu ou pas de notes, une chronologie et une bibliographie essentielles, le tout réalisé par des professionnels de prestige. À l'époque, ils coûtaient de 20 à 25 euros, un prix très raisonnable au vu de la qualité des volumes, car l'idée était de créer une bonne bibliothèque classique « de poche ». Marivaux s'est donc retrouvé aux côtés de Molière, Goethe, Wilde, Pirandello, Mérimée, Charlotte Brontë, Pouchkine, Stevenson, *Heike Monogatari* ou Grillparzer… Cette collection s'avérait bien prometteuse mais, en 2006, le rachat de Gredos par le groupe de communication espagnol RBA lui a coupé les ailes, au point que le site web actuel de Gredos/RBA n'offre même plus le catalogue de la « Biblioteca Universal ».

C'est donc dans le contexte et selon les paramètres de la collection qu'il faut présenter le travail de Francisco Lafarga, un dix-huitièmiste spécialisé dans les relations littéraires entre la France et l'Espagne, et à qui nous devons de nombreux ouvrages et publications dans le cadre de la littérature comparée et de l'histoire de la traduction, ainsi que des traductions en espagnol de Beaumarchais, Voltaire ou Diderot. Son introduction, d'une quinzaine de pages, commence par une courte biographie de Marivaux dans laquelle il ne peut pas s'empêcher d'écrire, après avoir indiqué que le dramaturge ne put obtenir le poste laissé vacant par le décès de son père : « Heureusement pour l'histoire du théâtre français, ses projets ne furent pas réalisés[18]. » Quand il situe ensuite le théâtre de Marivaux dans son époque, il insiste

---

[17] Marivaux, *Arlequín pulido por el amor. La isla de los esclavos. Juegos de amor y fortuna. La escuela de las madres. Las falsas confidencias*, Introduction et traduction de Francisco Lafarga Maduell, Madrid, Gredos, « Biblioteca Universal », nº14, 2003.

[18] « Afortunadamente para la historia del teatro francés no se realizaron sus proyectos », *Ibid.*, p. 8.

d'abord sur la variété de celui-ci, ce qui est « précisément ce que l'on a essayé de refléter dans cette sélection[19] » : il est intéressant de constater que, comme nous le verrons plus loin, le choix des pièces répond à un objectif très clair et qu'en outre il ne s'agit en aucun cas de reprendre le cliché selon lequel l'œuvre marivaudienne est uniforme. Bien au contraire, après avoir évoqué la position ambiguë de Marivaux par rapport au courant des philosophes et sa rivalité avec Voltaire, il expose les principaux traits de son théâtre : le côté philosophico-social de ses comédies, sa distance en relation avec la tradition moliéresque et l'importance qu'il accorde à l'analyse psychologique, l'originalité de la composition de ses comédies en un ou trois actes, son exploitation des ressources traditionnelles du théâtre et la Comédie-Italienne comme refuge de sa liberté de style, ses relations avec les comédiens, l'évolution d'Arlequin, aussi bien dans son théâtre que chez les Italiens, puis l'apparition progressive de personnages français et de scènes d'intérieurs bourgeois[20] puis enfin, de l'importance de la femme comme grande protagoniste.

Mais c'est surtout quand il écrit sur la postérité de Marivaux en France et sur les scènes françaises, puis espagnoles et catalanes, qu'il souligne la valeur de notre auteur et synthétise ainsi son œuvre et sa contribution au monde du théâtre :

> À partir de tous ces éléments, et grâce à une utilisation particulière de la langue, il créa son propre style, le *marivaudage*, qui – déjà à son époque – fut objet de polémique. Bien accepté par le public – il fut le dramaturge le plus représenté de son temps – un secteur de la critique, spécialement le plus traditionnel, le traita avec rigueur, et même avec mépris. On a dit qu'une partie de cette incompréhension pourrait venir du fait d'avoir été un auteur d'avant-garde, un dramaturge qui était en avance sur son époque et qui, en quelque sorte, avait créé un théâtre qui lui a permis de traverser les barrières temporelles et d'être, aujourd'hui encore – parmi les très rares dramaturges du XVIIIe siècle – représenté et apprécié par le public[21].

Et voilà comment le professeur Lafarga en vient à la maigre réception de Marivaux en Espagne, qui n'a rien à voir avec sa fortune en Allemagne ou en Angleterre et qu'il attribue « certainement » à « la particularité de sa dramaturgie, à

---

[19] « […] precisamente la que se ha intentado reflejar en esta selección », *Ibid.*, p. 9.

[20] Les mots *bourgeois* et *bourgeoisie* sont très connotés sémantiquement et diachroniquement. Nous les utiliserons toujours ici dans le sens du XVIIIe où vivait Marivaux, sans autre connotation ultérieure.

[21] « Con todos estos elementos, y gracias a una utilización particular de la lengua, creó un estilo propio, el "marivaudage", que – ya en su época – fue objeto de polémica. Bien aceptado por el público – fue el dramaturgo más representado en su tiempo –, un sector de la crítica, en particular el más tradicional, lo trató con rigor e, incluso, con desprecio. Se ha dicho que une parte de esa incomprensión procedería del hecho de ser un autor de vanguardia, un dramaturgo que se adelantó a su época y que, en cierto modo, creó un teatro que le ha permitido cruzar las barreras temporales y ser todavía hoy – entre los escasísimos dramaturgos del siglo XVIII – representado y apreciado por el público. », *Ibid.*, p. 15.

la complexité linguistique de la plus grande partie de ses textes[22]. » Il cite alors la plupart des adaptations ou des traductions en espagnol et en catalan que nous avons déjà relevées dans les articles cités plus haut[23]. D'où le besoin pleinement justifié de nouvelles traductions et, dans son cas, de vouloir donner une vision de la variété du théâtre de Marivaux, qu'il qualifie cependant d'incomplète en raison du manque d'espace : nous lisons entre les lignes le souhait frustré de plus d'un volume de traductions. Voilà pourquoi il a choisi de traduire « cinq pièces représentatives de différents moments et tendances de la dramaturgie de l'auteur[24] », qu'il présente à la suite : *Arlequin poli par l'amour*, *L'Île des esclaves*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'École des mères* et *Les Fausses Confidences*. Dans ses commentaires, où il indique parfois certaines lectures ou réceptions, il retrace l'évolution et la carrière dramaturgique de Marivaux, sa prise de position (ou pas) par rapport aux conflits qu'elles évoquent, ainsi que les traits particuliers qui soulignent l'originalité et la valeur des pièces. L'introduction, qui se termine sur la référence de l'édition du texte source[25], est suivie d'une chronologie reprenant la vie de Marivaux ainsi que certains faits marquants de l'histoire ou de l'histoire de la littérature, puis d'une bibliographie sélective où sont indiqués les incontournables sur Marivaux ainsi qu'un article sur la réception en Espagne.

Selon les normes de la collection, il n'y a aucune note dans les textes des traductions, sur lesquelles nous ne pouvons pas présenter ici une étude approfondie. Il est cependant intéressant de signaler que c'est le seul auteur qui ait traduit, de façon très personnelle, le titre du *Jeu de l'amour et du hasard* : là où tout le monde écrit *El juego del amor y del azar*, il préfère *Juegos de amor y fortuna*. Les différences sont notoires et intéressantes : l'article défini disparaît et le *Jeu* devient pluriel, tandis que le *hasard* est substitué par la *fortune* ; voici leurs définitions respectives, selon le dictionnaire de la Real Academia Española[26] :

> Azar :
> 1. Hasard, cas fortuit.
> 2. Malheur imprévu.
> 3. Dans les jeux de cartes ou de dés, carte ou dé perdant.

---

[22] « la particularidad de su dramaturgia, a la complejidad lingüística de la mayoría de sus textos », *Ibid*., p. 16.

[23] Voir *supra*, la note nº1.

[24] « cinco obras representativas de distintos momentos y tendencias de la dramaturgia del autor », *Ibid.*, p. 17.

[25] Il ne s'agit pas des éditions de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin ou d'Henri Coulet et Michel Gilot, mais de celle de Marcel Arland, publiée en 1949 dans la « Bibliothèque de la Pléiade », chez Gallimard.

[26] « Azar : 1. Casualidad, caso fortuito. 2. Desgracia imprevista. 3. En los juegos de naipes o dados, carta o dado que tiene el punto con que se pierde. Fortuna : 1. Encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito. 2. Circunstancia casual de personas y cosas. 3. Suerte favorable. 4. Éxito. » (*Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2019, 23e éd.).

Fortuna :
1. Un enchaînement des événements, considéré comme fortuit.
2. Une circonstance accidentelle de personnes et de choses.
3. Une chance favorable.
4. Un succès.

Francisco Lafarga s'oppose courageusement à la tradition d'un titre traduit de manière littérale et donne le sien, qui est une interprétation basée sur les champs sémantiques des deux mots. En effet, si le *azar* espagnol semble correspondre d'abord au *hasard* français, il est aussi vrai que les acceptions suivantes sont très négativement connotées, et ceci spécifiquement dans le domaine du jeu, tandis que toutes les acceptions de la *fortuna*, en espagnol, s'ajustent beaucoup mieux aux jeux (pluriels !) de la pièce de Marivaux. Ces détails importants, qui soulignent la recherche idiomatique du traducteur dans la langue et la culture cibles, invitent à l'étude approfondie de toutes ses traductions et nous permettent de regretter l'absence de notes.

Voici donc un volume né du souhait de combler des lacunes, de donner une vision d'ensemble du théâtre marivaudien et de son évolution, ainsi que de stimuler de nouvelles initiatives, où l'auteur, malgré les limitations imposées par les critères de la collection, fait tout son possible pour apporter un bon nombre d'informations pertinentes et éloignées des clichés.

En 2005, l'actrice, dramaturge et metteur en scène Natalia Menéndez traduit et édite *Les Fausses Confidences* dans la même collection que Mauro Armiño : *Letras Universales* de Cátedra[27]. Natalia Menéndez a un profil particulier car elle se consacre à la gestion culturelle et dirige le Teatro Español[28] depuis septembre 2019. À partir de 1987, Menéndez a joué dans plus d'une douzaine de pièces, en a traduit ou adapté autant (dont *Tartuffe*, *La Cantatrice chauve* ou *L'Amante anglaise*), et en a mis en scène plus de 25. Très active et connaisseuse du français et de son théâtre, cette comédienne a quitté les planches pour se consacrer à l'écriture, la mise en scène, la formation et la direction de théâtre.

Du point de vue de l'édition, les caractéristiques du paratexte sont similaires aux éditions précédentes. L'illustration de la couverture nous donne une certaine piste : il s'agit des *Curieuses*, de Fragonard, tandis que le texte est complété par les portraits de Mme de Pompadour, la marquise d'Antin, Madame Drouais ou une gravure des comédiens italiens. Nous trouvons également une longue introduction de presque cent pages, une chronologie limitée à la publication des œuvres de Marivaux, et une bibliographie contenant des titres fondamentaux, mais où certaines lacunes attirent

[27] Marivaux, *Las falsas confidencias*, Introduction et traduction de Natalia Menéndez, Madrid, Cátedra, « Letras universales », nº374, 2005.
[28] Il s'agit d'une institution fondée en 1583, qu'on appela rapidement le Corral del Príncipe, puis le Coliseo del Príncipe. Au XIXe siècle, il prend le nom de Teatro Español et c'est aujourd'hui le plus ancien et l'un des principaux théâtres de Madrid.

l'attention[29]. Le texte de la pièce, en revanche, est fort bien complété de notes sur le jeu des acteurs, les comédiens, la mise en scène, l'explication du texte et du contexte, les intentions des personnages et leur implication dans la trame, voire même l'explicitation des didascalies implicites : ce détail est expliqué et justifié dans sa note sur la traduction. La quatrième de couverture est en deux parties : la première nous présente Marivaux comme le plus grand dramaturge français des Lumières, « qui sut créer un théâtre qui parle de liberté, défend le 'féminisme' naissant et souligne les ambiguïtés de l'amour[30] », pour signaler ensuite sa capacité d'analyse des replis sentimentaux ou de créer des utopies sociales et politiques. La deuxième partie explique que l'action de la pièce avance à travers le langage et grâce à lui, puis donne les clés principales de cette ressource et la façon dont Marivaux joue avec ses personnages.

Dès le début de son Introduction, la traductrice expose ses motivations : faire découvrir la pièce, son auteur, la représenter et inciter à introduire l'œuvre de Marivaux dans les théâtres espagnols :

> Cette traduction et son étude sont issues de l'envie de découvrir la comédie *Les Fausses Confidences*, un vrai bijou pratiquement inconnu en Espagne, indispensable pour les amateurs du genre. Elle a été réalisée en vue d'une possible mise en scène qui, d'une part, servirait à mener l'origine de sa création jusqu'à ses dernières conséquences et, de l'autre, non seulement à inciter à la lecture, mais à essayer de provoquer des projets et des découvertes en relation avec Marivaux […][31].

Ses critères de traduction sont, nous semble-t-il, plus ceux d'une personne habituée à adapter des pièces de théâtre qu'à les traduire et qui tient à s'éloigner de sa pratique coutumière. On a la sensation qu'elle veut justement revendiquer un travail « fidèle », comme si le critère habituel en était un autre :

> C'est avec le désir conscient d'être le plus fidèle possible à l'original, de s'approcher de l'esprit et la forme de l'auteur que cette traduction est réalisée ; il n'est pas question d'inventer, d'ajouter ou de supprimer. Le calque est impossible, la nature des langues ne le permet pas, mais l'approche est exhaustive, et maintient avec soin une certaine musique française. Mais il ne

---

[29] Bien qu'elle spécifie qu'il s'agit d'une bibliographie sur Marivaux et *Les Fausses Confidences*, elle aborde d'autres sujets qui justifieraient la présence des travaux de Françoise Rubellin ou de Martine de Rougemont, par exemple.

[30] « supo crear un teatro que habla de libertad, defiende el "feminismo" naciente y subraya las ambigüedades del amor », Édition citée, quatrième de couverture.

[31] « Esta traducción y su estudio nacen de las ganas de descubrir la comedia *Las falsas confidencias*, una joya prácticamente desconocida en España, imprescindible para un amante de este género. Se ha realizado con vistas a una posible escenificación que serviría, por un lado, para llevar hasta sus últimas consecuencias el origen de su creación, y, por otro, no sólo para inducir a la lectura, sino para intentar provocar proyectos y descubrimientos con respecto a Marivaux […] », *Ibid.*, p. 10.

> s'agit ni d'une adaptation, ni d'une traduction libre ni, encore moins, d'une version, il s'agit d'une traduction[32].

En fait, elle espérait pouvoir monter la pièce avec Jean-Pierre Miquel, qui lui avait demandé de réaliser une traduction « la plus exacte possible » pour sa mise en scène, traduction qu'il avait lue et révisée. Le décès du metteur en scène mit tristement fin au projet, et c'est aussi en guise d'hommage qu'à la fin de son introduction elle publie les notes qu'il lui avait passées[33].

Elle écrit ensuite une petite biographie de Marivaux, suivie d'un survol de ses écrits et d'une analyse des thèmes marivaudiens qu'elle considère associés à la pièce, dans la mesure où « son œuvre forme un tout » : l'éducation, la femme et les classes sociales. Après avoir exposé les relations de Marivaux avec les théâtres parisiens et les comédiens de l'époque, elle analyse la pièce à fond de façon fort intéressante, puis consacre une dizaine de pages à la réception de Marivaux en Espagne. Il est regrettable qu'elle ait écrit cette partie sans s'être bien informée. Sa bibliographie, correcte, est vraiment très incomplète, et la recherche qu'elle revendique, ainsi que ses « découvertes », ne le sont pas : l'adaptation que fit Bretón de los Herreros des *Fausses Confidences* sous le titre *Engañar con la verdad* avait déjà été analysée et travaillée en 1999 et 2002, dans des articles[34] qu'elle ne cite pas et que, vraisemblablement, elle ne connaît pas. D'autre part, son étude de la pièce de Bretón et sa comparaison avec l'original semblent révéler qu'elle est probablement peu formée au travail de littérature comparée.

Finalement, elle cite ses trois textes sources : l'édition de Henri Coulet et Michel Gilot, celle de Fréderic Deloffre et Françoise Rubellin ainsi que celle de « Pocket »,

---

[32] « La traducción se realiza con el deseo expreso de ser lo más fiel posible al original, acercarse al espíritu y a la forma del autor ; no interesa inventar, añadir o suprimir. El calco es imposible, la naturaleza de los idiomas lo impide, pero la aproximación es exhaustiva, manteniendo a conciencia cierto tono gálico. Pero no se trata de una adaptación, ni de una traducción libre, y mucho menos, de una versión, se pretende una traducción. », *Ibid.*, p. 12. Ces arguments et cette façon d'utiliser la terminologie ne sont pas ceux d'un traducteur ou d'un professionnel de la littérature.

[33] *Ibid.*, p. 93-95.

[34] Nathalie Bittoun-Debruyne, « Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura », in Francisco Lafarga, (éd.), *La traducción en España 1750-1830 : lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 501-510 ; « Bretón y Marivaux : más allá de la traducción », in Francisco Lafarga, Concepción Palacios et Alfonso Saura (éd)., *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 229-243 ; Miguel Ibáñez Rodriguez, « *Le Legs* de Marivaux traducido por Manuel Bretón de los Herreros », *Livius*, nº 14, 1999, p. 85-97 ; « *Les Fausses Confidences* de Marivaux y su traducción por Manuel Bretón de los Herreros », *Sendebar*, nº10-11, 1999-2000, p. 15-29. Cette bibliographie est aussi citée dans Pau Miret, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, « Filología », nº19, 2004. Par ailleurs, Natalia Menéndez cite en note la traduction de Francisco Lafarga, qu'elle qualifie de « plus académique que théâtrale » (p. 76, note 72).

de 1999[35]. Elle en profite pour revenir sur son travail et ses critères : une traduction peu aisée en raison de la langue de Marivaux, de ses tournures et ses expressions, de ses polysémies qu'elle a essayé de conserver. Et, comme elle l'avait déjà avancé au début de son introduction, pour cette traduction destinée à être représentée,

> c'est avec soin que l'on a maintenu une certaine musique, un certain parfum de préciosité française, aussi bien pour la construction des phrases, pour leur formulation, que pour l'utilisation de certains mots, reflet de ce Paris du Dix-huitième[36].

Il est intéressant de remarquer que, tout à la fin, elle parle justement de la ponctuation, qui est différente selon les éditions, et qu'elle a choisie en fonction de ses préférences quant au rythme et à la mesure des phrases, cette ponctuation dont parlait aussi Mauro Armiño.

Voilà donc le travail d'une personne du monde du théâtre, fascinée et passionnée par l'œuvre de Marivaux, qui a travaillé pour le faire connaître et représenter mais qui malheureusement ne maîtrise pas assez, à notre avis, les outils du travail académique. Il aurait été préférable qu'elle base son introduction sur les domaines où elle est experte, et elle aurait apporté, sans aucun doute, de riches observations et une bonne contribution à la réception de Marivaux en Espagne.

En 2011, une très jolie édition bilingue de *L'Île des esclaves*[37] paraît dans la collection « Utopías », dans une traduction de José J. Beltrán, qui signe aussi la préface avec Juan Pimentel. Il s'agit d'un travail que leur avait demandé le Círculo de Bellas Artes. Cette collection, qui naît cette année-là avec le projet d'éditer exactement douze titres, fait partie des publications du Círculo de Bellas Artes de Madrid : cette très prestigieuse institution, fondée en 1880, recouvre des activités qui vont des arts plastiques à la littérature, en passant par la science, la philosophie, le cinéma ou le théâtre, et se consacre à la création, la diffusion et la gestion culturelles. Avec leur couverture d'un bleu profond marquée du gaufrage du sceau des éditions où se détache l'encre couleur argent, tous les livres d'« Utopías » ont un petit format ainsi qu'un petit prix (de 10 à 12 euros). Juan Pimentel, chercheur en histoire des sciences du CSIC[38] dont le travail et les nombreuses publications concernent souvent le XVIIIe, était alors le directeur de recherches de José J. Beltrán. Ce dernier, qui ne se consacre pas à la traduction, se trouve actuellement à Paris au Centre Alexandre-Koyré (EHESS) dans le cadre d'une bourse Marie Curie : également un chercheur en histoire des sciences, il travaille sur la période située entre le milieu du XVIIe siècle et les premières décennies du XIXe siècle. Cette collaboration est donc le fruit d'une

---

[35] *Sic*, sans autre indication.

[36] « […] se ha mantenido a conciencia cierto tono gálico, cierto perfume preciosista francés, tanto en la construcción de las frases, en su formulación, como en la utilización de ciertos términos, reflejo de ese París dieciochesco. », *Ibid.*, p. 97.

[37] Marivaux, *La isla de los esclavos*, Préface de Juan Pimentel et José J. Beltrán, Traduction de José J. Beltrán, Madrid, Círculo de Bellas Artes, « Utopías », 2011.

[38] Le CSIC est l'équivalent espagnol du CNRS.

entente intellectuelle entre dix-huitièmistes passionnés par les voyages, l'idéologie et la recherche de l'époque.

Leur préface, sur un ton badin et très peu académique, propose de lire la pièce comme des « saturnales galantes, une comédie utopique », écrite par Marivaux, un classique de la Comédie Française, mais « situé bien après Molière ou Racine », un auteur en fait « assez méconnu pour le lecteur ou le spectateur espagnol ». C'est sur ce même ton qu'ils résument la vie et l'œuvre du dramaturge, puis situent la pièce dans une trilogie de comédies utopiques, avec *L'île de la Raison* et *La Colonie*, dont le point commun est que « les choses retrouvent leur place originale, la transgression cède le pas à une restauration de l'ordre établi[39] ». C'est à partir de cette constatation qu'ils se posent des questions : « Marivaux est-il un moraliste conservateur ? Ou bien sa comédie est-elle aussi réelle que la vie elle-même ? Quelle sorte d'utopie nous fait revenir à notre point de départ[40] ?». Ils y répondent en définissant l'utopie à partir de sa tradition, comme une île où les lois sont autres, un lieu spéculaire « où le reflet invertit la vraie position des choses », où il faut un « grand législateur » et une forte discipline pour maintenir cet ordre à l'envers, un « endroit artificiel ». Et ils voient un peu de tous ces ingrédients dans la comédie de Marivaux :

> C'est une mascarade, une pièce de théâtre au cœur d'une pièce de théâtre. […] Comme dans les tableaux de Watteau, dans la trame de Marivaux on assiste à une confusion de signes et à un échange de tenues. C'est un *Embarquement pour Cythère*, en effet, mais avec moins d'amour et plus de raillerie[41].

En fait, après avoir exploré les concepts et les exemples d'utopies et de carnaval, ils affirment que « Marivaux obtient ses meilleurs effets quand il invite à l'humour. Bien que ce soit un moraliste, ou peut-être parce qu'il l'est, l'ironie lui réussit mieux que le sentiment[42] ». Ils en concluent alors que l'auteur, loin de blâmer ou d'être subversif, propose « un jeu galant, un divertissement » ayant pour but la pédagogie sociale : d'où le dénouement, pour lequel ils demandent au lecteur d'être bienveillant et de savoir aussi le situer dans son époque. Un peu comme s'ils en avaient honte… Mais leur conclusion va un peu plus loin car, pour eux, ce que demande Marivaux à ses spectateurs, c'est un exercice d'empathie :

---

[39] « las cosas vuelven a su lugar de origen, la transgresión da paso a una restauración del orden establecido », Édition citée, p. 13.

[40] « ¿Es Marivaux un moralista conservador? ¿O quizás su comedia es tan real como la vida misma? ¿Qué clase de utopía es la que nos hace regresar a donde estábamos ? », *Ibid.*, p. 13.

[41] « Es una mascarada : una obra de teatro en el seno de una obra de teatro. […] Como en los cuadros de Watteau, en la trama de Marivaux asistimos a una confusión de signos y a un intercambio de atuendos. Es un embarque a la Isla de Citerea, en efecto, pero con menos amor y más sorna. », *Ibid.*, p. 14-15.

[42] « Marivaux consigue sus mejores efectos cuando invita al humor. Aunque es un moralista, o quizás por eso, la ironía le rinde más que el sentimiento. », *Ibid.*, p. 15.

> Quelqu'un qui n'est pas de notre classe sociale est comme un habitant des antipodes. Voilà de quoi nous parle Marivaux, en somme : des difficultés de regarder dans les yeux ceux qui nous entourent, des difficultés d'empathiser avec des personnes toutes proches[43].

Le volume, sans bibliographie ni référence au texte source, mais dont la traduction offre des notes sur le jeu des acteurs, le sens des noms propres, le contexte socio-culturel ou les jeux de mots et quelques problèmes de traduction, s'achève sur une brève biobibliographie de Marivaux ornée de son portrait, puis d'une présentation de la collection[44]. Deux brefs paragraphes de la quatrième de couverture présentent la collection, puis la pièce et se termine sur ces mots : « Nous récupérons, en édition bilingue, un petit bijou de Pierre de Marivaux, maître du théâtre néo-classique français[45] ». Ainsi, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un volume plus adressé à des lecteurs avertis, à la recherche de curiosités, qu'à des spécialistes ou des professionnels du théâtre. La pièce de Marivaux est ici dans un paratexte qui est à la fois désinvolte, érudit, et idéologique, voire philosophique.

Il y a plusieurs bonnes raisons pour que l'analyse des huit volumes des seize traductions de pièces de Marivaux publiés par l'ADE (*Asociación de Directores de Escena de España*[46]) soit faite comme un seul ensemble. Tout d'abord, l'ADE est une association exclusivement théâtrale, très active, qui est à l'origine de colloques et de congrès, ainsi que d'initiatives politiques et légales pour la gestion et la protection du monde de la dramaturgie. Depuis 1987, elle décerne des prix prestigieux, les *Premios ADE*, destinés aux professionnels de la mise en scène, de la scénographie, des costumes, des lumières, ou encore de la recherche, de la traduction et du théâtre en général. Depuis 1985, elle publie une revue de qualité, *ADE-Teatro*, qui en est à son numéro 180. Enfin, comme maison d'édition, ses six collections de livres la situent comme une référence incontournable dans le monde du théâtre. C'est dans la collection « Literatura dramática » que nous trouvons des traductions de Marivaux, publiées entre 2013 et 2020, en raison de deux pièces par volume. Ces publications ont toutes un dénominateur commun : la professeure des universités Lydia Vázquez y intervient comme traductrice, éditrice ou auteur de la préface et, quand ce n'est pas le cas, la tâche a été confiée à la docteure Claudia Pena, dont elle

---

[43] « Alguien que no pertenece a tu rango es como si viviera en las antípodas. De esto nos habla Marivaux, en suma : de las dificultades para mirarle a los ojos a quienes nos rodean, de las dificultades para empatizar con gente muy cercana. », *Ibid.*, p. 20-21.

[44] Marivaux côtoie ainsi Thomas More, Saint-Simon, Jeremy Bentham, Robert Burton ou le Marquis de Sade.

[45] « Rescatamos, en edición bilingüe, una pequeña joya de Pierre de Marivaux, maestro del teatro neoclásico francés. », *Ibid.*, quatrième de couverture. En Espagne, le terme « néo-classique » s'applique aux écrivains et artistes des Lumières, aux rénovateurs, comme opposition aux conservateurs.

[46] Association de metteurs en scène d'Espagne. Site web : http://www.adeteatro.com/index.php

a codirigé la thèse, avec le professeur Juan Manuel Ibeas Altamira, soutenue en 2019[47]. Il s'agit donc clairement d'un puissant projet entre l'ADE et Lydia Vázquez, qui a d'ailleurs d'autres publications dans d'autres collections de l'ADE. La professeure Vázquez est bien connue dans le monde des dix-huitièmistes par ses très nombreuses études, publications et traductions, ainsi qu'en raison de son travail dans les études de genre et la littérature comparée. Claudia Pena López a concentré sa recherche sur l'image de la femme dans la littérature française du XVIIIe, notamment chez Marivaux. Il y a cependant une exception : c'est Olaya Ayestarán qui s'est chargée de la traduction de l'un des volumes marivaudiens, un travail qu'elle a exploité dans son Mémoire de Maîtrise[48] en 2016, toujours sous la direction de Lydia Vázquez, et qui a d'ailleurs publié deux articles sur Marivaux.

En général, la collection « Literatura dramática » publie les pièces deux par deux et tous les livres ont la même couverture, sobre et élégante : l'image d'un rideau de théâtre rouge, qui est aussi celle de la quatrième de couverture, où se trouvent généralement présentés l'auteur et les pièces. Ce sont des éditions brochées, bien présentées, et les deux pièces sont toujours précédées d'une préface d'une longueur variable. Il est clair que ce ne sont pas des éditions érudites, destinées à l'étude approfondie, mais bien des textes, dont la relation qualité-prix est remarquable (9 euros par volume), destinés aux professionnels de la scène et aux lecteurs de théâtre. La typographie même des pièces en est révélatrice : une police assez grande, bien espacée, des marges généreuses ; les noms des personnages sont en gras et en capitales, très clairs et lisibles, bien plus, en fait, que les indications des scènes.

Voici donc, dans l'ordre de leur publication, les pièces qui y ont été traduites et dont les paires, loin d'être dues au hasard, répondent toujours à un critère bien défini :

- *Le Prince travesti* et *La Fausse Suivante* (2013)[49]

Ce volume, qui donne la sensation d'être déjà conçu comme le premier d'une série, est aussi celui dont la préface de Lydia Vázquez est la plus longue et dense (une quinzaine de pages), complétée par une dizaine de références bibliographiques : les quatre mentions au théâtre complet de Marivaux renvoient aux éditions de

---

[47] Claudia Pena, *Una aproximación genérica a la traducción del teatro de Marivaux : mujer y travestismo. Sus consecuencias traductológicas y literarias*, Thèse de Doctorat International, Traduction et Études littéraires et de genre, Universidad del País Vasco, Département de Philologie Hispanique Romane et de Théorie de la Littérature, 13/09/2019, non consultable actuellement.

[48] Olaya Ayestarán Burgos, *Estudio de la lengua de Marivaux y de las dificultades de su traducción a través de la traducción de dos de sus comedias inéditas en castellano : Les Sincères y Les Serments Indiscrets*, Mémoire de Maîtrise, Traduction et Interprétation, Département de Philologie Anglaise et Allemande et de Traduction et d'Interprétation, 2016, consultable en ligne : https://addi.ehu.es/handle/10810/21267

[49] Marivaux, *El príncipe travestido. La falsa doncella*, Édition et traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 81, 2013.

Bernard Dort, Henri Coulet et Michel Gilot, Fréderic Deloffre et Françoise Rubellin, ainsi qu'à l'édition en ligne disponible sur le site archive.org, tandis que les six autres titres répondent plus à un critère personnel que divulgateur ou scientifique.

Agile, cette préface expose rapidement la biographie de Marivaux pour passer à sa personnalité, son caractère et son œuvre, qui sont présentés de façon à la fois distante et très personnelle, de sorte que l'information habituelle, parsemée de détails et d'anecdotes révélatrices, captive bien vite le lecteur de façon originale :

> Précurseur du dandysme, libertin respectueux des femmes, défenseur des Modernes comme son ami Fontenelle, qui l'introduisit dans le salon de la marquise de Lambert (certains l'appelleront « lambertin »), Marivaux fut et se considéra un écrivain avant tout, et consacra sa vie entière à la littérature en déversant dans ses œuvres ce qu'il observait pendant ses heures mondaines[50].

Mais, écrit-elle, plus qu'un simple « spectateur » de son temps,

> […] il fut surtout un critique implacable de cette légèreté aristocratique qu'il connaissait de l'intérieur et que l'esprit bourgeois pécuniaire contaminait petit à petit. Impitoyable envers les intérêts de classe ou mesquins des uns et des autres, il sut le transmettre sur un ton aimable, tout en sapant le style précieux d'une façon ironiquement acide[51].

L'exposition de la dramaturgie de Marivaux, de son langage et de ses relations avec les Italiens et les Comédiens-Français lui permet de présenter son interprétation de l'œuvre marivaudienne au-delà d'une critique plus traditionnelle. Pour elle, l'utilisation marivaudienne de ces deux traditions n'est pas seulement l'agent « d'une déstabilisation esthétique » théâtrale, mais aussi celui qui va « saper les bases des fondements sociaux de cette société-là, et de celle à venir[52] ». Cette interprétation idéologique, basée essentiellement sur le langage, le marivaudage, et la structure dramatique marivaudienne, s'intensifie encore plus quand elle revendique le « nouvel imaginaire théâtral » créé par Marivaux qui mine les règles du théâtre classique, tout en ayant l'air de les respecter :

> Les règles dont se plaignent les personnages avec sournoiserie et ironie, permettent à Marivaux d'imaginer des personnages encore plus manipulateurs,

---

[50] « Precursor del dandismo, libertino respetuoso de las mujeres, defensor de los modernos como su amigo Fontenelle, que lo introdujo en el salón de la marquesa de Lambert ("lambertino" le llamarán algunos), Marivaux fue y se consideró ante todo escritor, y a la literatura tributó su vida entera, vertiendo en sus obras lo que observaba en sus horas mundanas. », *Ibid.*, p. 8.

[51] « […] fue sobre todo implacable crítico de esa aristocrática ligereza que conocía desde dentro y que iba contaminándose poco a poco del pecuniario espíritu burgués. Despiadado con los intereses clasistas o mezquinos de unos y otros, supo transmitirlo en tono amable, socavando el estilo preciosista de forma irónicamente ácida. », *Ibid.*, p. 8-9.

[52] « socavar las bases fundacionales sociales de esa sociedad, y de la venidera. », *Ibid.*, p. 10.

> « à cause de ces règles ». […] Si les personnages sont immoraux c'est parce que les règles ne leur laissent pas la liberté d'être naturels. Comme tout un chacun à leur époque, et particulièrement les classes populaires ou les femmes de tous les rangs, les êtres les moins libres, pour survivre, doivent jouer avec les apparences, tromper[53].

C'est à partir de cette lecture, où l'on sent une analyse sociale et l'influence des études de genre, que la professeure Vázquez aborde Marivaux et le situe dans son époque, sans toutefois commettre d'interprétations anachroniques. C'est justement chez les Italiens et grâce aux Italiens que Marivaux pourra libérer son théâtre, dans tous les sens.

Elle réfléchit ensuite sur un certain « réalisme » marivaudien, d'abord dans le sens où les personnages, dans un clin d'œil à leur public, semblent assumer qu'ils ne sont pas responsables de leur destin[54], celui-ci se trouvant entre les mains du dramaturge ; puis sur les fins de ses pièces qui n'en sont pas vraiment dans la mesure où la réalité est têtue et le monde implacable. Finalement, elle insiste sur la puissance du jeu du langage marivaudien comme « ressource métathéâtrale absolue », questionnement de la communication, arme des manipulateurs et source de conflit et d'incompréhension :

> La virtuosité linguistique de Marivaux, appelée marivaudage […], n'est rien d'autre qu'un échec et mat à la langue qui consiste à la mener à son expressivité la plus complexe pour, en fin de parcours, reconnaître son incapacité à exprimer les profondeurs de l'âme humaine.

La préface se termine sur la présentation des deux pièces, leur argument, leur histoire et leur fortune, mais aussi la lecture et l'interprétation qu'elle en fait, où elle dénonce l'amertume de la politique ou des conflits d'intérêt purement économiques. Quant aux textes des pièces, si *Le Prince travesti* n'a que trois notes, *La Fausse Suivante* en a 26, surtout destinées à expliquer certains jeux de mots et de langage, ou à informer sur les références culturelles et sociales. Le texte de la quatrième de couverture est une synthèse de la présentation dramaturgique de Marivaux, puis du reflet de ce portrait dans les deux pièces.

Dans la mesure où la position critique de la professeure Vázquez nous semble précisée dans cette première analyse, nous insisterons moins sur l'étude des autres préfaces.

---

[53] « Las reglas, de las que se quejan solapada e irónicamente los personajes, sirven a Marivaux para poder imaginar unos personajes aún más manipuladores, "por culpa de esas reglas". […] Si los personajes son inmorales es porque las reglas no les dejan libres de ser naturales. Como las personas de su tiempo, y en particular las clases populares o las mujeres de todos los estamentos, los seres menos libres, han de jugar con las apariencias, engañar, para sobrevivir. », *Ibid.*, p. 10-11.

[54] Elle cite ainsi le célèbre « Ce n'est pas ma faute » (puisque c'est celle de la société ou du dramaturge) que reprendra Laclos. *Ibid.*, p. 13.

- *L'Île des esclaves* et *La Colonie* (2014)[55]

L'Introduction de Lydia Vázquez et Juli Leal et leur réflexion sur les utopies doivent s'associer à leur collaboration pour le spectacle *Utopía Marivaux : de « La disputa » a « La isla de los esclavos »* (2007), sur laquelle nous reviendrons plus tard. Leur conclusion est que, dans l'esprit et l'espoir du Siècle des Lumières, Marivaux présente des utopies « authentiques »

> […] qui mettent sur scène de vraies sociétés alternatives où l'harmonie […] règne sur les relations humaines, et qui sont à la fois conçues comme des propositions réformistes puisqu'à partir d'expériences que l'on pourrait qualifier d'anthropologiques, Marivaux analyse l'âme et le cœur humains pour rendre possible un monde meilleur[56].

Dans ce volume, il n'y a pas de bibliographie ni de notes aux textes. La quatrième de couverture évoque les utopies au XVIIIe siècle, puis leur application dans les deux pièces.

- *L'École des mères* et *La Mère confidente* (2015)[57]

Contre le concept d'un Marivaux moraliste, Lydia Vázquez oppose celui d'un Marivaux philosophe, homme de son siècle, celui des Lumières, qui écrit pour analyser le cœur et l'esprit humains de sorte que les spectateurs aspirent à créer « un monde plus juste et raisonnable[58] ». Dans une nouvelle perspective des conflits familiaux, où la famille bourgeoise commence à faire changer le jeu, en présentant deux figures de mères opposées, mais unies par un même objectif,

> Marivaux, une fois de plus, explore les *pour* et les *contre*, l'*avant* et l'*après*, dans une dynamique on ne peut plus de son siècle, et sans céder à la tentation de ne voir que l'aspect négatif de l'ancien modèle, et seulement ce qu'il y a de

---

[55] Marivaux, *La isla de los esclavos. La colonia*, Introduction de Lydia Vázquez et Juli Leal, Traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 84, 2014.

[56] « […] que ponen en escena verdaderas sociedades alternativas donde la armonía […] reina en las relaciones humanas [y que] son a la vez concebidas como propuestas reformistas puesto que a partir de experiencias que podríamos tildar de antropológicas, Marivaux analiza el alma y el corazón humanos para hacer posible un mundo mejor. », *Ibid.*, p. 18.

[57] Marivaux, *Escuela de madres. La madre confidente*, Édition et traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 91, 2015.

[58] « un mundo más justo y razonable. », *Ibid.*, p. 8.

> bon dans la nouvelle perspective. Résolument « moderne », surtout dans son esprit dialectique, Marivaux expose plus qu'il ne propose […][59].

Pour cette édition, après une courte préface sans bibliographie, les pièces sont précédées d'une notice et complétées par quelques notes. La quatrième de couverture insiste spécialement sur l'importance de l'image de la mère et des relations parents-enfants dans la littérature du XVIIIe.

- *Félicie* et *La Femme fidèle* (2016)[60]

Claudia Pena, certainement en association avec le travail de sa directrice de thèse, Lydia Vázquez, assume la préface et la traduction des deux dernières pièces de Marivaux[61]. Son étude d'introduction est placée sous l'éclairage de la philosophie : ainsi, elle nous présente Marivaux comme un penseur libertin du XVIIIe siècle, précurseur de Rousseau et défendant à travers ses œuvres « une image de l'homme corrompu dès sa naissance et par la société, dénaturé, médiatisé par les préjugés sociaux tels que l'ambition, l'argent ou les convenances[62] », mais aussi un dramaturge qui utilise ses acteurs « pour mettre en scène les sentiments mêmes, l'essence humaine, ses désirs, ses tentations, ses pulsions[63] ». En outre, toute sa préface s'appuie sur les jeux d'oppositions et de contrastes que Marivaux tisse aussi bien du point de vue idéologique que situationnel : sentiment et sensualité, ingénuité et expérience, justice et injustice, honnêteté et malhonnêteté, le bien et le mal se disputent les cœurs et les âmes de ses personnages :

> il faut souligner que ces deux comédies se présentent comme d'excellents exemples de ces jeux de contraires qui fascinaient Marivaux, ainsi que de la démesure qu'il s'obstine à accorder à l'amour[64].

---

[59] « Marivaux, una vez más, explora los *pros* y los *contras*, el *antes* y el *después*, en una dinámica de lo más dieciochesca, y sin dejarse llevar por la tentación de ver solo lo negativo del modelo antiguo y únicamente lo bueno del bosquejo moderno. Resueltamente "moderno" sobre todo en su forma de pensar dialéctica, Marivaux expone más que propone […]. », *Ibid.*, p. 9.

[60] Marivaux, *Felicia. La esposa fiel*, Édition et traduction de Claudia Pena, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº97, 2016.

[61] Nous préférons ne pas soulever le problème que peut représenter ici *La Provinciale*.

[62] « una imagen del hombre corrompido desde su alumbramiento y por la sociedad, desnaturalizado, mediatizado por los prejuicios sociales tales como la ambición, el dinero o las conveniencias. », *Ibid.*, p. 9.

[63] « para escenificar los sentimientos mismos, la esencia humana, sus deseos, sus tentaciones, sus pulsiones », *Ibid.*, p. 8.

[64] « cabe señalar que ambas comedias se presentan como óptimos ejemplos de esos juegos de contrarios que encandilaron a Marivaux, así como de la desmesura que se obstina en otorgar al amor », *Ibid.*, p. 16.

C'est en faisant allusion aux travestissements propres au théâtre marivaudien, non seulement vestimentaires ou d'échanges de rôles, mais aussi à ceux du langage quand, par exemple, un personnage aspire à s'exprimer comme ce qu'il n'est pas, qu'elle évoque la langue de Marivaux et ses difficultés de traduction :

> Marivaux fut un pionnier au moment de refléter à l'écrit l'oralité de ses personnages, ce qui s'érige sans nul doute comme le plus grand des défis quand il s'agit de transposer ses lignes dans une autre langue […][65].

Il n'y a aucune bibliographie et les textes sont accompagnés de trois notes. La quatrième de couverture évoque les oppositions qui caractérisent les pièces, aussi bien entre elles qu'en elles-mêmes.

-*Les Serments indiscrets* et *Les Sincères* (2017)[66]

Si Lydia Vázquez se charge ici des quelques pages de la préface, c'est aussi à l'une de ses étudiantes, Olaya Ayestarán, qu'elle a confié la traduction, un travail dont cette dernière fera son Mémoire de Maîtrise, que nous avons cité plus haut.

Après avoir évoqué les moments difficiles que vivait Marivaux en 1739 quand il donna *Les Sincères* aux Italiens, Lydia Vázquez signale qu'il en est à une heureuse époque de maturité créative, de sorte que

> ses œuvres se sont enrichies, se sont faites philosophiquement plus profondes, plus denses. […] L'ambiguïté recherchée et alambiquée de son langage […] et l'intense acuité de sa réflexion mènent l'écrivain à son meilleur moment littéraire, bien que le public de l'époque n'ait pas su l'apprécier[67].

Et c'est justement autour de la vérité, explicite ou implicite, prétendument exposée ou faussement celée, que s'articulent les deux pièces et sur quoi la professeure réfléchit et conclut que, pour Marivaux, « la vérité sociale n'est pas la vérité authentique ». Et cette vérité authentique ne peut pas être découverte dans ce qui est dit, mais grâce à ce qui est tu et « qui est pourtant si présent sous le voile du

---

[65] « Marivaux fue un pionero a la hora de reflejar por escrito la oralidad de sus personajes, lo cual sin duda se erige como el mayor de los retos a la hora de trasladar sus líneas a otro idioma […] », *Ibid.*, p. 17.

[66] Marivaux, *Los juramentos indiscretos. Los sinceros*, Préface de Lydia Vázquez, Traduction d'Olaya Ayestarán, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 99, 2017.

[67] « sus obras se han enriquecido, se han hecho filosóficamente más profundas, más densas. […] La ambigüedad buscada y alambicada de su lenguaje […] y el hondo calado de su reflexión conducen al escritor a su mejor momento literario, aunque el público de la época no supiera apreciarlo. », *Ibid.*, p. 8.

magistral marivaudage, qui n'est autre que l'art de dire sans dire de ce géant de la scène française[68] ».

Pas de bibliographie non plus, et une petite quinzaine de notes d'explication principalement linguistique pour le texte des *Sincères*. Il nous semble curieux que la traductrice ait choisi comme texte source des *Serments indiscrets* celui d'Émile Faguet, publié chez Nelson[69]. La quatrième de couverture reprend l'idée de la vérité et de l'art de la dire par le non-dit.

- *La Méprise* et *Le Petit-Maître corrigé* (2018)[70]

Lydia Vázquez associe ces deux comédies qu'elle apprécie particulièrement et qu'elle qualifie comme deux des plus réussies et des plus fines de la dramaturgie marivaudienne :

> Il arrive [à l'excellence] avec ces deux pièces qui explorent la dichotomie de l'être et du paraître à la manière d'un grand philosophe, afin de démontrer que seul l'amour met l'être humain à nu, en conférant de la dignité à celui qui aime et en reléguant l'« insensible » au masque et à la solitude[71]…

Dans les deux cas, pour conclure que c'est l'amour qui « polit » et qui permet l'apparition du meilleur de l'être humain, Marivaux se sert de domestiques « plus lucides que leurs maîtres et leurs maîtresses », ainsi que de l'éloignement de Paris, « où les masques et les déguisements perdent leur raison d'être ».

Les textes sont publiés sans notes ni bibliographie et la quatrième de couverture reprend, comme d'habitude, les idées principales de la préface, en associant toujours les points communs entre les deux pièces, d'où leur publication conjointe.

- *La Commère* et *Les Acteurs de bonne foi* (2019)[72]

Dans ce deuxième volume qu'elle réalise, Claudia Pena dévoile beaucoup plus clairement encore dans sa préface, non seulement son opinion sur Marivaux et son

---

[68] « y sin embargo tan presente bajo el velo del magistral "marivodaje", que no es otra cosa más que el arte de decir sin decir de este gigante de la escena gala. », *Ibid.*, p. 10.

[69] « Texto establecido por Emile Faguet, Nelson [*sic*] », *Ibid.*, p. 11.

[70] Marivaux, *El malentendido. El petimetre corregido*, Édition et traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 108, 2018.

[71] « Lo consigue con estas dos obras que exploran la dicotomía del ser y el parecer a la manera de un gran filósofo, para demostrar que solo el amor deja al desnudo el ser humano, dignificando al enamorado, y relegando a la máscara y a la soledad al "insensible… », *Ibid.*, p. 8.

[72] Marivaux, *La alcahueta. Los actores de buena fe*, Édition et traduction de Claudia Pena, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 113, 2019.

œuvre, mais aussi sur les prémisses idéologiques où se fonde son jugement critique. C'est donc à partir d'un féminisme militant qu'elle revendique celui de Marivaux :

> S'il y a distinction entre les hommes et les femmes chez cet auteur, comme je l'ai déjà avancé, c'est une discrimination positive en faveur de la femme. Nous pensons, comme notre auteur, et en partant d'une constatation qui s'avère évidente dans sa production dramatique, que les femmes sont plus intelligentes que les hommes, et valent mieux qu'eux[73].

Marivaux est sans aucun doute l'un des auteurs de son époque qui a le mieux traité la femme et « dénoncé » sa condition, mais peut-être s'agit-il ici d'une lecture qui ne nuance pas assez la distance temporelle, et qui pourrait manquer d'une certaine « empathie chronologique ».

Ceci dit, elle reprend de très intéressantes remarques au sujet du travestissement marivaudien de toute sorte (sexuel, social, linguistique, vestimentaire, …), qui va bien au-delà de la simple ressource habituelle, pour démontrer comment le dramaturge sait l'utiliser aussi bien du point de vue théâtral qu'idéologique ou revendicatif :

> La société, selon l'auteur, se construit autour du besoin inhérent à l'homme de cacher la vérité et la nature authentique de sa pensée, ses décisions ou ses actes. Très souvent pour une raison de pure survie. Dans ce sens, le travestissement peut être plus l'apanage des classes et des secteurs les plus soumis ou les plus fragiles : les femmes ou la domesticité[74].

Par cet argument, elle retrouve aussi la thèse de Lydia Vázquez, avec qui elle concorde également lorsqu'elle voit en Marivaux un précurseur de Sade : « La femme individualisée grâce à l'amour devient ainsi le modèle par excellence de cette femme libre dont rêve Marivaux, tout comme Sade le fera plus tard[75] ». Ainsi, presque toute sa préface s'articule autour de la condition féminine comme elle la décrit au XVIIIe siècle[76], et sur la stratégie marivaudienne pour la revendiquer comme

---

[73] « Y si distinción hay en este autor, entre hombres y mujeres, como ya he dicho, es discriminación positiva a favor de la mujer. Nosotras pensamos, al igual que nuestro autor, y partiendo de una constatación que en su producción dramática se hace evidente, que las mujeres son más inteligentes que los hombres, y valen más que ellos. », *Ibid.*, p. 9.

[74] « La sociedad, según el autor, se construye en torno a la necesidad inherente al hombre de ocultar la verdad y la auténtica naturaleza de sus pensamientos, decisiones o actos. Muchas veces por pura supervivencia. En este sentido, el travestismo puede ser más propio de las clases y sectores más sometidos o más frágiles: mujeres y criados. », *Ibid.*, p. 10.

[75] « La mujer individualizada gracias al amor se convierte así en parangón de esa mujer libre con la que sueña Marivaux, como más tarde lo hará Sade. », *Ibid.*, p. 23.

[76] Si la plupart de ses affirmations sont effectivement très correctes, sa description de la situation sociale des veuves, en revanche, est beaucoup trop limitée, et elle oublie peut-être celles des deux *Surprises* ou l'Araminte des *Fausses Confidences*, qui représentent elles aussi un profil important de femmes de l'époque : « Une veuve de l'aristocratie […] parvenait ainsi

égale à celle de l'homme, et « justifier » ou expliquer d'une certaine manière jusqu'à quel point les armes et les ressources des femmes, qui sont celles des faibles et des soumis, loin d'être censurables, correspondent à une politique de défense digne de louange.

Dans le titre, le fait d'avoir traduit le mot « commère » par « alcahueta » pose problème, contrairement à ce que prétend la traductrice quand elle justifie son choix[77]. En effet, en voici la définition selon *Dictionnaire de Trévoux*, après l'acception dans le sens de « marraine de baptême » :

> COMMÈRE se dit aussi d'une femme de basse condition qui fait l'entendue, qui parle de tout à tort & à travers, & qui veut savoir toutes les nouvelles du quartier. *Mulier jactuosa, jactabunda, ostentarix, alicujus inter suos suasque nominis*. Connoissez-vous cette femme ? c'est une commere, une vraie commere. On dit aussi, d'une femme, c'est une bonne commere ; pour dire qu'elle est hardie & rusée, qu'elle va à ses fins sans se mettre en peine de rien. On dit proverbialement, tout va par compere & par commere ; pour dire, que c'est la faveur & la recommandation qui font tout[78].

En revanche, le *Diccionario de Autoridades* de 1726 définit « alcahueta » de la sorte : « La personne qui sollicite, arrange, protège ou favorise la communication illicite à des fins lascives entre les hommes et les femmes, ou la permet chez elle[79]. » Et, de nos jours, le sens n'a pas changé[80] : « Personne qui concerte, cache ou facilite une relation amoureuse, généralement illicite[81]. » Aucun sème ne la rapproche d'une personne ayant les traits de la commère : il s'agit clairement d'une entremetteuse, dans la pire acception du mot, pour n'importe quel lecteur espagnol (et ce, depuis le XVIe siècle, à cause du personnage de *La Celestina*, de Fernando de Rojas). Ce titre en espagnol provoque un contresens : il ne renvoie plus au personnage créé par Marivaux, qui est beaucoup moins noir et perd aussi toute sa connotation de personne cancanière et bavarde, tandis que l'on nous évoque une figure sombre, vicieuse et intéressée, puisque nous sommes dans l'illicite. Enfin, ce mot avance justement le rôle d'entremetteuse que jouera la commère, mais que Marivaux n'inclut pas dans

---

à une très forte position et devenait maître de sa destinée, sans aucune tutelle. Il existe de nombreux témoignages de veuves qui ont refait leur vie à la mort de leur mari. » Olwen Hulfton, « Les travaux et les jours », in Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident* : Natalie Zemon Davis et Arlette Farge (dir.), *XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Plon, 1991, t. 3, p. 54.

[77] Édition citée, p. 15.

[78] T. 2, p. 721. La définition de l'édition de 1742 est pratiquement identique.

[79] « La persona que solicita, ajusta, abríga o fomenta comunicación ilícita para usos lascivos entre hombres y mugéres, ó la permite en su casa », Édition fac-similé, Madrid, Gredos, 2002, t. I, p. 175.

[80] Toutefois, dans certains dictionnaires espagnols contemporains, on a ajouté le sens de « cancanière », mais il s'agit d'une acception que peu d'hispanophones reconnaissent, c'est l'autre qui prime largement.

[81] *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2019, 23e éd.

son titre : cette liberté est presque un geste « divulgâcheur ». Ainsi, le choix du terme « alcahueta » n'est pas correct et devrait être révisé dans de futures réimpressions.

L'édition ne contient ni bibliographie ni notes, et la quatrième de couverture revendique la position de Marivaux comme homme envers la défense de la condition féminine, allant même jusqu'à trouver dans son œuvre « une sorte de manifeste féministe » : cette affirmation confirme le ton de son travail qui, loin de l'objectivité académique, adopte une position très personnelle et, peut-être, un peu trop présentiste par moments.

-*La Surprise de l'amour* et *La Seconde Surprise de l'amour* (2020)[82]

Dans sa préface, qu'elle dédie à Juan Antonio Hormigón (1943-2019), dramaturge, traducteur et metteur en scène, Lydia Vázquez décrit la genèse et la différente fortune des deux *Surprises*, la stratégie marivaudienne qui sous-tend spécialement la seconde ainsi que les variantes qu'elles présentent et qui les rendent à la fois complémentaires et contradictoires :

> Tandis que dans la première comédie l'analyse du cœur humain nous faisait conclure que l'homme est le seul être qui commet deux fois la même erreur ou, autrement dit, que l'on n'échappe pas à l'amour […], dans la seconde un Marivaux plus mûr situe le spectateur face à une réalité plus dure : des maîtres moins complaisants avec leurs domestiques évoluent dans une société qui opprime les femmes jusqu'au point de se servir de l'amour –de l'amour-propre, en fait, plus que de l'amour envers un autre –, pour les assujettir[83].

Ces pages sont complétées par quatre titres de bibliographie, et les textes sont publiés sans notes. La quatrième de couverture, comme d'habitude, résume la préface.

Ces petits livres, surtout destinés aux professionnels du théâtre ou aux étudiants, forment un grand projet et nous pouvons espérer, vu le rythme des traductions, qu'il en sortira un nouveau tous les ans.

---

[82] Marivaux, *La sorpresa del amor. La segunda sorpresa del amor*, Édition et traduction de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, « Literatura dramática », nº 115, 2020.

[83] « Mientras que en la primera comedia el análisis del corazón humano nos llevaba a concluir que el hombre es el único ser que tropieza dos veces en la misma piedra o, dicho de otra manera, que no se escapa al amor […], en la segunda un Marivaux más maduro sitúa al espectador frente a una realidad más dura: unos amos menos complacientes con los criados se mueven en una sociedad que oprime a las mujeres hasta servirse del amor, más amor propio que amor por el otro, de hecho, para mantenerlas sujetas. », *Ibid.*, p. 13-14.

Avant de passer aux traductions au catalan, nous devons signaler deux derniers volumes en espagnol qui ne sont pas exactement des traductions. En premier lieu, *Utopía Marivaux de* « La disputa » *a* « La isla de los esclavos »[84], l'adaptation que nous avons évoquée plus haut : une édition magnifique, sur un papier au grammage impressionnant, aux pages de garde en papier orange translucide où se trouvent reproduites des images du cahier de mise en scène d'Emiliano Bronzino et Juli Leal, et complétée par un épilogue composé de nombreuses photos en couleurs de haute qualité de Vicente A. Jiménez. C'est aussi une de ses photos qui orne la couverture, sur un fond orange. Une édition de luxe, donc, pour publier le texte d'un spectacle qui fut d'abord présenté sur les planches du Teatre Principal de Valence le 17 octobre 2007, puis parcourut l'Espagne avec succès, et qui a probablement été vendue comme le programme du spectacle.

La préface, en deux parties, est signé par Juli Leal et Ignacio Ramos. Juli Leal, professeur de l'Université de Valence, est un très prestigieux dramaturge et un spécialiste du monde du théâtre : auteur de très nombreuses traductions et publications, dont des articles sur Marivaux, il a aussi mis en scène plus de quarante spectacles. Ignacio Ramos, maître de conférences à l'Université de Castilla-La Mancha, est un spécialiste en littérature comparée franco-britannique dont les multiples publications sur le théâtre et la mise en scène étudient aussi bien Oscar Wilde que Yasmina Reza, Marivaux ou Georges Feydeau. Ils sont également les auteurs de la traduction-adaptation de *L'Île des esclaves*, et Lydia Vázquez, dont nous avons présenté le profil un peu plus haut, a participé avec eux à la traduction-adaptation de *La Dispute*.

Dans sa première partie, les auteurs s'engagent et indiquent clairement leur vision de Marivaux, qui est celle de leur mise en scène : loin du cliché de l'auteur obéissant, dans les normes, ayant créé un nouveau langage à des fins futiles, ils s'alignent aux côtés des principaux metteurs en scène des dernières décennies pour revendiquer le dramaturge comme « l'un des plus modernes et audacieux de son époque » et

> l'un des principaux créateurs du libertinage subversif et de la liberté de l'individu face aux impositions morales et politiques de la France absolutiste du XVIIIe […] car le théâtre de Marivaux, basé sur la primauté de la parole, démontre qu'après le verbe, le silence du non-dit, de ce que l'on omet, est bien plus expressif que les canaux linguistiques habituels[85].

---

[84] Marivaux, *Utopía Marivaux : de* La disputa *a* La isla de los esclavos, Adaptation et traduction de Juli Leal, Ignacio Ramos et Lydia Vázquez, Préface d'Ignacio Ramos et Juli Leal, Valence, Teatres de la Generalitat, « Textos en escena », nº 10, 2007.

[85] « Uno de los principales artífices del libertinaje subversivo y de la libertad del individuo frente a las imposiciones morales y políticas de la Francia absolutista del XVIII […] porque el teatro de Marivaux, fundado en la primacía de la palabra, demuestra que tras el verbo, el silencio de lo no dicho, de lo omitido, es mucho más expresivo que los canales lingüísticos habituales. », *Ibid.*, p. 10.

Plus rusée que celle de Sade, la stratégie marivaudienne, qu'ils n'hésitent pas à qualifier de révolutionnaire avant l'heure, voire de visionnaire, se base sur l'étymologie de « subvertir », c'est-à-dire qu'elle consiste à renverser l'ordre établi en questionnant l'essence esthétique du Dix-huitième – donc, morale et politique – à travers la parodie et l'irrespect des genres littéraires classiques[86]. La vogue de l'utopie et des voyages exotiques lui fournissait l'alibi parfait, d'où leur choix de ces deux pièces, particulièrement représentatives de la modernité de l'auteur : à travers les expériences que Marivaux présente aux spectateurs, il les implique et sème la graine de la « dislocation ». Si les dénouements sont un retour au *statu quo*, c'est parce que sa dramaturgie

> est avant tout un hymne au bon sens, à l'individu face au maître ou à l'esclave. Et ainsi, malgré l'inévitable retour à la normalité, et bien avant Sade ou Beaumarchais, le public, comme les personnages eux-mêmes, aura entraperçu dans ses comédies la possibilité d'être libres[87].

Et, pour eux, c'est en ce sens du théâtre comme « l'expression psychanalytique du désir » que réside l'une des facettes les plus inédites et subversives de l'œuvre marivaudienne, où le jeu est à la fois « un exemple pédagogique, une préparation au futur et un acte dévastateur[88] ».

La deuxième partie de la préface présente les deux pièces sous le même jour, ainsi que la raison de l'ordre dans lequel elles sont mises car, selon leur choix dramaturgique, *L'île des esclaves* est la conséquence logique de *La Dispute*[89]. Puis, après une petite biographie de Marivaux[90], les auteurs résument la classification de l'œuvre théâtrale de Marivaux réalisée par Frédéric Deloffre[91]. Il n'y a aucune autre bibliographie ni référence des textes sources, les traductions-adaptations ne sont pas annotées et la quatrième de couverture ne porte que les logotypes de la Generalitat de Valence et les Teatres de la Generalitat Valenciana.

Il s'agit donc d'une publication vraiment intéressante, où les auteurs, loin de rechercher l'objectivité ou l'étude académique, présentent leur vision personnelle de Marivaux et les raisons des choix de leur mise en scène et de l'adaptation des pièces.

La deuxième publication que nous voulons citer est intéressante du point de vue de la curiosité : il s'agit d'un opuscule de 32 pages écrit par Gloria Lauzanne, destiné

---

[86] *Ibid.*, p. 12.

[87] « es ante todo un canto al sentido común, al individuo frente al dueño o al esclavo. Y así, a pesar de que el regreso a la normalidad sea inevitable y mucho antes que Sade o Beaumarchais, el público, como los propios personajes, ya habrá entrevisto en sus comedias la posibilidad de ser libres. », *Ibid.*, p. 15.

[88] *Ibid.*, p. 15-16.

[89] *Ibid.*, p. 20.

[90] Juli Leal renvoie au chapitre sur Marivaux inclus dans son livre *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 211-246. *Ibid.*, p. 22, note 2.

[91] Marivaux, *Théâtre Complet*, Paris, Garnier, 1968, p. XVII-XXX. *Ibid.*, p. 23, note 3.

aux lycéens ou aux étudiants, qui étudie scène par scène *L'Île des esclaves*, et dont le sous-titre est éloquent : *Analyse des passages-clés de la comédie de Marivaux*[92]. Gloria Lauzanne pourrait être qualifiée de stakhanoviste de ce type de publications, puisque sur Amazon, par exemple, elle offre plus de 300 opuscules en édition numérique, ou imprimée et numérique. La majorité des œuvres ou des auteurs analysés appartiennent à la littérature française, mais elle étudie aussi William Golding, Tolkien ou Érasme, et ses ouvrages sont offerts en plusieurs langues : surtout en français (une centaine), mais aussi en espagnol (87), en anglais (89) et en italien (88). En outre, elle a un site web[93] et une chaîne de YouTube[94] où elle publie ses vidéos de préparation au Bac de français qui compte presque 5000 abonnés…
En fait, ce volume est la traduction exacte de sa version en français[95], qu'elle propose en édition numérique sur Amazon, et qui est présentée de la manière suivante :

> Ce livre est fait pour les élèves et pas pour les professeurs qui vont le critiquer et c'est normal. Car malgré ce qu'on vous fait croire au lycée, cette œuvre est facile à comprendre. Vous trouverez dans ce livre ce dont vous avez besoin pour réussir votre bac de français avec des explications simples à comprendre quel que soit votre niveau en français[96].

Ceci dit, il n'est pas nécessaire d'insister ni d'aller plus loin dans l'étude du texte, mais il est intéressant de se demander pourquoi elle a choisi de traduire cet ouvrage en espagnol.

Si au XXe siècle le nombre proportionnel et la qualité des traductions de Marivaux au catalan reflétaient un plus grand intérêt, pour le moment le XXIe n'est pas aussi généreux. Cependant, dans les deux cas, il s'agit de textes qui ont été publiés parce qu'ils ont été représentés.

C'est en 2005 que le célèbre dramaturge, metteur en scène et traducteur Sergi Belbel monte *Les Fausses Confidences* au Teatre Nacional de Catalunya (TNC), à partir de sa propre traduction-version[97] comme il la désigne lui-même. Presque tous les livres de la collection ont cette même couverture au fond orange, sur laquelle se dessinent en ombres chinoises des motifs différents : ici, les silhouettes d'un homme et d'une femme assis face à face de façon désinvolte dans un jardin, lui une cigarette

---

[92] Gloria Lauzanne, *Estudiar La Isla de los esclavos. Análisis de los pasajes clave de la comedia de Marivaux*, Auto-édition en papier, Version numérique : Amazon Digital Services LLC - KDP Print US, 2019.
[93] https://www.commentaire-de-francais.com/
[94] https://www.youtube.com/channel/UCTFGqz65Tym2RHf4CJhflLQ
[95] Gloria Lauzanne, *Étudier L'Île des esclaves au Bac de français : Analyse des passages clés de la pièce de Marivaux*, Auto-édition numérique, 2018 ; Auto-édition en papier, 2019.
[96] https://www.amazon.fr/Analyse-%C2%ABL%C3%AEle-esclaves%C2%BB-pour-fran%C3%A7ais/dp/1090901615
[97] Marivaux, *Les falses confidències*, Traduction-version de Sergi Belbel, Barcelone, Proa, « Proa-TNC », nº 52, 2005.

à la main, elle, un éventail fermé. Ce n'est pas une erreur, cela correspond à l'époque et le style dans lesquels Belbel a voulu mettre en scène ses *Fausses Confidences*, les mêmes que ceux de films comme *Indiscrétions* (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor :

> Pour notre montage, nous avons voulu reproduire une ambiance et une iconographie similaires à celles que décrit l'auteur, mais plus proches dans le temps et la mémoire de nos spectateurs : celles de ces frivoles, sophistiquées, brillantes et *marivaudiennes* comédies de Hollywood des années quarante, qui surent dépeindre si fidèlement les contradictions du monde occidental, toujours obsédé par la relation entre l'amour et l'argent[98].

La traduction-version de Belbel est précédée de trois études en guise de préface, dont les deux premières, que Sergi Belbel nous avait demandées, se trouvaient aussi dans le programme du spectacle : « Marivaux i *Les falses confidències* », de Natalia Menéndez et « Marivaux o les falses interpretacions », écrite par moi-même. La troisième, « La traducció de *Les falses confidències* » est signée par Sergi Belbel. Un appendice consistant en une chronologie de la biographie de Marivaux et de ses œuvres, accompagnée de données historiques et culturelles clôt le volume.

Dans son étude, Natalia Menéndez reprend et résume les idées qu'elle avait exposées dans son édition de la pièce en espagnol[99], ainsi que sa très intéressante analyse de la pièce et des personnages. Dans mon étude, en jouant avec les mots, j'expose les malentendus autour de l'œuvre et la personnalité de Marivaux en France et en Espagne, puis retrace sa fortune en Catalogne. Le texte de Belbel est particulièrement intéressant, car il y explique avec beaucoup de clarté ses critères de traduction : comment et pourquoi il a choisi de faire une version. Une dizaine d'années auparavant, quand il était professeur à l'Institut del Teatre de Barcelone, il avait déjà traduit et mis en scène la pièce avec ses étudiants : il avait alors constaté les difficultés de l'écriture marivaudienne et avait décidé de faire une traduction « littérale », c'est-à-dire de respecter la « structure lexique et syntactique » du texte. Malgré le résultat positif de l'expérience, il avait constaté que « les élèves/acteurs devaient fréquemment lutter contre les mots et contre certaines tournures peu naturelles, et que cela les menait, fort souvent, à devoir lutter contre le texte au lieu de le savourer[100] ». Ainsi, pour le TNC, il décide de refaire la traduction et, tout en

---

[98] « Per al nostre muntatge, hem volgut reproduir un ambient i una iconografia semblants a les que pinta l'autor, però més properes en el temps i en la memòria dels nostres espectadors: el de les frívoles, sofisticades, brillants i *marivaudianes* comèdies de Hollywood dels anys 40, que van saber retratar tan fidelment les contradiccions del món occidental, sempre obsessionat amb la relació entre l'amor i els diners », Sergi Belbel, « Les falses confidències », Barcelone, Teatre Nacional de Catalunya, Programme du TNC, 2005, s.p.

[99] Voir note nº 26.

[100] « els alumnes/actors moltes vegades havien de lluitar contra les paraules i contra alguns girs poc naturals, i això els conduïa, molt sovint, a haver de lluitar contra el text en comptes de gaudir-ne », Édition citée, p. 25.

respectant « scrupuleusement » les scènes, les répliques, les personnages et l'action de la pièce, il modifie le lexique ou les expressions, en les simplifiant pour en « *diminuer* le poids littéraire ». Il s'est aussi permis quelques petites licences pour mieux faire comprendre le texte, comme celle de mettre l'accent sur certaines « attitudes, expressions ou situations » en utilisant avec encore plus d'insistance « l'hyperbole ou l'exagération qui plaisaient tant à Marivaux ». Enfin, l'espace physique du TNC a pesé sur sa version, de sorte que

> certaines des filigranes littéraires et stylistiques de Marivaux ont été sacrifiées ou adaptées pour accroître et souligner l'extraordinaire pouvoir de séduction de ses personnages, de ses authentiques *joutes verbales*, et de l'irrésistible comique sophistiqué de sa théâtralité[101].

La quatrième de couverture présente la pièce et reprend, à titre d'hommage, une phrase du texte qu'écrivit sur Marivaux l'une des personnes fondamentales pour le théâtre en Catalogne et en catalan, Xavier Fàbregas (1931-1985), un texte qui se trouve dans le programme et qu'il aurait été intéressant de retrouver aussi dans le volume. On y trouve aussi une brève biographie, surtout idéologique, de Marivaux, accompagnée de la gravure en noir et blanc tirée du portrait de Van Loo.

Le 7 mai 2014, *Le Jeu de l'Amour et du hasard* fut mis en scène par Josep Maria Flotats au Teatre Nacional de Catalunya, sur une traduction au catalan de Salvador Oliva[102]. Le joli petit volume broché, à la couverture en épais carton kraft, frappé du sceau du TNC, arbore probablement l'image la plus explicite de toutes : deux dés, un rouge et un blanc, posés en équilibre sur deux arcanes de tarot, qui sont le X, La Roue de Fortune, et le VI, L'Amoureux. La série « Textos a part » fait partie des plus de 70 collections d'Arola Editors, mais c'est sans doute celle qui contient le plus de volumes (217) : les autres collections consacrées au théâtre indiquent que c'est une des spécialités de l'éditeur. Salvador Oliva, professeur des universités maintenant à la retraite, est un écrivain, poète, essayiste et traducteur extrêmement réputé à qui l'on doit notamment d'avoir versé au catalan toute l'œuvre poétique et dramaturgique de Shakespeare. Il a de nouveau collaboré avec Flotats quand, en 2015, pour ses mises en scène, il traduisit en catalan et en espagnol *Pour en finir avec la question juive* / *L'être ou pas*, du dramaturge Jean-Claude Grumberg. Dans le volume marivaudien, il n'y a ni bibliographie ni indication du texte source, mais en revanche sont citées l'équipe artistique et la distribution, ainsi que les institutions impliquées dans le spectacle. La quatrième de couverture a le mérite de résumer en

---

[101] « algunes de les filigranes literàries i estilístiques de Marivaux han estat sacrificades o adaptades per potenciar i subratllar l'extraordinari poder de seducció dels seus personatges, dels seus autèntics *combats verbals*, i de la comicitat sofisticada i irresistible de la seva teatralitat », *Ibid*., p. 26-27.

[102] Marivaux, *El joc de l'amor i de l'atzar*, Traduction de Salvador Oliva, Tarragone, Arola Editors, « Textos a part », nº 115, 2014. C'est la même troupe qui la représentera ensuite à Madrid, sur la traduction de Mauro Armiño.

trois paragraphes le style et l'idéologie de Marivaux pour conclure pertinemment que : « […] la transgression apparente des frontières de classe finit par se transformer en un bal costumé dont le vrai protagoniste est le rôle de l'éducation comme pierre angulaire dans la construction de la société moderne[103] ».

Ainsi donc, où en sommes-nous ? Certainement à l'époque de la meilleure fortune du théâtre de Marivaux en Espagne[104] : des traductions littéraires, des textes pour la scène, les travaux de chercheurs, de traducteurs, de metteurs en scène et d'acteurs, des mises en scène et des représentations. Des visions et des analyses qui revendiquent un auteur pour enrichir les cultures de réception et, sans nul doute, il s'agit d'un mouvement qui n'est pas près de s'arrêter. C'est maintenant à l'académie, aux universitaires d'explorer ces initiatives : analyser les traductions et les adaptations, relever les représentations et leur réception… Une belle quantité d'articles, de mémoires, de thèses et de livres en perspective ! Au travail !

Nathalie BITTOUN-DEBRUYNE
***Universitat Oberta de Catalunya* (Espagne)**

[103] « […] l'aparent transgressió de les fronteres de classe s'acaba convertint en un ball de disfresses en què el veritable protagonista és el paper de l'educació com a pedra angular en la construcció de la societat moderna. », *Ibid*., quatrième de couverture.

[104] Il faut aussi citer ici une traduction des *Fausses Confidences* au galicien qu'il a été impossible de localiser : Marivaux, *As falsas confidencias*, Traduction au galicien et adaptation de Carlos Loureiro Rodríguez, Estrada, Fervenza, 2007.

2014. *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*. D'ARMIÑO À FLOTATS

Marivaux en Espagne. *Le jeu de l'amour et du hasard*

2014 est une date significative pour l'histoire des traductions et des représentations théâtrales en espagnol de la pièce de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Deux noms réputés, liés au monde du théâtre et à celui de la culture française en Espagne, s'allient dans l'idée de récupérer ce texte dramatique de l'auteur français pour mener à bien une relecture et une nouvelle mise en scène : Mauro Armiño et Josep María Flotats.

Cette date est aussi révélatrice d'un vide important et surprenant concernant les éditions et les mises en scène de cette pièce dans la langue de Cervantes. D'ailleurs la situation est la même pour l'ensemble des pièces de Marivaux, ce qui est paradoxal quand on constate que Marivaux est, après Molière, l'auteur le plus joué en France.

L'art de la conversation qui caractérise le style marivaudien a suscité l'intérêt de nombreux metteurs en scène français, tels que Louis Jouvet, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jacques Lassalle, Roger Planchon…[1], mais il n'a pas attiré suffisamment leurs homologues espagnols. Le critique Armiño fait référence à cette circonstance quand il dit que le théâtre de Marivaux souffre d'une « indiferencia desdeñosa en las últimas décadas […] imposible encontrar un solo título de su teatro en librerías… »[2]. Ce constat est partagé par d'autres critiques littéraires. Je citerai, par exemple, Nuria Petit Fontseré qui signale : « Desde hace veintiún años [depuis 1976] el teatro de Marivaux ya no habla español, lo cual nos parece lamentable »[3].

Un bref parcours historique à propos des influences de Marivaux sur les auteurs dramatiques espagnols[4] nous permet de constater qu'elles remontent au siècle des Lumières. Ramón de la Cruz dans ses saynètes a subi l'empreinte de l'auteur français, dont il a adapté des textes au goût des Espagnols. Ainsi *L'école des mères* (1732), *L'héritier de village* (1723) et *Le Triomphe de Plutus* (1728) deviennent respectivement : *El viejo burlado* (1770), *El heredero loco* (1772) et *El triunfo del interés* (1777). Nathalie Bittoun-Debruyne, qui a étudié ces influences marivaudiennes sur l'auteur espagnol, observe :

> Si l'on compare de près les pièces de Marivaux des *sanetes* de Cruz, certains aspects sautent immédiatement aux yeux, mais le principal est celui-ci : à côté de passages traduits presque mot à mot -et qui révèlent une profonde

---

[1] Un exemple frappant est celui de Jean-Louis Barrault qui, entre 1946 et 1953, a atteint les 235 représentations de *Les fausses confidences*.

[2] Mauro Armiño, Marivaux. *Le jeu de l'amour et du hasard, L'île des esclaves, La dispute, La Colonie*, Madrid, Letras Universales. Ediciones Cátedra, 2016, p. 66.

[3] Citée par Armiño, *ibid*, p. 67.

[4] Je me servirai de l'étude réalisée par Armiño citée plus haut (note 2) car elle contient des références historiques très pertinentes sur cet aspect.

> connaissance du français et de ses nuances- se trouvent des infidélités des plus audacieuses qui vont au-delà de la simple suppression que justifierait le conditionnement temporel de la représentation. Il ne s'agit pas de simplifier, ou pas seulement. Si certains personnages disparaissent pour agiliser le récit, d'autres apparaissent qui le compliquent. Si certaines scènes sont éludées, d'autres viennent prendre leur place, ou bien l'on évoque une nouvelle péripétie. Et Cruz va même plus loin : il bouleverse complètement la mentalité et le caractère de quelques personnages, rajoute des comparses, bouscule les conventions marivaudiennes en changeant les dénouements, tire sa propre morale de faits inexistants dans l'original... Voilà donc pourquoi, du point de vue de notre étude, il est aussi important d'analyser ce qui disparaît que ce qui apparaît et, surtout, ce qui se transforme : car tous les éléments deviennent significatifs, dans la mesure où Ramón de la Cruz démontre sa maîtrise des deux langues et, donc, combien ses choix sont motivés et loin d'être gratuits ou uniquement simplificateurs[5].

Au XIXe siècle, Breton de los Herreros se sert de l'intrigue des *Fausses confidences* pour sa pièce *Engañar con la verdad* et du *Legs* pour *El legado o el amante singular.*

Au XXe siècle, en 1987, on trouve l'adaptation menée par Alfredo Arias, metteur en scène argentin, qui propose une relecture du *Jeu de l'amour et du hasard* assez peu conventionnelle. Il habille en singes les interprètes de la pièce et les fait parler en espagnol pour imiter de manière grotesque les Comédiens Italiens de la création. Miguel Narros, a joué entre 1956 et 1957 le rôle d'Arlequin dans les versions espagnoles de *El triunfo de amor* avec la troupe Pequeño Teatro. En 1993, il a créé une adaptation de *La doble inconstancia.* Dans la dernière partie du XXe siècle il n'y a que de textes traduits en catalan. C'est le cas de la traduction du *Jeu de l'amour et du hasard* de Jordi Teixidor, devenue, en 1993, *El joc de l'amor i del'atzar.*

Au XXIe siècle, Adrián Daumas présente, en 2001, au Festival d'Almagro, face à un public de grands spécialistes du théâtre classique, sa mise en scène de la pièce *El triunfo del amor.* Nous avons, à la même date, une traduction du *Jeu de l'amour et du hasard,* signée par Armiño et publiée chez Espasa, une maison d'édition espagnole très prestigieuse. En 2007, Juli Leal traduit et adapte *La disputa* et *La isla de los esclavos* en faisant des deux textes une seule pièce. En 2013, José Gómez présente lui-aussi *La isla de los esclavos.* En mai 2014, Josep María Flotats, suivant la traduction de Salvador Oliva, met en scène en catalan *Le Jeu de l'amour et du hasard* et, en novembre 2014, il monte la même pièce, mais cette fois à partir de la traduction en castillan réalisée par Armiño.

---

[5] Nathalie Bittoun-Debruyne, « Traduction, adaptation et distorsion : Ramón de la Cruz et Marivaux », in Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler (dir.), *Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española* (APFFUE), Universitat de Lleida, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1995, p. 249.

Mauro Armiño et *Le Jeu de l'amour et du hasard*

Mauro Armiño est connu grâce à son métier d'écrivain, de critique théâtral et de journaliste, mais surtout, grâce à sa trajectoire consolidée dans les milieux intellectuels en tant que traducteur de la culture française en espagnol. Molière, Rousseau, Voltaire, Beaumarchais, Sade, Gracq, Proust… et Marivaux, parlent espagnol sous sa plume. Il a obtenu pour son travail de nombreux prix, décernés à la qualité de ses traductions[6]. C'est à lui aussi que l'on doit l'édition, la traduction et les notes érudites de Voltaire, *El filósofo ignorante* (2012) et d'Arthur Rimbaud *Un corazón bajo una sotana* (2010). Il a traduit la biographie de Vivant Denon (*El caballero del Louvre*, 2012), de Philippe Sollers, ainsi que les romans de Jules Verne : *Claudius Bombarnac* (2013) et *César Cascabel* (2015)[7]. Son rapport à la culture française lui a valu d'être décoré Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2007, une distinction octroyée par le Gouvernement Français.

Il faut souligner que toutes les traductions d'Armiño sont pleines de remarques très fines et profondes, fruit de ses recherches poussées ainsi que de ses compétences d'érudit. De nombreux spécialistes de théâtre s'intéressent à ses textes d'où ils puisent des références précieuses pour rédiger leurs articles. Il arrive de même pour les metteurs en scène, tels que Flotats, quand ils se consacrent à mettre en scène les pièces de Marivaux en espagnol.

Dans mon étude, je laisserai un peu de côté la traduction qu'Armiño fait du texte source pour m'occuper surtout des commentaires, des réflexions, des suggestions et des contextualisations qu'il propose dans ses notes et qui contribuent, à mon avis, à rendre plus compréhensible le passage à la mise en scène. Dans ce sens, il faut signaler que le chercheur de théâtre insiste sur différents aspects qui dépassent le métier de traducteur et qui servent de manière efficace à dévoiler les codes verbaux et non verbaux que les acteurs et les metteurs en scène, ainsi que les lecteurs, pourront déchiffrer.

Je mentionnerai ci-dessous les aspects les plus intéressants des réflexions d'Armiño concernant les langages de la mise en scène. Je commencerai par l'interprétation de certains rôles, et donc par les suggestions aux comédiens qui vont les interpréter. Ainsi, pour le personnage de Silvia, la fille d'Orgon, Armiño observe dans une note que la comédienne de Marivaux (la célèbre Gianetta Rosa Benozzi-Baletti[8]) abordait son interprétation avec une vivacité expressive qui, bien plus que

---

[6] 1971 : prix Fray Luis de León pour son anthologie de la poésie surréaliste ; 2003 : Prix Max pour la meilleure adaptation d'une pièce théâtrale pour *Paris 1940* de Louis Jouvet. Remarquable aussi sa traduction de *À la recherche du temps perdu*, de Proust (Editorial Valdemar), ainsi que son édition de Giacomo Casanova, *Historia de mi vida* (Ediciones Atalanta) qui a obtenu le Prix National pour la meilleure traduction en 2010.

[7] Ces ouvrages ont tous paru chez les éditions Fórcola.

[8] Gianetta-Rosa Benozzi, femme du comédien Joseph Baletti qui faisait partie de la troupe de Luigi Riccoboni. Arlequin était le célèbre Thomassin (Thomas-Antoine Vicentini), « Para

renvoyer à la tradition du rôle de la fille amoureuse dialoguant avec sa suivante, était dans son propre caractère :

> muy marcado sobre escena, hasta el punto de que, según el marqués de Argenson, los autores escribían expresamente para ella papeles de enamorada 'de carácter extravagante, ingenuo e ingenioso'[9].

Ce rôle mettait de même en relief des thèmes à la mode dans la société de cette époque : le mariage et les idées sur le comportement des hommes. Les propos que Silvia tient à Lisette sur sa conception du mariage mettent en exergue les croyances traditionnelles qui pèsent sur le prototype du mari que les femmes du XVIIIe siècle étaient contraintes d'accepter [10]:

> No sabes lo que dices; en el matrimonio, la mayoría de las veces se convive más a menudo con el hombre calculador que con el hombre complaciente; en una palabra, yo sólo le pido un carácter bondadoso, y eso es más difícil de encontrar de lo que se piensa…[11].

Dans le texte de Marivaux on retrouve des traits de mise en scène et d'interprétation qui relèvent du style emprunté à la *commedia dell'Arte* italienne, notamment à travers le personnage d'Arlequin. Je fais référence au langage non verbal. C'est ainsi que ce personnage attire de par son attitude inconcevable auprès de son maître la réaction farcesque de celui-ci :

> DORANTE
> *en voz baja a Arlequín* Ven aquí, impertinente[12].

Armiño insiste sur ces traits du jeu des comédiens italiens. À la fin de la comédie, Arlequin utilise l'expression « salta marqués », qui d'après le critique « pertenece al teatro italiano ; Regnard la había utilizado en *El jugador*, rematando esa pieza con ella; iba acompañada de un brinco según anota Deloffre »[13].

---

el resto de los personajes, se supone que Lisette lo hizo Thérèse Lalande ; de Orgón se ocupó Paghett i; Dorante debió interpretarlo el joven Antonio Sticotti…» (Mauro Armiño, *Marivaux,* cit., note 1, p. 132).

[9] *Ibid.,* note 2, p. 133.

[10] Selon Armiño : « La discusión entre ama y doncella pertenece al fondo de las comedias italiana y francesa ; Marivaux se aparta del tópico haciendo que Silvia recurra a la experiencia que ha adquirido en su contacto con la sociedad » (*Ibid.,* note 4, p. 135).

[11] *Ibid.,* p. 135.

[12] « Siguiendo la tradición farsesca italiana, en este momento Dorante propinaba una patada a Arlequín, procurando no ser visto por Lisette […] Arlequín se frota con muchas muecas la parte dolorida. Lisette se vuelve ; Arlequín recupera una actitud imponente, y parece amenazar a su amo con un nuevo acto de violencia » (*Ibid.,* note 18, p. 157).

[13] *Ibid.,* note 27, p. 193.

L'interprétation du langage verbal chez Marivaux est aussi perméable à l'influence théâtrale italienne. Une approche du jeu des comédiens italiens permet de voir dans l'ensemble qu'ils travaillent en équipe, qu'ils échangent leurs répliques comme de vrais dialogues sans chercher, -dit-il- « brillo individual […] poses estáticas y convencionales, unas voces falsas y artificiales[14] ».

L'éloge que le traducteur fait des Comédiens italiens face aux Comédiens français met l'accent sur la pièce qui fait l'objet de notre étude, et notamment sur la manière de « dire » phonétiquement et corporellement chaque réplique :

> modular el texto, inventar una coreografía adaptada […] la mímica, los gestos expresivos […] el intercambio de papeles sociales, la reduplicación de la trama en dos niveles…[15].

Une remarque intéressante et fondamentale pour la conception moderne de mise en scène de la pièce de Marivaux et pour la caractérisation des personnages dans leur langage non verbal et gestuel est également la suivante :

> los directores escénicos franceses más importantes de la segunda mitad del siglo XX han subrayado, por debajo de un texto que parece palabrería, un lenguaje que expresa, mediante mil rodeos y trampas, el merodeo obligado de los protagonistas para descubrir, primero, su propia identidad, esclarecer luego sus sentimientos, tantear el terreno que el otro pisa y, por último, abrir su intimidad cerrada y sus miedos a ese otro con la confesión del amor[16].

Le piège, à mon avis, si l'on n'est pas capable de saisir cette dimension du langage et du comportement des personnages, c'est d'offrir aux spectateurs un dialogue anodin et plat, basé sur une « surprise de l'amour » très conventionnelle. C'est pour cela que la remarque citée du critique espagnol acquiert une valeur transcendantale et indéniable car elle prévient le metteur en scène et le comédien/comédienne de faire mieux passer la conversation du quotidien comme si c'était du naturel, et d'accompagner les héros -les maîtres notamment- dans leur souffrance avant de dévoiler leur vraie condition et leur sincérité hors de toute imposition sociale. L'intention de Marivaux est de montrer aux spectateurs que cette évolution dans la surprise que l'amour provoque chez ses personnages est authentique, vraisemblable.

Les valets, de leur côté, imitent le comportement de leurs maîtres, étant épris, en principe, du même sentiment amoureux, mais l'exprimant de manière différente. Ils voient en effet chez leurs maîtres le cérémonial propre à la condition des seigneurs. C'est-à-dire, ces procédés de coquetteries et de pudeur qu'exigent les normes sociales, en tant que signe de galanterie et d'éducation. Mais les valets l'interprètent autrement, car le langage de l'amour se tourne en désir charnel faisant que leurs manières et leurs mots dérivent vers une faute de bienséance.

---

[14] *Ibid.*, p. 36.
[15] *Ibid.*, p. 38.
[16] *Ibid.*, p. 56.

C'est précisément ce que les comédiens sont censés jouer, à l'aide des codes gestuels et d'une représentation plus grotesque de leurs désirs. La parodie des façons élégantes de la part de Lisette et d'Arlequin n'est pas rare dans la farce française. Le valet et la soubrette récupèrent leur rôle quand ils ne sont vus de personne. Lisette montre, cependant, une nouveauté : elle se révolte en quelque sorte contre son rôle social et prétend d'être égale à sa maîtresse. C'est-à-dire, capable de faire qu'un homme qui n'appartient pas à sa classe sociale tombe amoureux d'elle. Son langage est par conséquent plus raffiné que celui d'Arlequin, même si elle se livre par moments à un jeu sensuel et très charnel :

ARLEQUIN	En espera de que lo alimenten, basta que le deis vuestra bella mano blanca para que se entretenga un poco.
LISETTE	Tomad, pues, pequeño importuno, ya que no podrá haber paz si no os entretenéis.
ARLEQUIN, *besándole la mano*	¡Querido juguetito de mi alma! Esto me reanima como un vino delicioso, qué lástima que sólo sea un sorbo.
LISETTE	Basta, deteneos, sois demasiado ansioso[17].

C'est ainsi que les clichés de la littérature amoureuse sont traités chez Marivaux à travers la parodie. On dirait qu'il y a un peu de Molière dans cette scène, par le biais du personnage d'Arlequin, car, en effet, on se rappelle à cet égard des *Précieuses ridicules* ou des *Femmes savantes* comme l'a très bien souligné dans ses notes Mauro Armiño[18].

Il y va en quelque sorte de même avec l'intrigue. Nouveau risque de se tromper si l'on cède à la tentation d'y vouloir faire prévaloir une péripétie qui n'est vraiment attrayante que sous la forte présence de la conversation et des mots employés :

---

[17] *Ibid.*, p. 156.

[18] *Ibid.*, note 17, p. 156. Armiño met l'accent sur l'originalité de Marivaux, même s'il admet qu'il l'a emprunté à la tradition de la pastorale dramatique, de la tragicomédie à l'italienne, du théâtre espagnol de Lope et de Moreto : « Marivaux toma de aquí y de allá, repite y recrea situaciones, refresca tipos de tradición más o menos larga sobre los escenarios con una idea y na finalidad nuevas : convertir el sentimiento en protagonista de las distintas situaciones teatrales que teje » (*Ibid.*, p. 42). On voit bien l'intention qu'a le critique de contredire les contemporains de Marivaux (Grimm, Voltaire…) qui, dans les nœuds des pièces, limité à une déclaration d'amour, ne voyaient que la répétition du même thème sans profondeur. Selon Armiño, ce style qu'on a appelé marivaudage, le langage de la conversation avec l'autre et avec soi-même, l'intériorisation du conflit des personnages – parcours qui sert aux amoureux à découvrir la naissance de l'amour, son évolution et sa reconnaissance -, fait de l'auteur son meilleur atout. L'histoire du théâtre et de la littérature doivent, selon lui, à Marivaux « el hallazgo y la expresión verbalizada de esa interiorización del conflicto amoroso » (*Ibid.*, p. 47).

> en las disputas en que se enzarzan los enamorados discutiendo la interpretación de lo que dicen, en su afán por clarifiar la situación anímica, y lingüística, en que les sumen las sorpresas del amor[19].

Le système interprétatif et la langue de Marivaux, selon Armiño, s'expriment à travers ce qui est dit et qui cache ce que l'on ne veut pas dire, ainsi qu'à travers les silences comme forme d'expression. Le suspense fait partie d'un processus auquel l'auteur a recours délibérément pour retarder l'aveu des sentiments des personnages en attendant leur maturité intérieure. Les mots dans les répliques constituent, donc, la matière du théâtre de Marivaux, son intrigue, tout comme le rythme et le silence sont des éléments essentiels pour l'interprétation :

> la relectura de los silencios es lo que ha permitido a los directores contemporáneos rechazar hasta el fondo del escenario la imagen de un Marivaux de salón, y hace, de la supuesta frivolidad de « fiesta galante » que en la superficie ofrecen las obras de Marivaux, una capa ligera que enseguida alza el velo, gracias a la dirección escénica[20].

Selon Armiño, Marivaux reprend la tradition du jeu du double et du travestissement des personnages dans une intrigue dépouillée d'éléments superflus, centrée sur une seule action : la rencontre des deux amoureux protagonistes et l'évolution de leurs relations. Dans le *Jeu de l'amour et du hasard,* ces relations s'articulent suivant différentes étapes : le coup de foudre (I.6), le trouble devant cette surprise de l'amour (II.4), l'aveu de l'identité de Dorante (II.12), le dénouement.

Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, les véritables meneurs du jeu de toute l'action sont le père et le frère de la jeune femme. C'est eux qui dirigent l'intrigue, ce qui constitue une différence importante dans la conception traditionnelle du personnage conducteur de la trame. D'habitude, ce sont les maîtres qui décident d'échanger leurs habits avec leurs valets, sans qu'ils aient besoin pour cela de l'autorisation de leur famille. Nous en avons des précédents illustres qui en témoignent : Molière et Scarron parmi d'autres.

Les références fournies par Armiño aux sources littéraires du *Jeu de l'amour et du hasard*, servent de guide chronologique aux metteurs en scène pour tracer l'histoire des rôles et des personnages les plus typés de ce théâtre. Une pièce contemporaine de Marivaux serait, selon Armiño, la source du *Jeu de l'amour et du hasard* : *Les amants déguisés* (1728), de l'abbé d'Aunillon. Dans cette pièce, les maîtres décident également de se déguiser en valets pour savoir avec qui ils vont se marier. Mais la trame est plus directe et moins subtile que chez Marivaux et il n'y a pas une progression psychologique des personnages. Dans la pièce de Marivaux, Dorante éprouve une véritable crise psychologique et morale car il doit contredire l'autorité du père -convention de l'époque- et renoncer à ses privilèges par amour. Il

---

[19] *Ibid.*, p. 59.
[20] *Ibid.*, p. 51.

est capable de dépasser les préjugés de sa classe : aux traits sociaux, il préfère les traits personnels. Le jeu du comédien implique ici une maîtrise de l'harmonie entre diction et corps d'un côté et sentiments de l'autre, sans qu'il néglige sa condition sociale et la révolution émotionnelle qu'il subit, ce qui exige de lui qu'il combine raison et cœur, langage verbal et non verbal.

Pour ce qui est d'Arlequin, les sources littéraires rapportées par Armiño citent comme son référent le protagoniste de la pièce de Jacques-Philippe d'Orneval, *Arlequin, gentilhomme malgré lui* (1716) : « cuyo protagonista, enviado por su señor a casa de su prometida, sazona su lenguaje con vulgaridades y da amplias muestras de su afición al vino »[21]. Je le mentionne ici parce que je considère qu'il s'agit d'une proposition très intéressante pour construire et caractériser de nos jours un tel personnage. La perspective historique sert de base pour l'imitation ou l'éloignement de la source originale d'un texte ainsi que pour la création d'un nouveau texte. Seul le metteur en scène et son équipe ont la décision de rester proches du musée du théâtre ou d'ouvrir les salles et les tableaux des pièces d'époque au regard actuel d'un public sans doute moins instruit, mais plus avide en actions et redevable des techniques audiovisuelles.

Josep María Flotats, homme de théâtre

Josep María Flotats[22], catalan, espagnol, et très francophile, éveille l'admiration de la critique spécialisée en matière de théâtre. Le même enthousiasme qu'Armiño ressent pour la culture française, pour son théâtre en particulier, s'étend aussi à cet acteur-metteur en scène qui a consacré, et qui consacre encore, toute sa vie aux planches avec un certain accent français.

Né à Barcelona, il a été boursier au Centre Dramatique National de Strasbourg (1959-1961). Il a fait partie de plusieurs compagnies théâtrales à Paris. Reconnu par la critique et par le public français, il a été admis comme pensionnaire à la Comédie Française. De retour en Espagne, en 1984, il a fondé sa propre troupe. Il a été présent dans des moments importants de la culture espagnole aussi. Un exemple, il a ouvert l'expo de Séville 92 par sa pièce *Don Quijote : fragmentos de un discurso teatral.* En 1997, il s'installe à Madrid, où il se lance à la production de spectacles. En 2002, héritier d'un de ses maîtres, Louis Jouvet, Flotats écrit *París 1940*, à partir de textes de celui-ci, traduits par Mauro Armiño, pièce avec laquelle il a obtenu trois prix Max[23]. En 2010 il présente sa pièce *Beaumarchais* où il apparait comme acteur et

---

[21] *Ibid.*, p. 74.

[22] Voir : https://elpais.com/diario/2003/04/13/cvalenciana/1050261498_850215.html, article de Julio Máñez : *Mágico Flotats*, 13 abr. 2013.

[23] Il a obtenu les prix suivants : Premio Gérard Philippe (1970), Premio Nacional de Teatro (1989), Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1999), Premio Mayte (1999), Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid (2002), Premios Max de Teatro (2003), Premio de las Artes Escénicas Castilla La-Mancha (2003), Premio Max mejor director de escena (2005).

comme metteur en scène. Et, en 2018, *Voltaire-Rousseau : la dispute,* à partir d'un texte de Jean-François Prévand, traduit, une fois de plus, par Mauro Armiño.

Flotats est conscient que son théâtre est destiné à un public cultivé. Il ne veut pas admettre qu'il soit élitiste, intellectuel et distant, mais il ne peut nier que le spectateur qui assiste à ses spectacles doit être sensible à l'écoute d'un bon dialogue et d'une histoire bien structurée. Ainsi, il rejoint Armiño quand il déclare :

> Dejar espacio al « teatro de la palabra y de la escucha » como contrapunto a los espectáculos « que vemos mayoritariamente », que están « llenos de efectos, luces y movimientos », es algo « necesario » en la escena española actual, según el actor Josep María Flotats […] en este mundo de ruido en que estamos, hacer un teatro que exige la escucha, y al que el público viene para eso, para escuchar, y hay un silencio absoluto salvo cuando hay risas, es fantástico[24].

C'est ainsi qu'il définit sa conception de la mise en scène. Et c'est justement ce que nous pouvons apprécier dans sa mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard*. Le fait qu'il adapte souvent des textes français, montre bien que Flotats éprouve une véritable passion pour la culture française, mais aussi qu'il aime y laisser son empreinte de manière subtile, comme en témoigne sa conception. D'ailleurs, quand on lui demande ce qui l'a poussé à faire du théâtre, il répond : « Ver al Teatro Nacional Popular (TNP) en el Festival de Aviñón ». Il a déclaré que ses livres de chevet sont trois œuvres de Voltaire, *Historia del imperio ruso bajo Pedro el Grande, El siglo de Luis XI* y *El siglo de Luis XV*[25]. Le metteur en scène, érudit tout autant que son traducteur fétiche, s'immerge dans les pièces qu'il monte, dans l'atmosphère qui les entoure, dans les mots dits et/ou suggérés :

> En un momento en que la razón práctica empieza a revolucionar la manera de entender los códigos sociales, el marivaudage es un canto de celebración a la galantería amorosa que explora los equilibrios entre el arte popular de la Commedia dell'Arte y la lengua aristocrática de salón, al tiempo que construye unos laberintos que esconden sombras entre las que laten algunas de las principales tensiones de su época […] En esta comedia de Marivaux, la más conocida del autor, la aparente trasgresión de las fronteras de clase acaba convirtiéndose en un baile de disfraces en que el verdadero protagonista es el papel de la educación como piedra angular en la construcción de la sociedad moderna[26].

Selon lui, Marivaux est, après Racine, le poète de l'amour du théâtre français :

---

[24] Voir : https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/josep-maria-flotats-teatro-palabra-escucha-necesario-20190509_410867 (2019).

[25] http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/DOSSIER-EL-JUEGO-DEL-AMOR-Y-DEL-AZAR.pdf.

[26] Voir : https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/josep-maria-flotats-teatro-palabra-escucha-necesario-20190509_410867 (2019).

> Sí, toda su obra refleja en prioridad, pero no únicamente, el tema del amor enfrentado a un obstáculo; a la angustia, al vértigo, a la razón, al miedo, al placer que provoca este sentimiento extraño que sus propios protagonistas aún desconocen y que consideran una enfermedad que empieza dentro del corazón y de repente se extiende por todo el cuerpo[27].

Il analyse ainsi les deux styles qui se rencontrent chez Marivaux :

> el de la Comédie Française, intelectual y discursivo, y el de la troupe de actores italianos establecidos en París, herederos directos de la Commedia dell'Arte, basado más en la improvisación, a la par que dota a sus personajes de una nueva intimidad que les permite hablarse a sí mismos y a la vez hablar a los demás, haciendo apartes […] En la Comédie Française, dejando de lado los versos de Molière, Corneille o Racine, siempre se ha considerado el lenguaje de Marivaux —por sus constantes matices— como el arte interpretativo por excelencia, reservado a una élite muy particular de actores[28].

La mise en scène, tout comme la traduction, doit être à la hauteur des attentes des spectateurs et des critiques les plus exigeants. Et des comédiens aussi, bien entendu. C'est pour cela que Flotats se renseigne profondément. Il fait appel à des critiques prestigieux -français pour la plupart-, bons connaisseurs des pièces de Marivaux. Ainsi, de Patrice Pavis, il retient l'analyse de l'ironie et de la focalisation dans le *Jeu de l'amour et du hasard*[29], de Jacques Schérer, la parole comme moteur de l'action[30], de Renée Papin, la sociologie de l'amour[31].

---

[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] Dans la Préface de son édition du *Jeu de l'amour et du hasard,* Paris, Livre de poche, 1985.
[30] Dans sa Préface du *Théâtre complet de Marivaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
[31] Voir son chapitre « Marivaux », dans le *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions sociales, 1966.

Jugements critiques sur l'adaptation et sur la mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* de Flotats[32]

Je vais maintenant présenter une rapide revue des critiques parues sur l'adaptation du *Jeu de l'amour et du hasard* réalisée par Flotats. Je commencerai naturellement par Armiño. D'après lui, Flotats présente une proposition scénique fidèle au texte et à l'univers marivaudien. Le metteur en scène a su mettre en relief la subtilité des dialogues et leur style raffiné. Armiño remarque surtout la direction d'acteurs, la façon d'interpréter le texte de Marivaux, l'expressivité du langage et les mouvements scéniques. On peut le voir surtout du côté du comique, dans le rôle d'Arlequin, où est souligné son aspect grotesque, héritage de la farce française. D'autres critiques, tel que José Miguel Vila, mettent l'accent sur la fidélité par rapport à l'original français :

> Josep María Flotats ha llevado al escenario del María Guerrero una versión cuidadísima de *El juego del amor y del azar*, llena de refinamiento verbal y dramatúrgico, que hacen de la obra de Marivaux una verdadera delicia desde que se abre el telón hasta que, aproximadamente dos horas después, y en tres actos que se suceden sin interrupción, desfilan delante del espectador tanto los acontecimientos, como el entorno en donde se representa la historia de enredos y equívocos que escribió el dramaturgo francés[33].

Il faut souligner le fait que cette mise en scène a utilisé deux traductions différentes : une version en catalan (de Salvador Oliva) et une autre en castillan (de Mauro Armiño). Toutes les deux sont magnifiques, selon Flotats :

> Salvador hizo una traducción fiel y que se fraseaba muy bien y de alto nivel, como lo es la de Mauro, lo que pasa es que no es la primera vez que oís y veis las versiones de Mauro. Una vez más ha hecho un lenguaje dentro del estilo de

---

[32] Pour des extraits filmés de cette mise en scène, on pourra voir :
https://www.youtube.com/watch?v=I3jCBzWYTpc (fragment de la proposition scénique de Flotats).
http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-josep-maria-flotats/2853645/ (entretien avec le metteur en scène).
https://www.tnc.cat/es/el-joc-de-amor-i-de-atzar
https://www.google.com/search?q=el+juego+del+amor+y+del+azar+flotats&tbm=isch&sxsrf=ACYBGNTf3UOQm4bhpf2oNA5lbG_Lh925HA:1567788729110&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwiK7J-S1LzkAhVRhlwKHRV_ARUQ_AUICigB&biw=1366&bih=657&dpr=1 (Images du spectacle de Flotats).

[33] José-Miguel Vila : https://www.diariocritico.com/noticia/466137/teatro/el-juego-del-amor-y-del-azar-de-marivaux-una-delicatessen-teatral-presentada-por-flotats-en-el-maria-guerrero--.html (2014).

> Marivaux, fiel y sin traicionar nada. Al mismo tiempo los actores lo han fraseado con facilidad[34].

D'après Mauro Armiño, la difficulté de traduire Marivaux se trouve en ce que

> al ser frases muy cortas y es muy inmediata la relación entre los personajes, tienes que estar fijándote quién habla de qué. Ese tipo de lenguaje, lo mismo que los actores españoles no tiene la tradición Marivaux..., a un actor español le dices asesina, mata, pega gritos, eso está en la tradición. En el caso de Marivaux es: "dile los Buenos días, y la otra persona está entendiendo « está asesinando ». Por debajo de los « Buenos días » hay un montón de cosas. Para el traductor es más fácil que para los actores, porque el texto dice « Buenos días ». Cargarlo de todas las intenciones de toda la obra, y lo que el director marca, el problema es de ellos. El mío es relativamente fácil. Después hay en esta obra una cosa muy complicada. Primero está la duplicidad de lenguajes: amos/criados, criados/amos, que si en el texto es una duplicidad simple, en el escenario es una duplicidad compuesta. Tienen otro traje, la señora se dirige a la criada de usted, cosa que nunca ha hecho; la criada se dirige de tú a la señora, cosa que nunca ha hecho ni puede hacer. Una de las cosas que no se ve en Marivaux es la penetración del pensamiento ilustrado. La historia de las clases sociales empieza a deteriorarse, que 30 años más tarde terminará en la revolución. Hay varias obras de Marivaux tópicas : *La Colonia*, *La Disputa* etc... donde todo eso se va. Aquí está por el juego de ama/criada con los papeles cambiados. Ya es difícil para ellos, para mí es cambiar solo un « tu » por un « vos », pero para ellos es una señora que nunca ha tratado de tú[35].

Héritier de ce texte traduit du français en catalan et en castillan, Flotats se définit comme un intermédiaire dont la vocation est de faire connaître Marivaux :

> Sé que soy capaz de transmitir aquello que me han enseñado. No invento nada. Me acuerdo y creo que entendí lo enseñado, y en ese sentido de tradición y de continuidad me apetece mucho transmitirlo, y creo que es importante. Además me siento con la obligación, al tener la escuela que has tenido, de transmitir, mínimamente, lo que has aprendido[36].

Comme il le montre dans ses réflexions, le metteur en scène considère le théâtre de Marivaux comme un théâtre de sentiments où les personnages se livrent à un exercice énormément difficile, car ils doivent dire souvent le contraire de ce que le spectateur s'attend d'eux :

> Es diabólico, pero genial. Entonces, ese ejercicio tan difícil, donde el lenguaje siempre o casi siempre está diciendo lo contrario de lo que sabemos o

---

[34] http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3764:el-juego-del-amor-y-del-azar-marivaux&catid=71:informacion&Itemid=26 (2014).
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

> imaginamos que siente el personaje para conseguir descubrir el sentimiento del otro, pero como el otro también se ha disfrazado no se encuentran, pero, al mismo tiempo, se revelan ellos mismos sus necesidades, sus verdades, entra la relación entre nobles y plebeyos, entre amo y criado, la del dinero las convenciones sociales, la etiqueta social...[37].

Le choix des comédiens s'avère ici primordial. Il est important qu'ils sachent distinguer autant de nuances et qu'ils les expriment sur scène avec maîtrise :

> Como Flotats fue cocinero antes que fraile, ha hecho una magnífica selección de actores que, de forma general, encajan en su papel como un zapato en su horma : Vicky Luengo (Silvia) ; Bernat Quintana (Dorante) ; Álex Casanovas (Orgón) ; Enric Cambray (Mario, hermano de Silvia) ; Mar Ulldemolins (quien borda una Lisette pícara y graciosa), y Rubén de Eguía (Arlequín). La claridad en la dicción, la gracia y el donaire en los movimientos, la gestualidad de todos los actores, el espacio sonoro (cantos de aves primorosas, ladrido de los perros que avisan de la llegada de nuevos personajes que están fuera de escena, el clavicémbalo...), perfectamente coordinados por la sensibilidad de Flotats, vuelven a demostrarnos que el actor y director catalán es todo un genio del teatro…[38].

Au niveau de l'interprétation :

> los actores siempre están interpretando otra cosa de lo que piensan o para hacer ver y hacer creer otra cosa al « partenaire ». Como yo no hacía de actor, pensé que era lo ideal, porque cuando haces de actor y director hay cosas que se te escapan en el escenario, porque no estás siempre mirándolas[39].

Une telle atmosphère est très bien rendue par les comédiens, à propos de qui le metteur en scène déclare :

> No los conocía. Hice pruebas a unos, a otros los vi en espectáculos que hacían en Barcelona, y me dio mucho ánimo, porque encuentro que es una generación muy espabilada y con talento. Es gente despierta, con ganas de hacer teatro, hacerlo bien y con textos de calidad, y disponibles continuamente. Me ha hecho feliz trabajar con ellos[40].

Quant aux langages non verbaux soulignés dans la proposition scénique de Flotats, on peut remarquer notamment le rôle que la scénographie et les costumes,

---

[37] *Ibid.*

[38] José-Miguel Vila : https://www.diariocritico.com/noticia/466137/teatro/el-juego-del-amor-y-del-azar-de-marivaux-una-delicatessen-teatral-presentada-por-flotats-en-el-maria-guerrero--.html (2014).

[39] http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3764:el-juego-del-amor-y-del-azar-marivaux&catid=71:informacion&Itemid=26 (2014).

[40] *Ibid.*

respectivement d'Ezio Frigerio et de Franca Squarciapino, y jouent. La mise en scène de Flotats abandonne le salon du XVIIIe siècle et situe l'action en plein air, ses personnages sont ainsi immergés dans un champ printanier, jeune et jovial. C'est un élément ayant une forte valeur picturale ; sur scène on voit même la reproduction sur toile d'un jardin du XVIIIe siècle :

> Todo sucede en una sublime escenografía, ideada por Ezio Frigerio, que representa un tupido bosque, ya entrada la primavera, en donde conviven árboles « reales » con un telón pintado que reproduce un verdadero jardín dieciochesco. Delante, una balaustrada de piedra clara, con unas pequeñas escaleras, que es por donde discurren durante toda la obra los personajes[41].

Selon Flotats il est important de recréer l'atmosphère du siècle des Lumières. Il ne veut pas d'un spectacle modernisé à outrance et négligeant la beauté de ce que Marivaux voulait nous apprendre sur la scène. Le metteur en scène explique son choix esthétique de la manière suivante :

> porque sea clásico o no clásico, sino porque este lenguaje y lo que se dice tiene más fuerza, si se enseña como era, trasladado a la época, porque nos habla más desde ahora. Si lo hubiera puesto en tejanos y traje contemporáneo, eso no lo hubiera hecho más próximo. Al mismo tiempo quería esa estética, primero porque Marivaux se ve poco, y para ver lo que representa Marivaux de modernidad en los caracteres y los personajes y en el lenguaje ya en el XVIII. Así como la relación con los criados, que son las víctimas. Los desprecian y utilizan[42].

Mais ce propos de franciser et de contextualiser sa représentation théâtrale ne serait pas complet sans le soutien de l'éclairage, qui reproduit la lumière de tableaux à la française : « Una luz verde pálido de Albert Faura, crea una verdadera ilusión de que el sol atraviesa la última niebla de un amanecer idílico en la campiña francesa[43] ». Un tableau vivant, animé, pour compléter la palette du peintre de *Plaisir d'amour*, par la musique de Jean-Paul Egide Martini[44], *La romance du chevrier* (1784).

---

[41] José-Miguel Vila : https://www.diariocritico.com/noticia/466137/teatro/el-juego-del-amor-y-del-azar-de-marivaux-una-delicatessen-teatral-presentada-por-flotats-en-el-maria-guerrero--.html (2014).

[42] Madridteatro.net, 2014.

[43] *Ibid.*

[44] Le recours à ce compositeur français, d'origine allemande, montre, encore une fois, l'intérêt du metteur en scène pour la culture française et son dessein de rester proche du contexte historique de l'auteur de la pièce, suivant sa ligne prioritaire de rester fidèle à sa source, même si Martini est postérieur à Marivaux (1741-1816). Flotats entend de même rendre hommage à Victoria de los Ángeles, soprano, qui interprétait ce thème musical. En effet, à la fin de la pièce, on n'entend plus que sa voix.

Conclusion

Représenter le *Jeu de l'amour et du hasard* sur la scène espagnole en 2014 c'est rétablir la mémoire perdue d'un génie de la conversation, habile dans son exercice de style dramaturgique et textuel, que seul un excellent traducteur et un metteur en scène d'envergure peuvent rendre de manière plausible. Quand on assiste au spectacle de Flotats, on a l'impression de revisiter Marivaux grâce à son souci et à sa rigueur textuels et en vertu de l'excellente traduction d'Armiño. On n'est pas trop loin de la source d'inspiration d'un théâtre de la parole accompagné par un mouvement raffiné et profondément élégant et par une interprétation qui n'est pas audacieuse, certes, mais plutôt basée sur le respect d'un auteur classique. On n'y trouvera pas de transgressions dans la mise en scène, ni de révolution dans les langages scéniques, mais plutôt le point culminant du processus de récupération d'un auteur qui se définissait par son habilité langagière, appliquée, dans son temps, à un sujet qui faisait scandale et qui provoquait une crise des mentalités et des hiérarchies socio-familiales.

Rafael RUIZ ÁLVAREZ
***Université de Grenade* (Espagne)**

MARIVAUX UN CONTEMPORAIN SUR LA SCÈNE ALLEMANDE :
***LA DISPUTE - DER STREIT* (2018)**

La réception de Marivaux en Allemagne avait commencé très tôt avec la traduction de sa première tragédie *La mort d'Annibal* de 1720 par Gottfried Ephraïm Lessing en 1774[1]. Lessing était aussi très influencé par ses comédies, ainsi le terme « lessingisieren[2] » fut conçu d'après l'expression « marivaudage[3]» qui avait été inventée par les contemporains pour caractériser un jeu de mots subtil où les interlocuteurs pèsent chaque mot – comme si l'on voulait, précise Voltaire non sans méchanceté, « peser des œufs de mouche dans des balances en toile d'araignée[4] ». La Harpe en donnait la définition la plus souvent citée : « C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires, jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple[5]. » La traduction des pièces de Marivaux impliquait une véritable dynamique de resémantisation. Lessing, qui avait donc traduit Marivaux lui-même au début de sa carrière, envisageait aisément les problèmes posés par les traductions. Il se plaignait de la « fureur » de traduire, et de recruter pour ce faire « tout ce qui savait rimer et comprenait *Oui, Monsieur*[6] ». Le germaniste Jacques Lacant constate dans son livre *Marivaux en Allemagne* :

> Pendant tout le dix-huitième siècle, les problèmes de la traduction ont obsédé les Allemands : « rien de plus naturel dans une période d'emprunts massifs. Fallait-il respecter les pièces, leur donner seulement un léger 'travesti', ou bien fallait-il les plier aux mœurs allemandes, les germaniser ? Le public, attendant de la comédie une observation plus aiguë de la vie quotidienne, préfère-t-il y retrouver en tout cas un « air de chez soi » [Lessing parle de « einheimisches Ansehen »], ou pouvait-il être séduit davantage par un certain vernis d'origine,

---

[1] Une première version de cette étude sur la *Dispute* de Marivaux (« Le théâtre de Marivaux à l'épreuve de la scène »), sera publié dans : Florence Baillet, Nicole Colin (dir.), *L'Arche Éditeur : Le théâtre à une échelle transnationale,* Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2021.

[2] *Cf.* Patricia Oster-Stierle, *Marivaux und das Ende der Tragödie*, Munich, Fink, 1992, p. 111-114.

[3] *Cf.* Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage. Étude de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

[4] Voltaire, « Lettre à M. L'Abbé Trublet (27 avril 1761) », in *Œuvres complètes, Correspondance générale*, tome 10, Paris, Desoer, 1817, p. 373.

[5] Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou, Cours de littérature ancienne et moderne*, 16 vol., vol. 11, Paris, Depelafol, 1825, p. 369. *Cf.* Patricia Oster-Stierle, « 'Ne nous tutoyons plus, je t'en prie'. Jeux de mots et l'enjeu du langage dans le théâtre de Marivaux », in Esme Winter-Froemel, Angelika Zirker (dir.), *Wordplay and Metalinguistic Reflection – New Interdisciplinary Perspectives / Les jeux de mots et la réflexion métalinguistique – nouvelles perspectives interdisciplinaires*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 81-92.

[6] Jacques Lacant, *Marivaux en Allemagne*. *L'Accueil*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 18.

> qui lui donnait l'impression d'être introduit dans une compagnie plus raffinée[7] ?

Marivaux a lui-même exposé qu'il a « tâché de saisir le langage des conversations entre gens d'esprit, dans le monde[8] ». Le public au temps de Lessing avait peut-être l'ambition de saisir le langage des conversations entre gens du monde français. Mais l'horizon d'attente du public moderne a bien changé. Les traductions allemandes modernes cherchent à faire abstraction de la préciosité du langage. C'est la raison pour laquelle Marivaux pouvait s'y présenter 'sans volants' tout en gardant la forme raffinée d'analyse psychologique[9].

Marivaux a longtemps été considéré en France comme un auteur de la préciosité, caractérisé par un marivaudage poussiéreux et ennuyeux, bien que Jean-Louis Barrault (*Les Fausses Confidences*, 1946), Jean Vilar (*Triomphe de l'amour*, 1956), Roger Planchon (*La Seconde Surprise de l'amour*, 1959) aient déjà essayé de corriger cette image. Patrice Chéreau avait découvert un nouveau Marivaux avec sa mise en scène de *La Dispute* en 1973. Patrice Pavis a jugé que la « présentation d'une œuvre considérée jusque-là comme mineure parut alors à beaucoup iconoclaste et destinée à porter à la tradition marivaudienne un coup dont ni le marivaudage, ni même Marivaux ne se relèveraient indemnes[10] ».

La Dispute dans la mise en scène de Patrice Chéreau (1973)

La Dispute n'a été représentée qu'une seule fois en 1744. La question lequel des deux sexes a donné l'exemple de l'inconstance en amour se trouve au cœur de la pièce. La mise en scène de Patrice Chéreau a profondément changé la perception de Marivaux en France et en Allemagne. Car Chéreau cherchait à faire ressortir la cruauté sous-jacente de l'auteur rococo. Ainsi, il déclare dans un entretien :

> Vous savez le sujet de *La Dispute* est très particulier. Ce sont des enfants qui ont été séquestrés pendant 20 ans, qui ont été séquestrés depuis leur naissance, qu'on fait se rencontrer très artificiellement sous les yeux d'une cour, qui est réunie comme ça dans une galerie supérieure et qui les regarde et à qui on fait faire l'apprentissage du monde, le passage de la puberté à la maturité en

---

[7] *Ibid*.

[8] Marivaux, *Les Serments indiscrets*, « Avertissement », in *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre, 2 tomes, Paris, Garnier, 1980-1981, I, p. 971.

[9] *Cf.* Patricia Oster-Stierle, « Marivaux-Inszenierungen heute », *Forum modernes Theater* n° 2, 1989, p. 184-200.

[10] Patrice Pavis, « Pour une *Dispute*. Analyse sémiologique de la mise en scène de Patrice Chéreau », *Australian Journal of French Studies*, n° 20, 1983, p. 361-389 (361). *Cf.* aussi son analyse approfondie : « Une dispute sans réconciliation », dans son livre *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 321-416.

> l'espace de deux heures. Il y a un côté voyeur très fort dans la pièce de Marivaux et la cruauté, la cruauté que les gens se font à eux-mêmes et aux autres. L'apprentissage de cette cruauté qui est dans l'apprentissage du monde que font ces enfants est dans la pièce de Marivaux très profondément je crois[11].

Chéreau présentera sa mise en scène de *La Dispute* légèrement modifiée à Berlin, Stuttgart et Düsseldorf lors d'une tournée en Allemagne en novembre 1976. Avant lui Jean-Louis Barrault avait déjà montré *Les Fausses Confidences* à Stuttgart en 1953. Pendant les années soixante, on avait alors essayé de faire connaître Marivaux en Allemagne, sans grand succès, avec des mises en scène à Bochum, Neuss, Stuttgart et Wuppertal. Mais cinq ans après *La Dispute* de Chéreau, Peter Stein choisira cette pièce pour inaugurer le nouveau théâtre qui est devenu un des théâtres européens les plus connus : la Schaubühne am Lehniner Platz. La première question qui est posée sur scène dans la pièce de Marivaux « Où allons-nous, seigneur ? Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise[12] » devenait programmatique sur les planches de la Schaubühne. Car le public allait se poser cette question face à l'installation de la troupe de théâtre dans une nouvelle salle beaucoup plus somptueuse. Le choix de Peter Stein se portait donc sur une pièce d'un auteur français du XVIIIe siècle, dont la mise en scène par le Français Patrice Chéreau avait marqué toute une génération de metteurs en scène allemands et français.

Peter Stein a traduit le texte lui-même. Le metteur en scène devient ainsi dramaturge et crée d'une certaine manière son propre texte. Voici sa traduction du début de la pièce : « Wo gehen wir denn hin, Prinz ? In diese menschenleere Gegend ? Das ist der entlegenste Ort der Welt – und Sie haben mir ein Fest versprochen. Nichts weist darauf hin[13]. » On peut déjà constater qu'il modifie le texte légèrement en ajoutant la particule illocutoire « denn », qui rend le texte plus familier et souligne la curiosité d'Hermiane. Il se sert d'un mot composé, typique de la langue allemande, « menschenleere Gegend » pour traduire « le lieu du monde le plus solitaire » en rendant ainsi le discours plus naturel. Et il évite le mot « sauvage » en le traduisant par « entlegen » – « isolé » ou « reculé » – ce qui caractérise déjà sa mise en scène. Car Peter Stein va confronter la brutalité d'origine de la mise en scène de *La Dispute* par Patrice Chéreau à une symétrie mathématique.

---

[11] Interview du metteur en scène Patrice Chéreau en 1973 : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-chereau.html (dernière consultation 27.12.2019).

[12] Marivaux, *La Dispute*, Scène 1, in *Théâtre complet*, cit., vol. 2, p. 603.

[13] Marivaux, *Der Streit*, Komödie. Deutsch von Peter Stein, Fassung für die Schaubühne am Lehniner Platz, Francfort/Main, Verlag der Autoren, 1981, p. 5.

La Dispute dans la mise en scène de Peter Stein (1981)

Peter Stein est un passeur entre la France et l'Allemagne, un grand metteur en scène de théâtre et d'opéras. Il a encore récemment mis en scène *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* de Molière à Paris[14]. Peter Stein a été directeur de la Schaubühne à Berlin de 1970 à 1987. Très tôt il s'intéresse à la dimension transnationale du théâtre. Ainsi, il raconte dans un entretien :

> Mon deuxième maître, après les textes, c'étaient les mises en scène que je pouvais voir. Je suis donc allé au théâtre, j'ai observé, essayé de comprendre. Très vite, il m'est apparu que je ne pouvais pas me fier totalement au théâtre allemand de l'époque, les années 1950. Parce que le théâtre allemand est très provincial. J'ai donc commencé à faire des expéditions, d'abord chez Giorgio Strehler à Milan, qui était proche de Munich, où j'ai fait mes études. Puis, au début des années 1960, je suis allé en France, où il y avait une atmosphère que je trouvais fascinante : un mélange de boulevard et de choses très sérieuses, la Comédie-Française figée dans une muséalité absurde[15].

En tant que metteur en scène, Stein reste attaché au répertoire classique, mais n'apprécie pas toujours la manière dont les auteurs le réactualisent :

> Il faut absolument actualiser la lecture d'un texte classique, mais avec le respect d'une œuvre d'art. C'est-à-dire la structure, les intentions de l'auteur… Qu'il soit mort il y a 1500 ans ou 100 ans comme Tchekhov, il faut le respecter sans point de vue. C'est très important. Sinon pourquoi ne pas écrire sa propre pièce ?[16]

C'est la raison pour laquelle Peter Stein cherchera à rester fidèle à Marivaux. Sa propre traduction du texte pourrait aussi tenir lieu d'une actualisation. Stein ne cherche pas à donner au texte un « air de chez soi », un « einheimisches Ansehen ». Mais sa traduction modifie le texte imperceptiblement. Ainsi, le « lieu sauvage » que sa traduction avait déjà banni du texte est également banni de la scène. La scène ne cherche pas – comme c'était le cas dans la mise en scène de Chéreau – à évoquer une opposition entre nature et culture. On n'y voit pas de forêt, mais une construction

---

[14] En 2018 il met en scène le *Tartuffe* au Théâtre de la Porte Saint-Martin et, en février 2019, *Le Misanthrope* au Théâtre libre de Paris.

[15] Peter Stein, « J'ai toujours dû me battre contre », propos recueillis par Brigitte Salino, publié le 24 août 2005 dans *Le Monde* : ttps://www.lemonde.fr/cultureThéâtre complet/article/2005/08/24/peter-stein-j-ai-toujours-du-me-battre-contre_682277_3246.html (dernière consultation 27.01.2019).

[16] Peter Stein, « Le mouvement de 68 a été beaucoup plus important pour l'Allemagne que pour la France », entretien avec Laure Adler, *France Culture* le 31.05.2016 : https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/peter-stein-le-mouvement-de-68-ete-beaucoup-plus-important-pour-l-allemagne (dernière consultation 27.12.2019)

parfaitement symétrique : deux tours sans fenêtres qui ressemblent aux pièces d'un jeu d'échecs, séparées par un escalier étroit. Au premier plan se trouve un espace carré, couvert de tapis d'orients, coupé en deux par une eau brillante. Le public entoure la scène et assiste ainsi à la naissance du monde, à la naissance de l'humanité. Mais Stein cherche à montrer que ce miracle est dû à une mise en scène, qu'il s'agit d'une construction imaginée par des hommes. Les enfants ressemblent à des marionnettes synchronisées, une mécanique est mise en marche. Ils seront bientôt à leur tour des gens de la Cour. L'expérience aurait produit une copie au lieu d'une utopie. Il n'y a donc pas de nature. Les enfants fonctionnent tout de suite d'après les lois de la société. Peter Stein, qui avait mis en scène des pièces de Peter Handke à la Schaubühne, connaissait sans doute son essai *Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens*[17] : « la nature est une dramaturgie ». *La Dispute* en sera une illustration.

Stein répond à Chéreau en mettant en valeur le rôle du langage, qu'il ne 'gomme' pas, pour faire ressortir le caractère sauvage des enfants. Les enfants libérés après des années de séquestration arrivent donc sur scène avec des mouvements et des expressions maladroits. Fidèle à la comédie de Marivaux, Stein met en scène l'éveil au langage qui va de pair avec la naissance à l'amour. Les spectateurs dans la salle sont doublés par les spectateurs sur scène qui observent les premiers discours de leurs cobayes et la toute première rencontre entre la femme et l'homme. L'acte de nomination est au centre de la scène qui ouvre le spectacle. Comme Églé a vécu dans un espace fermé, elle découvre le paysage :

CARISE	Venez Eglé, suivez-moi ; voici de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues, et que vous pouvez parcourir en sûreté.
EGLE	Que vois-je ? quelle quantité de nouveaux mondes !
CARISE	C'est toujours le même monde, mais vous n'en connaissez pas toute l'étendue.
EGLE	Que de pays ! que d'habitations ! Il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur. *(Elle regarde et s'arrête à un ruisseau.)* Qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois et qui roule à terre ? Je n'ai rien vu de semblable à cela dans le monde d'où je sors.

[17] Peter Handke, « Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens (30.5.1969) », in *Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte*, édité par Helmut Kreuzer en collaboration avec Peter Seibert, Tübingen, Niemeyer, 1974, p. 73-77. *Cf.* Benjamin Henrichs, « Liebe ist Geometrie, » in *Zeit online*, 13 novembre 1981 : https://www.zeit.de/1981/47/liebe-ist-geometrie/komplettansicht (dernière consultation 27.12.2019).

CARISE	Vous avez raison, et c'est ce qu'on appelle un ruisseau[18].

Voici la traduction de Peter Stein :

CARISE	Kommen Sie, Eglé, folgen Sie mir ; hier ist Neuland für Sie, das Sie noch nie gesehen haben, Sie können es in voller Sicherheit durchstreifen.
EGLE	Was sehe ich ? Welche Fülle ! So viele neue Welten !
CARISE	Es ist immer ein und dieselbe. Nur kennen Sie ihre ganze Ausdehnung noch nicht !
EGLE	Alle diese Länder ! Diese Behausungen ! So viele Aufenthaltsmöglichkeiten ! Mir scheint, ich bin gar nichts mehr, in einem so großen Raum. Das macht mir Vergnügen. Das macht mir angst. *Sie sieht sich um und hält vor einem Bach inne*. Was ist das ? Hier, dieses Wasser, das da über die Erde rollt ?
CARISE	Fließt.
EGLE	Fließt. Seltsam. Etwas Vergleichbares habe ich in der Welt, aus der ich komme, nie gesehen.
CARISE	Sie haben recht, das nennt man einen Bach[19].

Églé s'étonne à la vue d'un ruisseau qu'elle ne peut pas nommer. Elle a donc recours à un registre métaphorique, elle invente des métaphores à partir de ses connaissances : « Qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois et qui roule à terre ? » Stein reste assez fidèle au texte, mais il accentue le rôle de Carise, qui se révèle dans sa fonction d'institutrice : elle ne fournit pas seulement le mot correct de « ruisseau », elle corrige aussitôt le verbe « rouler » de manière automatique, comme si elle avait l'habitude de corriger ainsi son élève. « Was ist das ? Hier, dieses Wasser, das da über die Erde rollt ? Fließt ». C'est seulement après cette première correction que suit l'explication : « das nennt man einen Bach » – « C'est ce qu'on appelle un ruisseau ».

Dans un deuxième temps, Églé se découvre elle-même. Marivaux semble mettre en scène ce que la psychanalyse nomme le 'stade du miroir' dans la découverte du ruisseau.

EGLE *regardant*	Ah ! Carise, approchez, venez voir : il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau qui est fait comme

[18] Marivaux, *La Dispute*, Scène 3, in *Théâtre complet*, cit., tome 2, p. 605.
[19] Marivaux, *Der Streit*, dans la traduction de Peter Stein, cit., p. 8.

	une personne, et elle paraît aussi étonnée de moi que je le suis d'elle.
CARISE, *riant*	Eh ! non, c'est vous que vous y voyez, tous les ruisseaux font cet effet-là.
EGLE	Quoi ! c'est là moi, c'est mon visage !
CARISE	Sans doute.
EGLE	Mais, savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant ? Quel dommage de ne l'avoir pas su plus tôt !
CARISE	Il est vrai que vous êtes belle.
EGLE	Comment, belle ? admirable ! cette découverte-là m'enchante. (*Elle se regarde encore*). Le ruisseau fait toutes mes mines, et toutes me plaisent. Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder, Mesrou et vous. Je passerais ma vie à me contempler ; que je vais m'aimer à présent[20] !

Au moment où Églé se reconnaît dans son reflet, elle découvre sa propre beauté. C'est son tuteur Carise qui communique son identité à Églé par le biais d'un chiasme : « […] elle paraît aussi étonnée de moi que je le suis d'elle. » Carise : « […] c'est vous que vous y voyez…[21] » On note qu'Églé, lorsqu'elle apprend qu'il s'agit d'elle dans le reflet, a recours au pronom « cela » (et non « je ») : « vous savez que cela fait un objet charmant ? » ! Le pronom « je » apparaît plus loin dans la scène. Stein réussit très bien à restituer cette situation dans sa traduction : « Eglé : Aber das ist ja sehr schön ! Wissen Sie das ? Das ist ein ganz entzückendes Objekt. Wie schade, daß ich das nicht schon früher wußte[22]. »

La découverte de l'autre, qui passe également par le langage, donne lieu à des jeux de mots autour de la morphologie des adjectifs. On assiste à la première rencontre entre homme et femme. Comme Églé ignore l'existence des hommes, elle n'a pas appris que l'adjectif qualificatif varie en fonction du genre. Elle ne connaît que le féminin de l'adjectif. C'est pour cette raison qu'elle trouve Azor aussi *belle* qu'elle-même et lui demande s'il est contente[23]. Le jeu de mots permet de réfléchir sur la fonction du langage à l'origine du monde et à l'origine du genre.

EGLE	Elle obéit ; venez donc tout à fait, afin d'être à moi de plus près. *(Il vient.)* Ah ! la voilà, c'est vous, qu'elle est bien faite ! En vérité vous êtes aussi belle que moi.
AZOR	Mon cœur désire vos mains.

[20] Marivaux, *La Dispute*, Scène 3, in *Théâtre complet*, cit., tome 2, p. 606.
[21] *Ibid.*
[22] Marivaux, *Der Streit*, dans la traduction de Peter Stein, cit., p. 8.
[23] Marivaux, *La Dispute*, Scène 4, in *Théâtre complet*, cit., tome 2, p. 606.

EGLE	Tenez, le mien vous les donne, êtes-vous plus contente[24] ?

Ce jeu sur le genre de l'adjectif est bien plus difficile à reproduire dans la traduction allemande. Stein essaie de jouer sur le mot « Person » - personne – car c'est un nom féminin en allemand.

EGLE	Sie gehorcht, die Person. Also gut, dann kommen Sie also ganz, damit Sie mir näher gehören können. Er kommt. Ah, da ist sie. Das sind Sie ! Wie gut sie gebaut ist ! Wirklich, ich muß sagen, Sie sind genauso schön wie ich[25].

Mais il est impossible de trouver un équivalent pour l'adjectif « contente » :

AZOR	Mein Herz verlangt nach Ihren Händen.
EGLE	Hier. Mein Herz gibt sie Ihnen. Sind Sie zufrieden ?
AZOR	Ja. Aber nicht ruhiger[26].

La maladresse de l'utilisation de la langue se perd donc dans le texte allemand. Mais Peter Stein cherche à montrer la découverte de l'autre au niveau du corps. Alors que les enfants se sautaient dessus violemment dans la mise en scène de Chéreau, on assiste ici à une maladroite exploration du corps de l'autre.

Peter Stein n'est pas seulement un grand metteur en scène, mais aussi un traducteur. Sa traduction de *La Dispute* a été publiée par la maison d'édition Verlag der Autoren, créée en 1969, qui diffuse surtout des textes de théâtre modernes et qui appartient aux auteurs. Le Verlag der Autoren découvre de nouveaux auteurs et les accompagne dans toutes leurs démarches. Cette maison publie des pièces de théâtre contemporaines et des nouvelles traductions de textes classiques. C'est donc le cas de la traduction de Peter Stein, qui devient ainsi accessible à tous les metteurs en scène de langue allemande s'intéressant à *La Dispute* de Marivaux.

La Dispute dans la mise en scène de Matthias Rippert (2018)

Stein est donc un passeur entre la France et l'Allemagne, mais aussi un passeur entre des mises en scènes. C'est la raison pour laquelle j'aimerais présenter une mise en scène récente qui a travaillé avec la traduction de Peter Stein au Staatstheater de Sarrebruck. L'interprétation que représente la traduction de la pièce par Peter Stein

[24] *Ibid.*
[25] Marivaux, *Der Streit*, dans la traduction de Peter Stein, cit., p. 9.
[26] *Ibid.*, p. 10.

est ainsi transmise à un nouveau metteur en scène qui cherche à son tour à actualiser le contenu de la pièce ainsi que la traduction. Car le langage assez classique de Stein semblait ne plus correspondre au langage de la jeunesse d'aujourd'hui que la mise en scène visait.

La scène représente une sorte d'ascenseur dans lequel les enfants se trouvent souvent enfermés :

Der Streit. Matthias Rippert, Saarländisches Staatstheater 2018/2019.
© Saarländisches Staatstheater/ Astrid Karger.

La plus grande modification concerne la distribution des rôles féminins et masculins. Pour éviter des stéréotypes qui ne semblent plus actuels, le metteur en scène fait jouer les filles par des comédiens et les garçons par des comédiennes.

Azor est joué par Barbara Krzoska (à gauche), Églé par Raimund Widra (à droite)
Der Streit. Matthias Rippert, Saarländisches Staatstheater 2018/2019.
© Saarländisches Staatstheater/ Astrid Karger.

L'effet comique en est particulièrement fort au moment où les enfants apprennent les noms « femme » et « homme ». Carise, l'institutrice des enfants explique d'abord à Églé que la personne qu'elle vient de rencontrer s'appelle « homme » : « Cet objet s'appelle un homme, c'est Azor, nous le connaissons ». Stein traduit « Dieses Objekt nennt sich : Mann. Wir kennen ihn ». Et Mesrou, le deuxième domestique leur explique : « l'un est l'homme. L'autre la femme[27] ». Dans la traduction de Stein : « Er ist der Mann, sie die Frau[28] ». La mise en scène moderne cherche ainsi à faire comprendre que le genre est une construction sociale. L'acteur qui joue Églé sera donc appelé « femme » et l'actrice qui joue Azor sera « l'homme ». Chez Marivaux les enfants ne mettent jamais en question les rôles que leur attribue la société. Mais dans la mise en scène de Sarrebruck, le metteur en scène Matthias Rippert va plus loin que Marivaux en posant la question sans être obligé de modifier le texte.

Prenons comme exemple la troisième scène. Le texte de la traduction de Peter Stein, qui restait assez fidèle à Marivaux, a été beaucoup raccourci, l'apprentissage de la langue – du mot « ruisseau » – n'existe plus :

[27] Marivaux, *La Dispute*, Scène 6, in *Théâtre complet*, cit., tome 2, p. 609.
[28] Marivaux, *Der Streit*, dans la traduction de Peter Stein, cit., p. 13.

CARISE	Hier ist Neuland für Sie, das Sie noch nie gesehen haben, Sie können es in voller Sicherheit durchstreifen.
MESROU	Ja.
EGLE	Carise ! Mesrou ! Das da bin ich. Das ist mein Gesicht !
CARISE	Zweifellos.
MESROU	Ja.
EGLE	Aber das ist ja sehr schön ! Wissen Sie das ? Das ist ein ganz entzückendes Objekt. Wie schade, dass ich das nicht schon früher gewusst habe.
CARISE	Sie sind schön. Das ist wahr[29].

Le metteur en scène a également modifié le rôle du domestique Mesrou qui garde le silence chez Marivaux dans cette scène. Chez Rippert, Mesrou (joué par Thorsten Loeb) affirme tout ce qui est dit par un « ja » (oui). C'est un « ja », « ja », « ja », qui va se répéter tout au long de la pièce – du mécanique plaqué sur du vivant – ce qui correspond parfaitement à la définition du comique par Bergson et qui réjouit le public[30]. Mesrou est joué par un homme habillé en femme avec de hauts talons.

Les médias modernes changent considérablement le caractère de la pièce dans la mise en scène de Rippert. La cour – représentée par le prince et sa compagne – se sert d'une vidéo-surveillance pour observer leurs cobayes. Les spectateurs observent à leur tour le couple tout au long de la pièce sur un écran. Et les enfants ne découvrent plus leur image dans un ruisseau – ils observent leurs propres mouvements dans l'écran de la caméra de surveillance. Ainsi le grand éloge qu'Eglé (joué par un homme) fait à sa propre beauté a un autre effet :

EGLE	Quoi ! c'est là moi, c'est mon visage !
CARISE	Sans doute.
EGLE	Mais, savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant ? Quel dommage de ne l'avoir pas su plus tôt !
CARISE	Il est vrai que vous êtes belle.
EGLE	Comment, belle ? admirable ! cette découverte-là m'enchante. (*Elle se regarde encore*). Le ruisseau fait toutes mes mines, et toutes me plaisent. Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder, Mesrou et vous.

[29] Cité d'après la « Strichfassung » (version scénique) de la dramaturge Simone Kranz du Staatstheater Saarbrücken. (2.11.18), p. 8.
[30] Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 13.

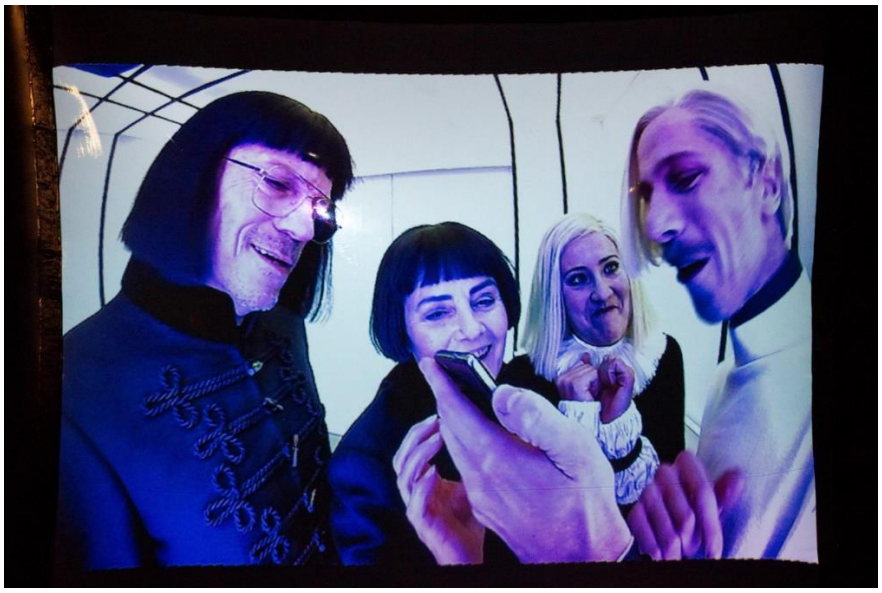
> Je passerais ma vie à me contempler ; que je vais m'aimer à présent[31] !

Au lieu de provoquer un sourire amusé face à une jeune fille qui n'a pas appris qu'il ne faut pas se louer soi-même et qui vit le stade de miroir, sa stupeur jubilatoire face à sa propre image provoque un éclatement de rire. La déformation de son visage est causée par la lentille de la caméra, plus Eglé s'approche, plus son visage est déformé, avec un nez énorme et qui fait penser au fameux selfie de singe.

Raimund Widra, *Der Streit*. Matthias Rippert, Saarländisches Staatstheater 2018/2019.
© Saarländisches Staatstheater/ Astrid Karger.

Les miroirs qui sont distribués aux enfants dans la pièce de Marivaux sont remplacés par des téléphones portables avec lesquels les enfants font des selfies. Ils sont tellement occupés avec leurs nouveaux jouets qu'ils oublient presque leurs amours. Ce qui semble faire écho aux réflexions de Blaise Pascal sur le divertissement. Rickert actualise le jeu avec le ruisseau et le miroir en faisant appel aux habitudes des jeunes d'aujourd'hui.

[31] Marivaux, *La Dispute*, Scène 3, in *Théâtre complet*, cit., tome 2, p. 606.



Thomas Leob, Martina Struppek, Barbara
Der Streit. Matthias Rippert, Saarländisches Staatstheater 2018/2019.
© Saarländisches Staatstheater/ Astrid Karger.

La mise en scène de Sarrebruck a également essayé d'actualiser la pièce en introduisant le langage des jeunes. Voici la conversation des deux garçons, joués par des filles, lorsqu'ils se voient pour la première fois :

AZOR *ihn betrachtend*	Mir scheint, Sie gleichen mir.
MESRIN	Das dachte ich auch gerade.
AZOR	Sie sind also ein Mann.
MESRIN	Man hat mir gesagt : ja.
AZOR	Das hat man mir ebenfalls gesagt.
MESRIN	Man hat es Ihnen gesagt, Sie kennen also Personen ?
AZOR	Oh ja, ich kenne sie alle, zwei Alte und eine Geile[32].

On pourrait se demander où ils ont pu apprendre l'expression grossière « Geile ». Un mot qu'on pourrait traduire par « ma meuf », ou « ma zouz », mais en allemand on entend aussi la connotation excitée ou lubrique. Le mot est répété assez souvent dans le texte, mais il reste isolé comme un clin d'œil à un public jeune.

[32] « Strichfassung » de la dramaturge Simone Kranz du Staatstheater Saarbrücken, cit., Scène 12, p. 40.

La mise en scène fut un grand succès et attira beaucoup de jeunes – les places se sont toujours toutes vendues. Matthias Rippert a su répondre à l'horizon d'attente[33] des nouvelles générations avec une mise en scène qui nous présente un Marivaux contemporain sur la scène allemande.

Patricia OSTER-STIERLE
***Saarland University, Sarrebruck* (Allemagne)**

[33] *Cf.* Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49.

MARIVAUX AU THÉÂTRE NATIONAL DE GRÈCE. TRADUCTIONS ET MISES EN SCÈNE

La dramaturgie de Marivaux fut connue assez tardivement en Grèce. Le Théâtre National présenta pour la première fois *Le jeu de l'amour et du hasard* [*To péchnidi tou érota ké tis tichis*] en 1949, avec des acteurs célèbres et talentueux, une scénographie abondante de style rococo et des costumes riches. Il inaugura ainsi une longue période qui, jusqu'à nos jours, recense plus de cinquante mises en scène différentes présentées par des troupes et des théâtres divers. Suite à un accueil réservé et plutôt négatif de l'œuvre marivaudienne de la fin des années 1940 jusqu'aux années 1960, sa dramaturgie procura une avalanche traductive et scénique dès 1983 et ce, jusqu'aux deux premières décennies du XXIe siècle. Dans notre thèse de doctorat intitulée *Les traductions de pièces de Marivaux par Andréas Staikos et leurs mises en scène*[1] nous avons recensé vingt-cinq traductions et retraductions de onze pièces traduites, et quarante-deux mises en scène entre 1949 et 2009. Notre recherche sur la décennie 2010-2020 de la production marivaudienne en Grèce est en cours.

Dans notre article, nous nous concentrerons sur la production traductive et scénique du Théâtre National de Grèce qui fut, pour le spectateur grec, l'initiateur au théâtre de Marivaux. Il présenta quatre mises en scène de son œuvre entre 1949 et 2020 qui furent l'objet de critiques publiées par les intellectuels et les critiques littéraires les plus renommés de chaque période. Une documentation riche, parue dans des revues littéraires, des journaux et des programmes nous servira de base afin de donner un aperçu global de la réception des représentations au Théâtre National. Nous exposerons ainsi l'accueil de cet auteur sous l'angle de l'interculturalité, en nous fondant principalement sur les documents conservés aux archives du Théâtre National, de la Bibliothèque du Musée du Théâtre, du Département d'études théâtrales de l'Université d'Athènes et de l'Archive historique et littéraire grecque (E.L.I.A.). En ce qui concerne les trois premières mises en scène, il n'y a aucun enregistrement (sonore ou visuel) de disponible. En revanche, nous avons pu assister à la quatrième mise en scène, dont la vidéo est par ailleurs disponible dans les archives numériques du Théâtre National.

Marivaux et le Théâtre National de Grèce : les mises en scène

Le Théâtre National, appelé jusqu'en 1932 « Théâtre Royal », présenta pour la première fois *Le Jeu de l'amour et du hasard* en 1949, dans la traduction de Dionisios

[1] Maria Baïraktari, Οι μεταφράσεις του Μαριβώ από τον Ανδρέα Στάικο και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα [Les traductions de Marivaux par Andréas Staïkos et leurs mises en scène en Grèce ; en grec], Athènes, éd. Saripolio, 2016 (soutenance : 2009).

Romas[2] et dans la mise en scène de Dimitris Rondiris[3]. Cinq ans plus tard Dimitris Bogris[4] traduisit la pièce *Les Fausses Confidences* sous le titre *Érotika technasmata* ; la pièce fut mise en scène par Kostis Michaïlidis[5] (1954-1955). En 1962, le metteur en scène Michaïl Bouchlis[6] présenta *Le Jeu de l'amour et du hasard* en tournée en Grèce, utilisant la même traduction effectuée en 1949 par Dionisios Romas. Il faudra quarante-deux ans, jusqu'en 2003, pour que le Théâtre National se tourne de nouveau vers le dramaturge français, grâce à la proposition du metteur en scène Vassilis Papavassiliou[7] à Stathis Livathinos, directeur de la « Piramatiki Skini » [« Scène expérimentale »] du Théâtre National. La « Scène expérimentale », caractérisée par un esprit ouvert et innovant, présente alors un spectacle composé de deux pièces : *L'impromptu de Versailles* de Molière (traduit par Kléri Mitsotaki[8]) et *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux (dans une traduction d'Andréas Staïkos) sous le titre de : « Kata lathos provès : *O aftoschédiasmos ton Versalion* tou Moliérou, *Oi kalopisti théatrini*, tou Marivo » (« *Répétitions accidentelles : L'impromptu de Versailles* de Molière, *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux[9] »).

Polyxéni Benaki, dans son article intitulé « La réception du théâtre de Marivaux en Grèce et son influence sur l'œuvre de Staïkos[10] », se réfère à deux périodes importantes de la réception de l'œuvre de Marivaux : la première se situe entre 1949 et 1962 et la deuxième commence en 1983, après un long moment de silence traductif et scénique. Pendant la première période « en ce qui concerne la mise en scène, il y a une tentative de donner à la représentation une atmosphère de légèreté et de jeu[11] ». Cette tendance scénique était très visible à travers la technique des acteurs sur scène, suivant les instructions du metteur en scène Dimitris Rondiris pour *Le Jeu de l'amour*

---

[2] Dionisios Romas (1906-1981) fut un auteur, un traducteur et un homme politique.

[3] Dimitris Rondiris (1899-1981) fut un acteur et l'un des metteurs en scène les plus célèbres du Théâtre National.

[4] Dimitris Bogris (1890-1964) fut un auteur dramatique, un scénariste et un journaliste.

[5] Kostis Michaïlidis (1912-1981) fut un acteur et un metteur en scène, élève de Fotos Politis et Dimitris Rondiris. Sa première mise en scène au Théâtre National fut *Le Misanthrope* de Molière, 1943.

[6] Michaïl Bouchlis (1917-1995) fut un acteur et un metteur en scène ; il débuta comme assistant d'Alexis Solomos au Théâtre National en 1961.

[7] Vassilis Papavassiliou (1949–) est un acteur et un metteur en scène, un auteur et un traducteur.

[8] Kléri Mitsotaki (1949–) est une traductrice et une écrivaine.

[9] « Κατά λάθος πρόβες : *Ο Αυτοσχεδιασμός των Βερσαλλιών* του Μολιέρου, *Οι καλόπιστοι θεατρίνοι* του Μαριβώ ». Toutes les traductions proposées entre parenthèses, sauf indication différente précisée en note, sont les nôtres.

[10] Polyxéni Benaki, « Η Πρόσληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Στάικου », Athènes, éd. Département d'études theatrales de l'Université d'Athènes, 2004, p. 499-508.

[11] « Ως προς τη σκηνοθετική προσέγγιση γίνεται απόπειρα να δοθεί ένα ανάλαφρο και παιχνιδιάρικο κλίμα στην παράσταση », *Ibid.*, p. 500.

et du hasard en 1949[12]. La scénographie de style rococo réalisée par Kléovoulos Klonis[13] a en général procuré le désaccord des critiques, alors que les comptes rendus étaient positifs concernant les costumes riches réalisés par Antonis Fokas[14]. Quant à l'interprétation, le point commun parmi les critiques fut leur admiration face à la gamme variée et nuancée du jeu de l'actrice Mairi Aroni[15] dans le rôle de Sylvia. Aglaïa Mitropoulou souligne que « Mme Aroni a joué le rôle de Silvia aussi naturellement qu'une bourgeoise de Dancourt et a ainsi équilibré son potentiel pour présenter parfaitement l'héroïne idéale sensible qui pourtant n'a pas perdu son contact parfait avec la réalité[16] ». Les critiques négatives concernaient notamment la pièce elle-même, considérée comme « légère » et naïve, et dont l'action scénique s'approcherait d'une farce[17]. Les connaisseurs du théâtre français n'ont pas pu manquer de remarquer une malheureuse opération d'adaptation culturelle et de transfert dans l'imitation évidente de la technique du mélodrame ou du théâtre populaire grec du XIXe siècle[18]. D'après Pétros Rigas, même l'interprétation remarquable de Mairi Aroni se perdait dans une mise en scène « hétérogène[19] ». Rigas déclare : « nous avons vu l'hétérogénéité la plus complète, fondée sur une mise en scène complètement erronée, éloignée de tout jeu léger : nous avons vu en revanche une exagération dans le mouvement, dans la voix et le rire qui a effacé ce

---

[12] La première période de représentations s'étend du 3 mars au 12 juin 1949, avec des reprises du 22 octobre au 30 octobre 1949, du 3 au 8 janvier 1950, du 14 février au 12 mars 1950 (la dernière présentation fut au Théâtre Municipal de Pirée).

[13] Voir les photos dans l'archive numérique du Théâtre National : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=517#photos et le programme : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=517#programs, dernière consultation : mai 2020.

[14] Voir la critique négative de Pétros Rigas, «Πιερ Μαριβώ *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, στο Εθνικό Θέατρο», journal *Machi*, 8 avril 1949 http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=517&pubID=759 et la critique positive de Aglaïa Mitropoulou, «Βασιλικό Θέατρο. Μαριβώ, *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*», journal *Elliniki Dimiourgia*, 15 mai 1949, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=517&pubID=774.

[15] Mairi Aroni (1916-1992), élève de Fotos Politis, actrice célèbre du Théâtre National et du cinéma.

[16] «[η] κ. Αρώνη έπαιξε το ρόλο της Σίλβιας μ'όλη την άνεση μιας bourgeoise του Dancourt και ισορρόπησε έτσι τις δυνατότητές της ώστε να παρουσιάσει τέλεια την ευαίσθητη ιδανική ηρωίδα που δεν έχει χάσει όμως τέλεια της επαφή της με την πραγματικότητα» (Aglaïa Mitropoulou, art. cit.).

[17] Voir les critiques : M. Karagatsis, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ», journal *Vradini*, 5 mai 1949, ensuite dans : Iosif Vivilakis (éd.), *Κριτική θεάτρου*, 1946-1960, Athènes, Estia, 1999, p. 135-136.

[18] Voir la critique d'Evaghélos Papanoutsos pour la mise en scène de 1954, «Εθνικόν Θέατρον. Ερωτικά γράμματα του Μαριβώ», journal *To Vima*, 10 décembre 1954.

[19] Pétros Rigas, art..cit.

jeu léger[20] » chez tous les autres acteurs. De même, Dimitris Horn[21], l'un des acteurs les plus importants du Théâtre National, fut accusé d'un jeu « mélodramatique[22] » dans le rôle de Dorante. Dans une des premières critiques, publiée dans la revue littéraire *Néa Éstia*, Alkis Thrylos[23] pose la question :

> Qu'est-ce que le *Jeu de l'amour et du hasard* ? S'il est dépouillé de sa grâce particulière, [il n'est] rien d'autre, rien de plus qu'une comédie d'intrigue habituelle. Lorsque Marivaux l'a écrite pour la première fois, son sujet n'était certainement pas aussi ridicule qu'il ne semble aujourd'hui, mais à nos jours le malentendu sur lequel il se fonde n'est plus qu'une farce[24].

Ce malentendu marivaudien lors du changement de rôles entre maîtres et serviteurs fut, paraît-il, l'objet d'une approche assez superficielle, qui retraçait le chemin vers d'autres techniques appliquées à la farce. Par conséquent ce procédé fut loin d'un jeu profond entre la vérité et le mensonge. Comme nous allons le voir, ce résultat scénique domine dans la plupart des mises en scène de Marivaux en Grèce.

Le compte rendu de M. Karagatsis[25], publié dans le journal *Vradini* en 1949, souligne bien ce décalage entre la culture scénique parisienne et athénienne. Le critique avoue que la pièce lui inspire un « ennui marivaudien » incompatible avec la réalité grecque, car, à la différence de la tradition parisienne, « l'atmosphère à Athènes ne supporte pas de pareils spectacles[26] ». Il faudrait, sur ce point, prendre en considération le répertoire de l'époque, caractérisé par un style totalement différent. En plein milieu du réalisme scénique auquel le spectateur grec était habitué après la deuxième guerre mondiale, le théâtre de Marivaux fut accueilli froidement : en 1949 le Théâtre National, sous la direction de Dimitris Rondiris, fait monter dix-

---

[20] «[…] αντικρίσαμε μια τέλεια ανομοιογένεια, πάνω σε εντελώς λαθεμένη σκηνοθετική βάση και και μακριά από το παιχνίδισμα τούτο: από τη μια μεριά αντικρίσαμε μια υπερβολή στην κίνηση, φωνή και γέλιο, που έσβηνε το παιχνίδισμα» (Pétros Rigas, art..cit.).

[21] Dimitris Horn (1921-1998), fils de l'auteur dramatique Pantélis Horn, un des acteurs du Théâtre National et du cinéma le plus réputés.

[22] Pétros Rigas, art..cit.

[23] Alkis Thrylos (1896-1971), pseudonyme d'une femme, Éléni Ourani, critique littéraire et critique de théâtre, auteure et traductrice de formation française, elle fut partisane du démotisme et du féminisme.

[24] «Τι είναι το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*; Αν απογυμνωθεί από την ιδιαίτερή του χάρη, τίποτε άλλο, τίποτε περισσότερο από μια κοινότατη κωμωδία ίντριγκας. Όταν το πρωτοέγραψε ο Μαριβώ το θέμα του δεν ήταν βέβαια το εξευτελισμένο όσο φαίνεται σήμερα, σήμερα όμως η παρεξήγηση επάνω στην οποία στηρίζεται δεν είναι παρά ένα μοτίβο φάρσας», Alkis Thrilos, « Θέατρο, θίασος Εθνικού, Μαριβώ « *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, κωμωδία σε τρεις πράξεις », revue *Néa Éstia*, 1er juin 1949 : http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=517&pubID=757.

[25] M. Karagatsis, pseudonyme de Dimitrios Rodopoulos (23 juin 1908 - 14 septembre 1960) fut un auteur grec, l'un des plus importants de la génération des années 1930.

[26] M. Karagatsis, « Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης », dans : Iosif Vivilakis (éd.), Κριτική θεάτρου, 1946-1960, Athènes, Estia, 1999 et dans *Vradini*, le 5 mai 1949.

huit pièces dont la plupart sont d'auteurs grecs. D'après notre recherche dans les archives du Théâtre National, la priorité est donnée au théâtre populaire grec de l'avant-guerre (*Papafléssas* de Spyros Melas, *Aravoniasmata* de Dimitris Bogris, *O Pirasmos* de Grigorios Xénopoulos, *Vavilonia* de Dimitrios Vizantios), avec quelques pièces grecques contemporaines, comme le drame bourgeois *Kainouria zoï* et la pièce patriotique *Charavgi* de Dimitris Bogris, *Stella Violanti* de Grogorios Xénopoulos et *To Fintanaki* de Pantelis Horn. En 1949, on monte Eschyle (*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Euménides*) et on enrichit le répertoire par quelques pièces d'auteurs étrangers : *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, *Boubouroche* et *Le commissaire est bon enfant* de Georges Courteline[27], *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand et *Volpone* de l'écrivain anglais Ben Jonson. Il ne faut pas oublier que dans cette période agitée de l'après-guerre les liens de la critique à la vie politique et sociale sont très forts. Éléna Stamatopoulou explique que « souvent, ce sont des paramètres purement hors du domaine artistique qui dirigent chaque critique incité soit par des motivations ou des passions personnelles, soit par des intérêts éditoriaux, ou même par des impératifs gouvernementaux[28] ».

Quelques années plus tard, en 1954, la réception des *Fausses Confidences*, représentée sous le titre grec *Érotika Technasmata* (*Stratagèmes amoureux*), eut un retentissement semblable à celui du *Jeu de l'amour et du hasard*, les critiques se développant souvent dans un cadre antinomique[29]. Ainsi, après une analyse qui met en exergue le style du marivaudage et son élégance, le traducteur, journaliste, critique littéraire et essayiste Émilios Chourmousios exprime son approbation pour l'effort scénique de toute la troupe du metteur en scène Kostis Michaïlidis[30]. Il considère pourtant le retour du Théâtre National au théâtre classique (ou « semi-classique » d'après lui) comme une « dictature esthétique du classique » qui cache

---

[27] Joués au Théâtre Municipal de Pirée.

[28] « Πολλές φορές καθαρά εξωκαλλιτεχνικές παράμετροι είναι αυτές που κατευθύνουν τον εκάστοτε κριτικό, ο οποίος κινείται είτε από προσωπικά κίνητρα ή εμπάθειες, είτε από εκδοτικά συμφέροντα, είτε ακόμα και από κυβερνητικές επιταγές" Voir aussi l'aspect idéologique et politique qui influence et divise la critique de cette période dans : Éléna Stamatopoulou, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά Χρόνια* (1944-1967), Thèse de doctorat, Université Aristote de Thessalonique, Thessalonique, 2017, p. 51-71 https://ikee.lib.auth.gr/record/294798/files/GRI-2017-20463.pdf (aussi dans la publication abrégée de la thèse, 1er tome, dans : Éléna Stamatopoulou, *Το νεοελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας 1944-1967*, Isnafi, 2017).

[29] Voir les photos dans l'archive numérique du Théâtre National : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=105#photos et le programme : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=105#programs (dernière consultation : mai 2020).

[30] Émilios Chourmousios, « *Ερωτικά τεχνάσματα* (δηλαδή, οι *Απατηλές εκμυστηρεύσεις*) του Μαριβώ (εις το Εθνικόν», journal *I Kathimérini*, 10 décembre 1954, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=105&pubID=1502.

le manque d'audace de mettre en scène des pièces contemporaines[31]. En revanche, dans la critique du journaliste et auteur britannique Leslie Finer[32], publiée dans le journal *Athens News*, nous pouvons remarquer une optique opposée à celle de Chourmousios : le retour du Théâtre National au répertoire classique est, d'après lui, indispensable à la vie théâtrale athénienne : « Here in Athens where the commercial theatre so often seeks the " safety " of médiocre modern plays, it has been left to the National Theater to produce a fine revival of *Les fausses confidences* by Marivaux ». L'essayiste et philosophe Evaghélos Papanoutsos souligne, quant à lui, l'importance de la subtilité marivaudienne et les difficultés stylistiques dans leur actualisation scénique :

> Les comédies de Marivaux, considérées comme classiques pour le Théâtre français, sont des œuvres très dangereuses pour les metteurs en scène et les acteurs. Comment ressusciter sur scène la grâce légère et l'élégance pittoresque du XVIIIe siècle français ? [...] Ces... plumes peuvent facilement apporter le naufrage[33].

Il explique ensuite que la représentation de 1954 fut sauvée seulement grâce à la protagoniste Mairi Aroni dans le rôle central d'Araminte[34].

L'apogée de la critique de l'époque se reflète dans l'article de M. Karagatsis publié dans le journal *Vradini* : cet auteur dramatique décrit, sous la forme d'une prose, sa rencontre imaginaire avec le défunt Marivaux après la fin de la première de 1954 au Théâtre National. À travers des dialogues comiques qu'il invente, M. Karagatsis trouve l'occasion d'être caustique envers la légèreté de la dramaturgie de l'auteur français. De plus, il s'oppose aux choix de répertoire présenté par le Théâtre National et à l'approche générale de la mise en scène en question[35]. Dans ce texte d'invention, Marivaux se montre déçu puisque, à chaque fois que l'on met en scène l'une de ses pièces dans n'importe quel coin du monde, il doit sortir de l'enfer et revenir sur terre pour assister à la première de sa pièce en criant : « Mea culpa ! Mea culpa ! ». Il demande alors : « N'y a-t-il pas de metteur en scène dans ce théâtre [le Théâtre National], pour coordonner l'interprétation des acteurs selon un style

---

[31] *Ibid.*

[32] Leslie Finer (1922-2010) journaliste et auteur britannique qui travaillait pour la *BBC*, le *Financial Times*, *The Observer*, le *New Statesman* et le journal grec *Kathimerini*. Il a couvert l'actualité à Chypre et en Grèce entre 1954 et 1968.

[33] « Οι κλασικές για το Γαλλικό Θέατρο κωμωδίες του Μαριβώ είναι πολύ επικίνδυνα έργα για του σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς. Πώς να αναστηθεί πάνω στη σκηνή η ανάλαφρη χάρη και η γραφική κομψότητα του Γαλλικού δέκατου όγδοου αιώνα; […] Αυτά τα… πούπουλα εύκολα μπορούν να φέρουν το ναυάγιο » (Evaghélos Papanoutsos, art.cit.).

[34] Son opinion est partagée également par Émilios Chourmousios (art. cit.).

[35] Voir aussi la critique négative de Gerassimos Stavrou qui se concentre sur les choix malheureux du Théâtre National (« Ερωτικά τεχνάσματα του Μαριβώ (στο Εθνικό Θέατρο) », journal *I Avghi*, 10 décembre 1954.

donné ?[36] ». Karagatsis n'hésite pas non plus à souligner la supériorité de la comédie de Molière par rapport à celle de Marivaux :

> Les peuples caractérisés par une tradition spirituelle ne doivent pas oublier leur littérature de troisième classe tant qu'elle conserve une signification historique. […] Mais la Comédie française n'a jamais tenté de mettre en scène l'œuvre du défunt Vizantios[37]. Je ne vois donc pas pourquoi notre scène nationale juge opportun de nourrir ses spectateurs grecs avec l'œuvre fort contestable de Marivaux[38].

Suivant le même argumentaire, Irini Kalkani remarque que « la représentation était bonne » mais « les " stratagèmes ", exilés de leur pays et surtout sans l'irisation de la langue française, étaient comme un tableau de Watteau, copié par un étudiant contemporain des beaux-arts[39] ». Néanmoins, encore une fois, les costumes d'Antonis Fokas n'eurent que des critiques élogieuses[40].

La mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* par Michalis Bouchlis, dans la traduction de Dionissios Romas déjà utilisée, mais avec une distribution renouvelée, fut représentée en tournée durant la période 1962-1963[41] : les 7 et 8 décembre à Patras (Théâtre-cinéma « Panthéon ») et les 10 et 11 décembre au Théâtre Municipal de Lamia.

Ensuite, de 1963 à 1983, l'œuvre de Marivaux disparaît des scènes grecques. L'intérêt s'éveille de nouveau grâce à la réintroduction de Marivaux sur les scènes grecques par le traducteur et auteur dramatique Andréas Staïkos et la mise en scène

---

[36] « δεν υπάρχει σκηνοθέτης εις αυτό το θέατρον, δια να συντονίζει την ερμηνείαν των ηθοποιών επί τη βάσει προδιαγεγραμμένου ύφους ; ». M. Karagatsis, « Ερωτικά και άλλα τεχνάσματα », dans : Iosif Vivilakis (éd.), *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Athènes, Estia, 1999, pp. 353-355 et *Vradini*, 10 décembre 1954.

[37] Dimitrios Vizantios (1790-1853, pseudonyme de Dimitrios Konstantinou Chatzi-Aslanis), auteur grec de comédies et iconographe, dont la comédie la plus connue fut *Vavilonia*.

[38]. « Οι λαοί που τους χαρακτηρίζει πνευματική παράδοσις οφείλουν να μη λησμονούν και την τρίτης ποιότητος λογοτεχνία τους, εφόσον διατηρεί κάποιαν ιστορική σημασία. […] Ουδέποτε όμως η « Γαλλική Κωμωδία » διενοήθη ν' ανεβάση το έργο του μακαρίτη Βυζάντιου. Δεν βλέπω λοιπόν τον λόγο που η εθνική μας σκηνή θεωρεί σκόπιμο να διαθρέψει τους Έλληνας θεατάς της με το λίαν αμφισβητήσιμου αξίας έργο του Μαριβώ ». M. Karagatsis, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*», art. cit.

[39]. Voir aussi l'impression négative qui fut exprimée par le journaliste et photographe Kostas Paraschos, («Ερωτικά τεχνάσματα», *Ethnikos Kirikas*, 10 décembre 1954) et Kostas Ikonomidis [signé avec les initiales K.O.] («Ερωτικά τεχνάσματα, του Μαριβώ», *Ethnos*, 9 décembre 1954).

[40] *Ibid.*

[41] Voir les photos dans l'archive numérique du Théâtre National : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=690#photos et le programme : http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=690#programs, dernière consultation : mai 2020.

du *Triomphe de l'amour* [*O thriamvos tou érota*][42] par Vassilis Papavassiliou à l'Institut Français d'Athènes[43]. La perspective de ces deux artistes fait que les mises en scène grecques de Marivaux s'éloignent de l'imitation du mélodrame, du vaudeville ou de la farce[44], mettant l'accent sur l'élégance et la subtilité de la langue française traduite de façon équivalente en grec.

En même temps, les textes eux-mêmes commencent à être lus et interprétés dans une perspective socio-culturelle : les rôles de Marivaux sont approchés comme des agents du changement social qui se prépare pendant le siècle des Lumières et ses pièces comme des œuvres d'art qui présentent de façon détaillée les diverses facettes des relations humaines, fondées sur le tragique du jeu entre vérité et mensonge, lors du déguisement et du changement de rôles.

Entre 1983 (date du retour vers Marivaux, avec Papavassiliou et Staïkos), et 2003 (date de la mise en scène la plus récente du Théâtre National), nous avons pu recenser vingt-huit mises en scène de pièces marivaudiennes par des troupes différentes[45].

Vingt ans après le renouveau de Marivaux à l'Institut Français d'Athènes (1983), en 2003, Vassilis Papavassiliou présente à la « Scène expérimentale » du Théâtre National une mise en scène associant *Les acteurs de bonne foi* et *L'impromptu de*

---

[42] Soirée Marivaux-Βραδιά Marivaux, trad. Andréas Staïkos, mise en scène Vassilis Papavassiliou, Institut Français d'Athènes, Athènes, 1983.

[43] Andréas Staïkos (1944-), traducteur de Marivaux, Laclos, Racine, Musset, Labiche, Molière etc., dramaturge et auteur de prose, est une personnalité importante du théâtre grec contemporain. Son nom est lié à celui de Marivaux, non seulement grâce à ses six traductions célèbres (qui sont toujours représentées à nos jours), mais surtout grâce à ses *affinités électives* avec la thématique marivaudienne et son style proche du marivaudage. Il étudia au Conservatoire National d'Art Dramatique à Paris et fut collaborateur d'Antoine Vitez. Depuis plus de 20 ans, il dirige le laboratoire de traduction théâtrale de l'Institut français d'Athènes ainsi que la collection « Théâtre » de l'Institut. Il a reçu le prix de traduction « Kostas Varnalis » décerné par le Centre d'études et de recherche du théâtre grec (Musée du Théâtre) pour la traduction du *Britannicus* de Racine et sa contribution au théâtre, 2006-2008. Le metteur en scène, acteur et auteur Vassilis Papavassiliou (1949–), traducteur de Goldoni, Molière, Barthes, Novarina et Koltès, a eu une éducation francophone. Nous recensons quatre mises en scène marivaudiennes lors de sa carrière : *Le Triomphe de l'amour* (1983 et 1985), qui marque une nouvelle phase de la présence de Marivaux sur les scènes grecques, *Le Legs* (1988-1989), *Les acteurs de bonne foi* (2003), les trois pièces traduites par Andréas Staïkos, et *La Fausse Suivante* (2004), dans la traduction de Yiannis Varvéris et Dimitra Bastouni. Vassilis Papavassiliou a reçu les insignes de chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française (2016).

[44] Voir la critique de Minas Christidis, « Αποκατάσταση παρεξηγημένων », journal *Ethnos*, 29 août 19880.

[45] Voir la liste complète des mises en scène 1949-2009 dans : Maria Baïraktari, *Les traductions de Marivaux par Andréas Staïkos et leurs mises en scène en Grèce*, cit., p. 311-314.

Versailles[46] [*Kalopisti théatrini, Aftoschédiasmos ton Versalion*], avec les mêmes acteurs dans les deux pièces, afin de souligner les points communs des deux œuvres : l'improvisation et le théâtre dans le théâtre. Les deux pièces sont liées par l'idée d'un jeu centré sur une sorte de « représentation de la répétition. […] chez Marivaux l'invention de l'arrêt de la répétition donne le relais du théâtre à la vie[47] ». La « Scène expérimentale » du Théâtre National, dans un espace scénique modeste, a ouvert ses portes à une expérimentation qui fut « bien liée ces dernières années à certains des développements les plus dynamiques du théâtre grec », déclare Vassilis Papavassiliou dans une interview. Et il ajoute : « Je me sens très bien en travaillant là-bas comme si l'espace avait été créé pour moi. Pas l'espace matériel, bien sûr. C'est le plus petit espace dans lequel je n'ai jamais travaillé. Mais c'est un défi. Il nous oblige à aborder des questions de dynamique et d'énergie »[48]. Le programme[49] comprend des photos en couleur, la reproduction des dessins des costumes, des articles de l'universitaire grec Platon Mavromoustakos, à côté de quelques articles de Bernard Dort, Jacques Lassalle et Marcel Arland, sur Marivaux et Molière.

La qualité de la mise en scène fut saluée comme en témoigne la récension par Olga Moschochoritout parue dans le journal *Imérissia* :

> L'élément unificateur plein d'esprit des deux pièces est qu'elles sont basées sur la convention de la répétition, c'est-à-dire que nous, les spectateurs, sommes censés regarder les répétitions d'une pièce que nous ne verrons pas conclue, car les répétitions elles-mêmes sont finalement la pièce [...]. Le

---

[46] Les représentations sont disponibles en ligne dans l'archive numérique du Théâtre National :
http://www.nt-archive.gr/viewvideos.aspx?playID=375&videoFile=0544-01-02
http://www.nt-archive.gr/viewvideos.aspx?playID=375&videoFile=0544-01-01

[47] « Ειδικότερα στον Μαριβώ το εύρημα της διακοπής της πρόβας δίνει τη σκυτάλη του θεάτρου στη ζωή » (Vassilis Papavassiliou, « Όλη η παράσταση μια πρόβα », interview à Mirto Loverdou, journal *To Vima*, 9 novembre 2003). Voir aussi les interviews suivantes : « Συνεχίζω με άλλα μέσα το παιχνίδι… », interview à Vassilis Aghélikopoulos, journal *Kathimérini*, 2 novembre 2003 ; « Είμαστε χώρα σολίστ », interview à Efi Marinou, journal *Elefthérotipia*, 7-23 novembre 2003 ; « Παράσταση για το ποιείν ήθος των ηθοποιών », interview à Maria Koufopoulou, journal *To Vima*, 10 janvier 2004 ; « Καλλιτέχνης, ο αθλητής του αδύνατου », interview à Elena Xatziioanou, journal *Ta Néa*, 8 octobre 2003.

[48] L'interview fut publiée en anglais : « The Experimental Stage has become closely connected in the past few years with some of the most dynamic developments in Greek Theatre. I feel very good about working there as if the space had been crated for me. Not the material space, of course. It is the smallest space in which I have ever worked. But it is a challenge. It forces you to adress questions of dynamic and energy » (Vassilis Aghélikopoulos, « Comical studies on art, theater, life at Experimental Stage. Vassilis Papavassiliou presents Moliere, Marivaux », journal *I Kathimérini* (version anglophone), 10 décembre 2003, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=375&pubID=8069).

[49] Le programme est disponible en ligne dans l'archive numérique du Théâtre National : http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=375&programID=82, dernière consultation : mai 2020.

> metteur en scène a brodé toute la toile du spectacle, avec sa grâce et sa finesse bien connues, à tel point que les anciens textes ont retrouvé leur fraîcheur (cela a été aidé par les traductions modernes respectivement de Louisa Mitsakou et Andreas Staïkos), grâce à une troupe de jeunes[50].

Nous retrouvons néanmoins quelques critiques moins enthousiastes, comme par exemple celle signée par Thiméli dans le journal *Risospastis* :

> […] le résultat scénique était loin des attentes, créant l'impression d'un spectacle hâtif, travaillé superficiellement et nerveux, ce qui gèle l'élément comique et se reflète fortement dans l'interprétation de l'acteur remarquable Nikos Karthanos, qui a joué les deux rôles de protagoniste, ayant recours à ses facilités, sans arriver, ce ne fût que pour quelques instants, à les différencier au niveau de l'interprétation[51].

Les traductions des pièces de Marivaux au Théâtre National

Le classement de l'œuvre de Marivaux au « répertoire léger » fut un malentendu qui continua son chemin pendant des décennies. Ce malentendu était lié aux particularités du marivaudage et à la difficulté de son transfert, surtout culturel, au niveau traductif et scénique. Ainsi, Polyxéni Bénaki remarque l'existence d'une « objection d'ordre idéologique » liée à la stylistique marivaudienne et à sa traduction :

---

[50] « Το ευφυές ενοποιητικό στοιχείο των δύο έργων είναι ότι αυτά βασίζονται στη σύμβαση της πρόβας υποτίθεται δηλαδή ότι εμείς οι θεατές παρακολουθούμε τις πρόβες για το ανέβασμα ενός έργου που δεν θα δούμε ολοκληρωμένο, γιατί έργο τελικά είναι οι ίδιες οι πρόβες, συμμέτοχοι των οποίων γινόμαστε […] Ο σκηνοθέτης κέντησε βελονιά βελονιά όλον τον καμβά της παράστασης, με τη γνωστή του χάρη και φινέτσα, τόσο που τα παλιά κείμενα ξαναβρήκαν τη φρεσκάδα τους (σε αυτό βοήθησαν οι σύγχρονες μεταφράσεις της Λουίζας Μιτσάκου και του Ανδρέα Στάικου, αντίστοιχα) στηριγμένα και στον νεανικό κυρίως θίασο […] ». Olga Moschochoritou, « Η αυλαία πέφτει όταν τελειώνουν οι πρόβες », journal *Imérissia*, 13 décembre 2003
http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=375&pubID=8040
Voir aussi : Maria P. Koufopoulou, « Παράσταση για το ποιείν ήθος των ηθοποιών », journal *To Vima*, 10 janvier 2004
http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=375&pubID=8049

[51] « […] το σκηνικό αποτέλεσμα ήταν μακράν των προσδοκιών, δημιουργώντας την εντύπωση μιας παράστασης βιαστικής, επιφανειακά δουλεμένης και νευρικής, γεγονός που παγώνει το κωμικό στοιχείο και αντανακλάται έντονα στην ερμηνεία του άξιου ηθοποιού Νίκου Καρθάνου, ο οποίος επωμίστηκε και τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους, καταφεύγοντας σε ευκολίες του, χωρίς να καταφέρει, έστω και λίγο, να τους διαφοροποιήσει υποκριτικά ; » (Thiméli, « Στις σκηνές του Εθνικού Θεάτρου. 'Κατά λάθος πρόβες', στην Πειραματική Σκηνή », journal *Risospastis*, 3 décembre 2003 http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=375&pubID=8734 (dernière consultation : mai 2020).

> Marivaux est accusé d'exprimer le goût raffiné et la galanterie sophistiquée d'une caste particulière – l'aristocratie française avant la Révolution – et par conséquent son œuvre ne peut pas avoir de valeur intemporelle et universelle et concerner le spectateur contemporain. […] le choix du mot approprié est un facteur dramatique majeur dans son œuvre théâtrale, [alors] la traduction entraîne déjà une perte au niveau du style[52].

Les traductions de Dionisios Romas (*Le jeu de l'amour et du hasard,* 1949) et de Dimitris Bogris (*Les fausses confidences,* 1954) furent l'objet de critiques, parfois très pointues, parues dans les revues et les journaux les plus connus de l'époque comme *Néa Éstia, I Vradini, Apoghévmatini, Ethnos, Athinaïki, Estia, Avghi, Akropolis, To Vima, Ethnikos Kyriks*, etc. La référence à la traduction dans les articles critiques se situe d'habitude après la présentation de l'œuvre marivaudienne et la critique de la mise en scène, et s'étend de quelques lignes à un long paragraphe. Dans les décennies qui suivent, l'étendue des commentaires approfondis et substantiels sur la traduction devient en revanche de plus en plus restreinte. Il s'agit d'un phénomène généralisé, et cela jusqu'à nos jours, où nous pouvons remarquer l'absence totale d'études systématiques sur la traduction dans le domaine du théâtre, comme d'ailleurs des autres genres littéraires. Ainsi, à la fin du XXe siècle et au XXIe, les critiques se limitent à des jugements non justifiés du style « très bonne/excellente/remarquable traduction », ou à des remarques comme : « le flux de la traduction est réussi ». Les critiques des années 1940 et 1950 montrent en revanche une véritable sensibilité linguistique et traductive, puisque leurs rédacteurs ont, pour la plupart, une éducation francophone, caractéristique, en Grèce, de la classe bourgeoise et lettrée de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

Ainsi, pour ce qui est du *Jeu de l'amour et du hasard,* même si le spectateur reste dubitatif envers la dramaturgie de Marivaux et sa mise en scène grecque de 1949, la traduction de la pièce par Dionisios Romas reçoit des critiques plutôt positives. Aglaïa Mitropoulou remarque que « la traduction de Dionisios Romas fut remarquable[53] », sans donner plus d'informations. Les archives du Théâtre National conservent une brochure comprenant une partie de la traduction dactylographiée avec des notes et des corrections manuscrites[54]. Il est vrai qu'une étude comparative

---

[52] « Ένσταση [που] αφορούσε την αμφιλεγόμενη αξία του ίδιου του Μαριβώ, […] ένσταση […] ιδεολογικής τάξης: ο Μαριβώ κατηγορείται πως εκφράζει το εκλεπτυσμένο γούστο και τις επιτηδευμένες ερωτοτροπίες μιας συγκεκριμένης κάστας ανθρώπων – της γαλλικής αριστοκρατίας πριν την Επανάσταση- και ως συνέπεια το έργο του δεν μπορεί να έχει διαχρονική και καθολική αξία και να αφορά τον σύγχρονο θεατή, […] η επιλογή της κατάλληλης λέξης αναδεικνύεται στο θεατρικό του έργο σε μείζονα δραματικό παράγοντα, η μετάφραση συνεπάγεται ήδη με απώλεια του ύφους» (Polyxéni Bénaki, « Η Πρόσληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Στάικου », cit., p. 500).

[53] « Η μετάφραση του κ. Ρώμα ήταν αξιόλογη », (Aglaïa Mitropoulou, art. cit).

[54] Cette brochure porte le numéro 461.

entre l'original et la traduction confirme la qualité d'une stratégie traductive qui reste fidèle au sens : la « position traductive[55] » de Romas reste loin d'embellissements stylistiques ou « d'ennoblissements[56] » qui seraient provoqués par des stratégies d'appropriation du texte-source à la langue-cible. Le traducteur propose des détails linguistiques fins qui soulignent une légère différence au niveau du langage utilisé par les maîtres par rapport à celui de leurs serviteurs, en respectant en même temps la longueur du texte original. Par exemple, dans la première scène du premier acte, Lisette dit : « Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi, je lui réponds que oui ». Dans cette « zone textuelle[57] » nous rencontrons le substantif « παντρειά », qui renvoie à une langue courante afin de définir le « mariage ». Le traducteur ajoute aussi la clarification « αν η ιδέα του γάμου » afin de définir le pronom « en » qui suit. Pour la même phrase, nous soulignons que les quatre solutions traductives publiées plus tard par d'autres traducteurs gardent un niveau de langue plus élégant que la première version[58] :

Texte source (Acte I Scène I)	**Texte cible 1949 (trad. Romas)**	**Texte cible 1996 (trad. Samara)**	**Texte cible 1998 (trad. Staïkos)**	**Texte cible 2005 (trad. Bouldoumi)**	**Texte cible 2008 (trad. Varvéris)**
Monsieur votre père me demande si vous	Ο κύριος πατέρας σας, με ρώτησε αν σας	Ο αξιότιμος κύριος πατέρας σας μου	Ο κύριος πατέρας σας με ρώτησε αν είσθε ευχαριστημένη	Ο ερίτιμος πατέρας σας ζήτησε τη γνώμη μου σχετικά με το αν	Ο κύριος πατέρας σας με ρώτησε αν νιώθετε ευτυχισμένη

[55] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, p. 73-83.
[56] *Ibid.*, p. 52-68.
[57] *Ibid.*, p. 66.
[58] Les traductions de la pièce que nous analysons sont les suivantes :
Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, trad. Dionisios Romas [inédit, manuscrit dactylographié conservé dans l'archive du Théâtre National, numéro 461], Théâtre National, mise en scène Dionisios Romas, 1949.
Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, trad. Nikos Serdanis [inédit], Théâtre « Sigchronos Logos », mise en scène Nikos Kamtsis, 1988.
Το παιγνίδι του έρωτα και της τύχης, trad. Zoï Samara, Thessaloniki, University studio press, 1996.
Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, trad. Andréas Staïkos, Athènes, éd. Institut Français d'Athènes, coll. Théâtre, v. XXII, 1998.
Τα παιχνίδια του έρωτα, adaptation Déni Théméli [inédit], Théâtre « Modérno Théâtro », mise en scène Giorgos Messalas, 1999-2000.
Το παιχνίδι του έρωτα και της Τύχης. Διπλή Απιστία, trad. Ioana Boultoumi, DeAgostini Hellas, 2005.
Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, trad. Yianis Varvéris, Athènes, Iridanos, 2008.

êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi, je lui réponds que oui.	αρέσει η παντρειά – αν η ιδέα του γάμου σας δίνει κάποια χαρά : Φυσικά, απάντησα ναι.	κάνει την τιμή να με ρωτήσει αν θέλετε να σας βρει γαμπρό, αν θα σας άρεσε. Κι εγώ του απαντώ πως ναι.	που σας παντρεύει, αν είσθε χαρούμενη. Κι εγώ απάντησα πως ναι.	θέλατε να σας βρει σύζυγο, αν το επιθυμούσατε… Εγώ του απάντησα πως το «ναι» είναι η μοναδική φυσιολογική απάντηση.	για το γάμο σας κι εγώ του απάντησα πως βεβαίως και είστε.

Les traductions de Staïkos et de Varvéris se caractérisent par un plus haut degré d'économie quantitative en ce qui concerne le nombre de mots utilisés, alors que Staïkos reste plus proche du langage et de la stylistique issus de la « katharévoussa » (par exemple, nous remarquons l'utilisation de la forme « είσθε » chez le premier). La traduction de Samara maintient son élégance mais elle se dirige vers une intervention quantitative et qualitative à travers l'ennoblissement du niveau de langue en grec (« Ο αξιότιμος κύριος πατέρας σας μου κάνει την τιμή να με ρωτήσει »). Cette version est, qui plus est, la seule qui a recours au temps présent, alors que toutes les autres traductions utilisent le passé simple. Le texte de Bouldoumi présente un plus grand nombre d'interventions : l'ennoblissement de l'expression « Monsieur votre père » (« Ο ερίτιμος πατέρας σας »), l'allongement syntaxique (« ζήτησε τη γνώμη μου σχετικά με το αν ») ainsi qu'une addition à la dernière phrase (« είναι η μοναδική φυσιολογική απάντηση »), inspirée probablement par la période qui suit sur ce qui est et qui n'est pas « naturel »[59]. De même, la traduction de Romas devient parfois plus libre, comme dans le cas de l'adjectif substantivé « fantasque » qui, dans la version grecque, fait allusion à un elfe à deux visages. Notons que le mot « fantasque » est supprimé dans toutes les autres traductions, qui donnent la priorité à une clarification explicite renvoyant à la notion de la personnification de la duplicité :

Texte source (Acte I, Scène I)	**Texte cible 1949 (trad. Romas)**	**Texte cible 1996 (trad. Samara)**	**Texte cible 1998 (trad. Staïkos)**	**Texte cible 2005 (trad. Bouldoumi)**	**Texte cible 2008 (trad. Varvéris)**
Quel fantasque avec ces	Καλό ξωτικό αυτός ο κύριος με	Θεέ μου! Έχει δύο πρόσωπα!	Η προσωποποίηση της διπροσωπίας!	Ώστε έχει δύο πρόσωπα!	Αληθινή διπροσωπία δηλαδή !

[59] Lisette : « le *non* n'est pas naturel ».

deux visages !	τα δύο μούτρα.

Le débat sur la intraduisibilité du marivaudage se déclenche surtout à partir des choix de Dimitris Bogris pour sa traduction (qui ne fut pas éditée) des *Fausses Confidences* (*Érotika technasmata*), mise en scène par Kostis Michaïlidis, en 1954[60]. Les critiques remarquent le mélange de deux niveaux de langage en grec : la « katharevoussa » et la « démotique ». Il est vrai que le dialogue culturel entre la France du XVIIIe siècle et la Grèce de l'après-guerre présente un intérêt particulier, puisque les traductions du marivaudage tombent en plein milieu de la « question linguistique grecque ». À la fin des années quarante, les intellectuels sont divisés en deux au sujet du choix entre l'utilisation du grec populaire, dit « démotique », ou du grec plus archaïque, une langue savante et purifiée de toute influence étrangère, le « grec puriste » ou « langue pure », dite « katharevoussa ». Alors que la traduction de Romas est écrite en démotique, d'après les critiques, Bogris préfère les expressions puristes, afin de mettre en relief la "dentelle" marivaudienne en créant une sorte d'équivalence lexicale et une analogie stylistique dans la langue-cible. Christos Aghélomatis[61] consacre un tiers de son article publié dans le journal *Apoghévmatini* précisément à la critique de cette traduction. Sans faire une attaque irrationnelle, il donne une argumentation solide en se fondant sur des exemples précis afin de démontrer la « négligence » du traducteur sur certaines nuances, et son recours à des solutions qui s'appuient à la « katharévoussa » :

> [le traducteur] a des phrases et des mots qui rappellent les vieux théâtres de la gare Larissa[62] avec leurs langue "puriste" amusante et des phrases qui rappellent également un journal, telles que : "αποσυρθείτε [retirez-vous]" dans le sens de "pars" et "αποσύρομαι [je me retire]" dans le sens de "je pars", "χαίρει μεγάλης εκτιμήσεως […]" etc. La traduction de M. Bogris a encore de nombreux gallicismes apparents qui sont, qui plus est, extrêmement antithéâtraux, tels que le vilain "δεν θα λείψω" issu du français "je ne manquerai pas" et des malentendus comme la traduction du mot "amoureux" par le mot "εραστής [amant]". Mais dans la comédie de Marivaux le sens évident est "ερωτευμένος". Dorante était amoureux d'Araminte, mais non pas son amant[63].

---

[60] *Les Fausses confidences* ont eu une nouvelle traduction sous le titre de : *Οι ψευδοεξομολογήσεις,* publiée dans : *Ο θρίαμβος του έρωτα, Η κληρονομιά, Οι ψευδοεξομολογήσεις, Οι καλόπιστοι θεατρίνοι*, trad. Andréas Staïkos, Athènes, Agra, 1993.

[61] Christos Aghélomatis (1899-1979) fut un journaliste, un auteur et un traducteur.

[62] L'une des gares d'Athènes.

[63] « Έχει φράσεις και λέξεις που ενθυμίζουν τα παλαιά θέατρα του σταθμού της Λαρίσης με την αστείαν καθαρεύουσάν των και φράσεις που ενθυμίζουν επίσης εφημερίδα, ως : «Αποσυρθείτε» με την έννοια του φύγε και «αποσύρομαι» με την έννοια του φεύγω, «χαίρει μεγάλης εκτιμήσεως» κ.λπ. Έχει ακόμη η μετάφρασις του κ. Μπόγρη και πολλούς σαφείς και προσθέτως αντιθεατρικώτατους γαλλισμούς, όπως το αηδές «δεν θα λείψω» από το ακραιφνώς γαλλικόν «je ne manquerai pas » και παρανοήσεις όπως εις την απόδοσιν της

Sans aucun doute, si les gallicismes ne trouvaient pas de place dans un langage destiné à la scène, l'enrichissement de la traduction avec des choix linguistiques et des expressions issues de la « katharévoussa » fut, comme nous l'avons déjà remarqué, une solution fréquente. Concernant les *Fausses confidences*, Émilios Chourmousios, qui rédige une ample introduction sur le théâtre de Marivaux, en soulignant à la fois ses liens avec la *Commedia dell'Arte* et sa préciosité, accuse le Théâtre National d'adopter « une habitude commerciale, la pire dois-je avouer, propre aux entreprises cinématographiques, qui changent les titres des films projetés afin de les rendre plus attirants[64] ». Pour ce qui est des *Fausses confidences*, Chourmousios, propose comme solution traductive du titre « Απατηλές εκμυστηρεύσεις » (« Confessions trompeuses ») et, afin de démontrer que le titre *Ερωτικά τεχνάσματα* est un choix malheureux, il l'explique par ces rétrotraductions : « Machinations amoureuses », « Ruses d'amour », « Jeux amoureux », « Intrigues amoureuses », tout en déclarant que ce titre grec « rappelle Létraz et Verneuil[65] ».
Un autre critique, Evaghélos Papanoutsos, condamne le résultat traductif en affirmant que Dimitris Bogris « n'a pas réussi à se rapprocher de la langue du texte et, à maintes reprises, il a exprimé l'éloquence française par des grossièretés du grec moderne[66] ». Irini Kalkani souligne en revanche la théâtralité de la traduction de Bogris, mais elle arrive à la conclusion négative suivante : « Une chose maintient Marivaux au théâtre : être joué en français par une troupe française[67] ». Stathis Spiliotopoulos consacre lui aussi une bonne partie de sa critique à la traduction, et il exprime un jugement qui se situe à mi-chemin :

> Les *Ψεύτικες εξομολογήσεις* (*Les fausses confessions*) ou plus précisément les *Πλαστές εξομολογήσεις* (*Les confessions trompeuses*) est le titre original, qui dans la version grecque est devenu *Ερωτικά τεχνάσματα*. Le changement est assez justifié, car il est presque impossible d'adapter à notre langue, avec son

---

λέξεως « amoureux » με την λέξην « εραστής ». Η σαφής όμως έννοια εις την κωμωδίαν του Μαριβώ είναι ερωτευμένος. Ήτο ερωτευμένος ο Ντοράντ με την Αραμίντ, αλλά όχι όμως και εραστής της » (Chr. Em. Aghélomatis, « Ερωτικά παιχνίδια », journal *Apoghévmatini*, 10 décembre 1954).

[64] « Το Εθνικόν αρχίζει να υιοθετεί την εμπορική συνήθεια, την κάκιστη πρέπει αμέσως να προσθέσω, των κινηματογραφικών επιχειρήσεων, που αλλάζουν επί τω ελκυστικότερον τους τίτλους των προβαλλόμενων έργων » (Émilios Chourmousios, art. cit.)

[65] Jean de Létraz (1897-1954), auteur dramatique, notamment de vaudevilles, et scénariste. Henri Verneuil (1920-2002), réalisateur et scénariste.

[66] « Πρώτος ο μεταφραστής (ο κ. Δημ. Μπόγρης) που δεν κατόρθωσε να πλησιάσει τη γλώσσα του κειμένου και πολλές φορές έβαλε τη γαλατικήν ευφράδεια να εκφράζεται με ρωμαίικες χοντροκοπιές » (Evaghélos Papanoutsos, art. cit).

[67] « Θεατρική και η μετάφραση του κ. Δ. Μπόγρη. Πάντως το συμπέρασμα μένει. Ένα πράγμα κρατάει τον Μαριβώ στο θέατρο: να παίζεται γαλλικά από γαλλικό θίασο » (Irini Kalkani, « Μαριβώ: Ερωτικά τεχνάσματα, κωμωδία », journal Apoghevmatini, 10 décembre 1954).

> sens absolu et exacte, l'adjectif "fausses" qui est dans le titre. Mais les œuvres classiques, qui sont des éléments essentiels de l'histoire du Théâtre, doivent dans tous les cas conserver visible leur identité, afin qu'elles puissent être facilement reconnues non seulement par le spectateur qui les voit sur scène, mais aussi par tout spécialiste qui s'occupera plus tard des événements théâtraux d'une période donnée. Pour cette raison, le titre modifié devrait être accompagné au moins d'un sous-titre dans le programme, qui serait la "carte d'identité" officielle de la pièce[68].

Nous retrouvons également des commentaires plus laconiques, plutôt positifs, comme celui de Léon Koukoulas qui parle d'une « traduction fidèle[69] », ou celui de Kostas Ikonomidis qui pense que « sa traduction, même si elle ne donne pas une version exacte du texte – ce qui est de toute façon impossible – semble couler de source, sans entraves[70] ».

Les articles parus dans la presse concernant la mise en scène des *Acteurs de bonne foi* de Vassilis Papavassiliou de 2003[71] se concentrent uniquement sur l'analyse de l'œuvre de Marivaux et de la représentation ; nous n'y repérons que de simples références à la traduction d'Andréas Staïkos, sans commentaires.

Pour donner une brève description de la stratégie traductive de Staïkos, nous pourrions dire que sa proposition se met au service du marivaudage au niveau linguistique et stylistique, en activant la richesse de ses moyens expressifs par une maîtrise habile de la langue grecque, dans le cadre du théâtre dans le théâtre[72]. Dans

---

[68] « *Ψεύτικες εξομολογήσεις* ή ακριβέστερα *Πλαστές εξομολογήσεις* είναι στο πρωτότυπο ο τίτλος, που στην ελληνική απόδοση έγινε "Ερωτικά τεχνάσματα". Η αλλαγή είναι αρκετά δικαιολογημένη, γιατί είναι σχεδόν αδύνατον να αποδοθεί στην γλώσσα μας, με την απόλυτη ακριβή σημασία του, το επίθετον "fausses" που περιέχεται στον τίτλο. Αλλά τα κλασσικά έργα, που είναι στοιχεία βασικά της Ιστορίας του Θεάτρου, πρέπει να διατηρούν σε κάθε περίπτωση εμφανή την ταυτότητά τους, για να αναγνωρίζονται εύκολα όχι μόνον από τον θεατή που τα βλέπει στη σκηνή, αλλά και από τον οποιονδήποτε μελετητή που θα ασχοληθεί αργότερα με τα θεατρικά συμβάντα μιας περιόδου. Γι'αυτό, ο αλλαγμένος τίτλος θα έπρεπε να συνοδεύεται στο πρόγραμμα τουλάχιστον με έναν υπότιτλο, που να αποτελεί το επίσημο "δελτίο ταυτότητος" του έργου » (Stathis Spiliotopoulos, « Μαριβώ, Ερωτικά τεχνάσματα, στο Βασιλικό Θέατρο », journal Acropolis, 10 décembre 1954).

[69] Léon Koukoulas, « Ερωτικά τεχνάσματα στο Εθνικό Θέατρο », journal *Athinaïki*, 11 décembre 1954.

[70] « Η μετάφρασίς του, αν και δεν απέδωσεν ακριβώς το κείμενο –πράγμα άλλωστε αδύνατον– κυλά ομαλά ». (Kostas Ikonomidis, art. cit.).

[71] Marivaux, *Οι καλόπιστοι θεατρίνοι* dans : *Ο θρίαμβος του έρωτα, Η κληρονομιά, Οι ψευδοεξομολογήσεις, Οι καλόπιστοι θεατρίνοι*, trad. Andréas Staïkos, cit. Nous avons retrouvé deux autres traductions inédites : *Οι καλοπροαίρετοι θεατρίνοι*, trad. Ada Koughia, traduction utilisée pour la mise en scène de Nikos Kamtsis au Théâtre « Topos Allou », 2016-2017 et *Οι ειλικρινείς θεατρίνοι*, trad. Evaguélia Andritsanou.

[72] Voir aussi : Maria Baïraktari, *Les traductions de Marivaux par Andréas Staïkos et leurs mises en scène en Grèce*, cit., p. 96-97, 106, 136-140, 148-149, 159-161.

ses traductions en grec, Staïkos a parfois recours à des expressions de la « katharevoussa », dans le but d'utiliser la brièveté, l'exactitude, la densité du sens, le rythme et la sonorité élégante de la langue puriste, mais sans abuser de cette solution. Par exemple, dans les huit premières scènes du premier acte nous trouvons les traductions : έτερον ουδέν, βεβαιότης, βρίσκεσθε, ολίγην ασωτία, εις αρίστην κατάστασιν, ωραιοτάτη δεποινίς, η εκλογή σας είναι αρίστη, κατάγεσθε, ανταξία των αισθημάτων σας, περιβάλλεσθε, δεν άξιζα τοιαύτης μεταχειρήσεως, etc[73]. Il faudrait, en plus, prendre en considération sur ce point que dans les années quatre-vingt-dix (la traduction fut publiée en 1993), il y a un écart temporel suffisant depuis le débat linguistique grec de la première moitié du XXe siècle. Les nouvelles générations des spectateurs sont moins rigides envers les expressions archaïques, quand elles sont fonctionnelles sur scène et quand elles visent à une équivalence « dénotative », « connotative », « normative » et « pragmatique »[74] par rapport au raffinement du marivaudage transféré en grec. Le défi de la traduction commence déjà par le titre, composé par l'expression idiomatique « de bonne foi » (« franc », « honnête », traduite avec l'adjectif « καλόπιστος ») et le substantif « acteurs ». Pour les « acteurs », la traduction « θεατρίνοι » (synonyme du mot « ηθοποιός ») est issue du langage qui est utilisé par le milieu du théâtre dans la première moitié du XXe siècle. Ce choix révèle éventuellement le but du traducteur de souligner le jeu du « théâtre dans le théâtre ». Dans d'autres cas, le traducteur donne la priorité à la musicalité du texte, et il adopte diverses manières pour transmettre le style et le rythme du texte, sur la base de critères subjectifs. Exemple caractéristique, la première phrase prononcée par Merlin : « […] à trois heures après midi, je vous garantis que je vous donnerai la comédie » traduite librement : « […] στις τρεις η ώρα το απόγευμα, το σπίτι θέατρο θα γίνει. Τα φώτα θα σβήσουν και η αυλαία θα αναπετασθεί ». Au lieu de recréer la rime interne de l'original « après midi […] garantis […] comédie », le traducteur utilise une inversion du verbe grec à la fin de la phrase (« το σπίτι θέατρο θα γίνει ») et prend la liberté de s'éloigner légèrement du texte-source au profit de la musicalité. De plus, il rajoute toute une phrase qu'il invente (« Τα φώτα θα σβήσουν και η αυλαία θα αναπετασθεί »), un phénomène assez rare dans ses traductions. Toutefois, il semble rattraper ce manque de rime, quand, dans la même scène, Merlin tente de convaincre Eraste de son talent de metteur en scène et d'acteur avec sa constatation : « J'excelle ou je tombe, il n'y a jamais de milieu » (« Εγώ ή στα ύψη θα πετάω ή στα βάθη θα κυλάω »). Dans d'autres cas, il enrichit ses solutions traductives avec des proverbes, afin de souligner l'oralité théâtrale et l'aspect comique :

Scène V

[73] Marivaux, *Οι ψευδοεξομολογήσεις*, cit., p. 199-211.

[74] Pour la distinction des quatre équivalences, voir : Werner Koller, « Equivalence in translation theory », dans Andrew Chesterman (dir), *Readigs in Translation Theory*, Finland, Oy Finn Lectura, Ab 1989, p. 99-104.

BLAISE, *interrompant* Cette comédie-là n'est faite que pour nous planter là, Mademoiselle Lisette
Βλάσης, *διακόπτει* : Αυτή η κωμωδία, δεσποινίς Λιζέτ, έγινε για να μείνω σαν καλαμιά στον κάμπο.

Scène VII
MERLIN J'en serai donc réduit à l'impression, quel dommage [que la pièce est annulée] !
Μερλέν : Κρίμα, κρίμα, κρίμα. Έφτασα μέχρι την πηγή και νερό δεν ήπια.

Scène XII
MADAME ARGANTE Et moi, je lui défends de vous en empêcher [de monter sur le théâtre]: je vous sers de mère ici, c'est moi qui suis la vôtre.
Κυρία Αργάνδα : Δεν επιτρέπω στη μάνα σου να φυτρώνει εκεί που δεν την σπέρνουν. Τώρα, εδώ, εγώ είμαι η μητέρα σου…

Scène XII
MADAME ARGANTE Oh ! vous la jouerai [la scène], je vous assure.
Κυρία Αργάνδα : Θα παίξεις και θα πεις κι ένα τραγούδι.

Scène XIII
ANGELIQUE Qui l'aurait cru ? Il n'y a plus qu'à rire.
Αγγελική : Σημασία έχει ποιος θα γελάσει τελευταίος

Scène XIII
MADAME ARGANTE […] et [je] le [le mariage] réduis à deux heures de temps. Allons terminer.
Κυρία Αργάνδα : […] Σε δυό ώρες παντρεύεστε. Τελεία και παύλα[75].

Les interventions de Staïkos sont en grande partie justifiées par le contexte ou bien justifiables conformément aux exigences du langage scénique et de sa fonctionnalité. Ses propositions de traduction ne trahissent ni le sens ni le style de l'original. Au contraire, les choix linguistiques essaient de faciliter la réception du texte-source auprès du spectateur, en mettant au premier plan le jeu à travers la double action scénique du "rôle dans le rôle", afin de faire alterner les différents états émotionnels « imposés » aux personnages par le « théâtre dans le théâtre ».

Les mise en scène et les traductions des trois pièces de Marivaux, présentées par le Théâtre National à des périodes différentes sont indubitablement liées à l'évolution de la langue grecque à travers le temps. Il est vrai que les restes de la langue puriste dans le grec démotique qui a dominé comme langue officielle du pays constituent souvent un refuge, une source précieuse d'où émergent des solutions traductives à la hauteur des exigences du langage marivaudien. Le *marivaudage,* à

[75] Pour ces exemples, voir Maria Baïraktari, *Les traductions de Marivaux par Andréas Staïkos et leurs mises en scène en Grèce,* cit., p. 136-138.

travers l'expression ambiguë et subtile du jeu amoureux, se construit sur l'être et le paraître, la vérité et le mensonge ou l'illusion. Cette ambivalence ne put que devenir un objet d'analyse pluridimensionnelle, c'est-à-dire du point de vue stylistique, pragmatique, culturel et sociologique, ce qui apporte à son tour un large éventail de lectures et d'approches scéniques. Les textes-sources de Marivaux, étant un point de départ invariable et constant, passèrent inévitablement à travers le filtre du traducteur et du metteur en scène de chaque période, formant des traductions qui sont condamnées à lutter contre le temps et des représentations qui suivent le même sort, celui de l'éphémère de la mise en scène et de l'action scénique. Sans aucun doute, en Grèce c'est le Théâtre National qui, dans les années 1940, a ouvert l'horizon aux nombreuses traductions et mises en scène marivaudiennes qui ont suivi jusqu'à nos jours.

Maria G. BAÏRAKTARI
***Université nationale et capodistrienne d'Athènes* (Grèce)**

LES PIÈCES DE MARIVAUX REPRÉSENTÉES AU QUÉBEC : UN ÉTAT DES LIEUX

Le présent article, comme son titre l'indique, se veut un tableau général de la situation du corpus marivaudien sur les scènes québécoises, et plus particulièrement des représentations de pièces de Marivaux qui ont été données par des théâtres professionnels à Québec et Montréal au XXe siècle. Il s'agit des résultats préliminaires d'une étude menée afin de dresser un inventaire des pièces dont on peut retrouver traces dans différentes archives : journaux, bases de données sur le théâtre au Québec et archives, privées comme publiques, de quelques institutions théâtrales majeures. Le résultat préliminaire de cette enquête nous a permis de retracer une quarantaine de pièces, montées pour la presque totalité dans la seconde moitié du XXe siècle (voir le tableau en Annexe), et de brosser un portrait le plus juste possible – bien que fragmentaire, nous y reviendrons – de la place qu'occupe Marivaux dans les répertoires québécois de plusieurs époques et de plusieurs troupes théâtrales.

Au cours de ce travail, un premier constat s'est imposé : Marivaux fait certes partie d'un corpus dramaturgique français que l'on peut considérer comme classique au Québec, mais il constitue également un cas à part, en ce sens où, à la différence d'autres auteurs canoniques, il a été peu joué et demeure encore aujourd'hui assez méconnu du public. Autrement dit, non seulement il y a bien un transfert culturel lorsque l'on joue des pièces de théâtre françaises au Québec même s'il n'y a pas nécessité de devoir recourir à une traduction, mais encore le cas du théâtre de Marivaux en est la parfaite illustration puisqu'il fait apparaître des différences significatives dans le traitement des auteurs classiques français. De fait, étudier sa réception au Québec nous permet aussi d'analyser l'influence des mises en scène françaises sur les troupes québécoises, de tenter de comprendre la part qui revient au répertoire français des siècles classiques dans l'imaginaire littéraire et dans l'enseignement au Québec. Nous verrons au reste que cela éclaire sous un nouvel angle l'histoire du théâtre de la Nouvelle-France jusqu'au Québec moderne.

Une absence éloquente

Selon toute vraisemblance, la première pièce de Marivaux montée en sol québécois serait *Le jeu de l'amour et du hasard* et aurait été jouée en 1945[1]. On en fait mention dans un texte rédigé à l'occasion de la remise des Prix du Québec, en

[1] Nous n'avons pu à ce jour, étant donné l'ampleur d'une telle tâche, dépouiller les archives afin de trouver des représentations de pièces de Marivaux qui auraient pu être données dans les collèges classiques, notamment au XIXe siècle et au début du XXe siècle.

2007, lorsque le prix Denise-Pelletier est décerné à l'acteur Paul Hébert[2]. Ce dernier aurait tenu le rôle d'Arlequin dans la première production à laquelle il prend part lorsqu'il joint la troupe *Les comédiens de Québec*, alors menée par Pierre Boucher. L'information sera reprise dans différents journaux de Québec à la mort de l'acteur en 2017[3]. Mais avant d'aller plus loin, nous aimerions nous pencher plus longuement sur ce que cette date de 1945 implique : l'absence de Marivaux sur les scènes québécoises pendant plus de deux siècles, absence qui est surprenante en soi et qu'il convient de tenter d'expliquer.

Il faut savoir qu'il aurait pu en être autrement : on joue du théâtre français au Canada pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Cependant, quelques éléments suggèrent que les raisons de cette absence sont aussi bien historiques qu'esthétiques. Pour le comprendre, revenons un peu en arrière, aux origines du théâtre de ce que l'on appelait alors le Nouveau Monde, histoire que l'on connaît encore imparfaitement[4]. Le goût pour le spectacle des élites européennes fut rapidement importé, que l'on pense à la mise en scène rudimentaire d'un mystère de la Passion par Cartier dès 1535, ou au divertissement intitulé *Théâtre de Neptune* donné en 1606 sous la gouverne du français Marc Lescarbot, mieux connu pour avoir composé l'une des premières *Histoire de la Nouvelle-France* (1609)[5]. Au XVIIe siècle, dans la ville de Québec, il n'y a certes ni troupe ni théâtre officiels, mais on sait que quelques pièces de Corneille et de Racine ont été montées, dont *Le Cid*, *Héraclius*, *Nicomède*, *Mithridate*[6]. Des auteurs moins connus ont également été joués, comme en font foi deux représentations de la tragi-comédie *Le sage visionnaire* attribuée à Jean-Pierre Camus qui ont été données les 7 et 8 février 1668[7]. Notons également qu'une certaine activité théâtrale anime la jeune colonie en raison du collège des Jésuites qui ouvre ses portes à Québec en 1635 et qui organise à l'occasion des tragi-comédies, des pastorales et des mystères[8]. Or, l'histoire du théâtre dans la jeune colonie est bouleversée par une controverse bien connue, celle de « l'autre » affaire Tartuffe qui

---

[2] http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/prix-qc/desclaureat.php?noLaureat=356. Sur ces hommes de théâtre, voir *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008. Marivaux n'est pas mentionné.

[3] *La presse canadienne*, 21 avril 2017.

[4] Pour un portrait général, voir Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, vol. I, « Le théâtre », p. 181-206 ; Leonard E. Doucette, *Theatre in French Canada : Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

[5] André-Gilles Bourassa, « Scènes de Nouvelle-France : 1535 », *L'annuaire théâtral*, nº 33, 2003, p. 144-158.

[6] Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 10 et 12 ; Baudoin Burger, « Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606-1760) », dans *Archives des lettres canadiennes*, t. V « Le théâtre canadien-français », Montréal, Fides, 1976, p. 33-57.

[7] Baudoin Burger, « Les spectacles dramatiques », cit., p. 39.

[8] *Ibid*., p. 34 et suivantes.

a lieu trente ans après la première, en 1694, pendant le second gouvernement du Comte de Frontenac. Nous n'entrerons pas dans les détails de cet épisode maintenant bien connu des historiens du théâtre canadien[9], mais nous rappellerons tout de même une de ses conséquences les plus graves : étant donné le théocentrisme de la société canadienne-française, l'autorité de Monseigneur de Saint-Vallier, farouche opposant à toute forme de spectacle, et l'absence d'une tradition théâtrale, forte de ses artisans, de son public et de ses défenseurs, il n'y eut presque aucune activité théâtrale entre 1694 et 1763, à part quelques rares exceptions, notamment pendant la Guerre de Sept Ans. Autrement dit, pendant toute la période où Marivaux compose pour la Comédie-Française et le Théâtre-Italien, aussi bien durant la période prolifique de 1720 à 1741 que dans les années 1740 et 1750, on ne joue pratiquement pas de théâtre en Nouvelle-France.

Même si elle est un élément de réponse, cette coïncidence entre la carrière théâtrale de Marivaux et l'état des théâtres pendant la même période au Québec n'explique pas tout et ne peut tenir lieu de corrélation pour expliquer son absence. Après tout, sous le régime britannique, jusqu'à la Confédération canadienne de 1867, on joue bien Regnard, Brueys et Destouches, preuve que le répertoire français est repris en sol québécois au-delà des impératifs liés à la nouveauté des spectacles[10]. Il faut cependant souligner que le théâtre anglophone s'est organisé très rapidement et qu'il constitue une ligne de fracture supplémentaire entre les Anglais, pour la majorité des protestants, et les Canadiens-Français catholiques : on ne compte plus le nombre d'interventions des autorités religieuses pour éloigner les seconds des dangers que représente le théâtre, prenant souvent comme contre-exemple les premiers. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : « entre 1783 et 1825, on [compte] plus de 1150 soirées de théâtre en anglais contre seulement 87 en français[11] » pour toute l'actuelle province de Québec. Et pour la période plus étendue de 1765 à 1858, 71 des 216 pièces jouées en français sont des œuvres de Molière, soit plus du tiers[12]. Pourtant, aucune pièce de Marivaux, comme le précise déjà Baudoin Burger en 1974 :

> Le grand oublié du répertoire français fut Marivaux qui avait pourtant beaucoup de succès en France. Ceci peut s'expliquer par le fait que les troupes canadiennes, comprenant rarement des actrices et ayant une formation

---

[9] Voir Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p. 58 et suivantes.

[10] Baudoin Burger, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825*), Montréal, Éditions Parti pris, 1974, p. 188 et suivantes.

[11] John E. Hare, « Le théâtre comme loisir au Québec : panorama historique avant 1920 », *Loisir et société*, vol. VI, nº 1, 1983, p. 48.

[12] *Ibid*., p. 49. Sur le cas particulier de Molière, voir Marjorie Ann Fiztpatrick, « La présence de Molière au Canada », dans *Archives des lettres canadiennes*, cit., p. 399-416 ; Dominique Lafon, « Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques », *L'annuaire théâtral*, nº 22, 1997, p. 23-42.

> théâtrale très réduite, auraient difficilement interprété ce théâtre tout en nuances dont les grands rôles sont tenus par les personnages féminins[13].

Est-ce dire que le théâtre de Marivaux serait différent au point d'en faire l'une des rares exceptions, un des seuls auteurs dramatiques français à succès du XVIIIe siècle à ne pas pouvoir être repris du tout en Amérique francophone ? Que les comédies d'autres auteurs jouées pendant la même période ne comportaient aucun grand rôle féminin nuancé, quand on sait qu'hormis *Les précieuses ridicules*, *Le misanthrope* et *Tartuffe*, on monte l'entièreté du répertoire moliéresque – et même Don Juan, à trois reprises, avant qu'il ne soit intégré au répertoire de la Comédie-Française en 1847 ? Qu'une actrice ou un acteur – on hésite encore, sur les scènes francophones, à faire jouer de concert des hommes et des femmes –tenant le rôle de Palmire dans *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* en 1817 serait incapable de jouer Silvia ou Lisette ? Qu'il soit permis d'en douter. Pour preuve, même quand les troupes théâtrales commencent à se multiplier au tournant du XXe siècle, Marivaux n'est guère plus joué. Force est donc de reconnaître qu'une partie de la réponse nous échappe encore, et qu'il nous manque une étude historique plus détaillée sur l'héritage des dramaturges français en Nouvelle-France et au Canada français qui permettrait de mieux comprendre cette absence du corpus marivaudien, qui ne s'explique réellement ni par l'histoire du théâtre au Québec, ni par la fortune littéraire de Marivaux, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Henri Lagrave[14].

La renaissance de Marivaux au XXe siècle : le cas du Québec

Les travaux de Lagrave nous amènent à notre second point : la renaissance de Marivaux en France au XXe siècle et ses conséquences sur la scène théâtrale québécoise. Si nous mentionnions au début du présent article *Le jeu de l'amour et du hasard* de 1945, il faut cependant reconnaître que nous sommes devant un phénomène isolé et que la véritable apparition de Marivaux sur les planches au Québec s'effectue dans les années 1960, alors qu'il commence à être monté de manière plus régulière. On le constate aisément, la thèse de Frédéric Deloffre[15] et les mises en scène de Jean-Louis Barrault[16] ont également eu un impact majeur de l'autre côté de l'Atlantique dans la mesure où l'activité qui entoure les œuvres de Marivaux semble avoir redonné une légitimité au marivaudage à la fois auprès des universitaires, des troupes et du public québécois. Ainsi, cinq pièces sont créées par

---

[13] Baudoin Burger, *L'activité théâtrale au Québec*, cit., p. 191-192.
[14] *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1790.
[15] *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage. Étude de langue et de style*, Paris, Belles Lettres, 1955.
[16] Voir Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.

différentes troupes entre 1961 et 1968 (voir le tableau en Annexe), et par la suite, Marivaux sera souvent joué, quoique de manière sporadique.

Néanmoins, sans vouloir minimiser cette influence de la France sur la culture théâtrale québécoise des années 1960, il faut mentionner qu'un autre acteur important avait préparé le terrain quelques années auparavant : l'émission *Radio-Collège* présentée par la chaîne francophone de Radio-Canada, la société radiophonique d'État. Diffusée de 1941 à 1956, cette émission à vocation éducative, l'ancêtre de la radio culturelle au Québec, avait notamment pour but, en raison de son public-cible originel, de compléter la formation que les jeunes hommes recevaient dans les collèges classiques à la grandeur de la province en leur offrant des séries consacrées aux sciences naturelles, à la philosophie, aux arts visuels, à la religion, et aussi au théâtre. Ignorée pendant plusieurs années par la critique, et perçue comme « la béquille d'un système d'éducation collégial anachronique[17] » – la quasi-totalité des collèges classiques québécois ferment leurs portes à la fin des années 1960 en raison d'une vaste réforme du système d'éducation –, elle a depuis peu fait l'objet d'études sérieuses qui montrent comment elle fut, du moins en partie, « un incubateur de la Révolution tranquille », pour reprendre le titre de Marie-Thérèse Lefebvre[18].

Il s'agit d'une source inespérée pour étudier le théâtre de Marivaux comme cas d'un transfert culturel, puisque *Radio-Collège* propose à chaque saison une série d'épisodes consacrés au théâtre[19] et que Marivaux y a été mis au programme à cinq reprises[20]. De 1943 à 1949, le commentaire de Jean-Charles Bonenfant qui prenait la forme d'une causerie devient plus élaboré et accentue le caractère pédagogique de l'émission :

---

[17] Marie-Thérèse Lefebvre, « Radio-Collège (1941-1956) : un incubateur de la Révolution tranquille », *Les cahiers des dix*, nº 60, 2006, p. 233-275.

[18] *Cf. supra* la note 17.

[19] Cette série s'inspirait du succès remporté par l'émission « Le théâtre classique », elle-même issue d'un cycle de conférences et de pièces diffusé en novembre et décembre 1939 à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Racine. Voir Pierre Pagé, *Radiodiffusion et culture savante au Québec*, Montréal, Maxime, 1993, ch. 3 « Un secteur privilégié de la culture savante : le théâtre de répertoire et sa percée exceptionnelle en 1939-1940 », p. 39-43. Pour une mise en contexte plus générale, voir Renée Legris et Pierre Pagé, « Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec », dans *Archives des lettres canadiennes*, cit., p. 291-318.

[20] *Les fausses confidences*, 1942-1943 ; *Le jeu de l'amour et du hasard* et *Les fausses confidences*, 1947-1948 ; *Le legs*, 1952-1953 ; *La double inconstance*, 1953-1954 ; *Le jeu de l'amour et du hasard*, 1954-1955 ; selon le tableau qui se trouve dans Marie-Thérèse Lefebvre, « Radio-Collège (1941-1956), art. cit., p. 266-272. Selon les archives de Radio-Canada, seule la version de 1947 du *Jeu de l'amour et du hasard* a été enregistrée, mais le support physique est endommagé et rend sa consultation impossible pour le moment.

> C'est donc une véritable structure de cours qui est mise en place. Elle permet d'étaler sur cinq semaines l'étude des cinq actes des grandes pièces classiques et de présenter des morceaux choisis, interprétés en direct par les comédiens, pour soutenir les explications théoriques ou historiques du professeur[21].

Au reste, le comédien Jacques Auger, qui a fait ses études d'art dramatique à Paris et qui fut pensionnaire à l'Odéon, agit à plusieurs reprises pendant ces années à titre de directeur artistique pour les lectures. Cette rencontre entre universitaires, milieu du théâtre et jeune public en formation laisse croire que si les troupes professionnelles se mettent à monter Marivaux dans les années 1960, c'est en partie parce que le terrain avait été préparé. *Radio-Collège* explique même fort probablement pourquoi Pierre Boucher et *Les comédiens de Québec* se risquent à monter *Le jeu de l'amour et du hasard* dès 1945.

Un des éléments les plus surprenants demeure en contrepartie la quasi-absence de Beaumarchais, dont on présente, pendant la quinzaine d'années que dure l'émission, uniquement le *Barbier de Séville* en 1947-1948, lorsque la saison est entièrement consacrée au XVIIIe siècle. Les quatre autres représentants sont Le Sage, Regnard, Voltaire et… Marivaux, avec deux pièces. Or, de ces cinq dramaturges du XVIIIe siècle, Marivaux est le seul qui avait déjà été joué, et le seul qui le sera de nouveau par la suite. Sur ce point, la programmation de *Radio-Collège* était donc en porte-à-faux de l'histoire théâtrale au Québec. La programmation des pièces illustre également les enjeux que soulève le passage d'un corpus français à un corpus international en 1950, lorsque « Le théâtre de Radio-Collège » change de nom pour « Sur toutes les scènes du monde ». En 1952-1953, Marivaux, qui n'avait été monté qu'une seule fois au Québec, a cependant été sélectionné pour se trouver aux côtés de Molière, Tchekhov, Shakespeare et Cocteau ; aucune mention de Racine, Corneille ou Beaumarchais lors de cette saison, ce qui témoigne d'un changement de paradigme remarquable quant à la place qu'occupe le corpus marivaudien dans ce qui était alors perçu comme étant le répertoire[22].

Marivaux en anglais

Dans notre dernier point, nous aimerions aborder le cas plus particulier des adaptations anglaises de pièces de Marivaux qui ont été jouées au Québec. Dans ces cas précis, le transfert culturel est à la fois évident et plus complexe, en ce sens où aux rapports entre le Québec et la France, et notamment à l'instance de légitimation

---

[21] Pierre Pagé, *Radiodiffusion*, cit., p. 107.

[22] Au reste, une analyse plus poussée de cette présence accrue de Marivaux dans les années 1950 permettrait d'étudier la dynamique qui prend place entre la présentation des auteurs dramatiques jugés classiques (choix des auteurs et des textes, angles d'analyses privilégiés, etc.) et le traitement qui est réservé aux auteurs et dramaturges québécois dans « Nouveautés dramatiques », une émission créée par Guy Beaulne en 1950.

culturelle qu'a longtemps incarnée la seconde en sol québécois, s'ajoute une dimension linguistique et politique – l'un va rarement sans l'autre au Québec – : la présence de deux langues officielles, l'anglais et le français, et les enjeux culturels et identitaires qui en découlent[23]. Le théâtre n'y échappe pas, comme on a pu le voir rapidement à propos de la période du Régime britannique. Depuis quelques années, les historiens du théâtre s'interrogent d'ailleurs sur le sens que l'on peut donner à ces nombreuses pièces d'auteurs français, Molière entre autres, qui ont été montée au fil des décennies par des anglophones, aussi bien en français que par le biais de traductions[24]. Et que dire d'un public francophone qui se rend à Montréal voir représenter sur scène la traduction d'une œuvre française ? Est-il pris en considération par les instances qui créent le spectacle ? L'étude de la représentation en alternance, en français et en anglais, du *Jeu de l'amour et du hasard* au Théâtre de La Poudrière en 1979 donnerait certes quelques réponses intéressantes, mais le manque de ressources documentaires nous empêche pour le moment de pousser l'analyse[25].

Penchons-nous plutôt sur la version de *The Game of Love and Chance* préparée conjointement par le Canadian Stage à Toronto et le Centaur Theater à Montréal pendant la saison 2011-2012. Elle possède ceci de particulier : de ne pas reprendre les traductions disponibles sur le marché, car le metteur en scène Matthew Jocelyn a choisi de commander une traduction-adaptation à l'écrivain Nicolas Billon[26].

La nature du travail réalisé par Nicolas Billon et Matthew Jocelyn explique certainement pourquoi la pièce a divisé la critique torontoise et montréalaise : il s'agit tout à la fois d'une modernisation du texte de Marivaux, et d'une transposition contemporaine qui intègre un jeu physique inspiré de la *commedia dell'Arte*. Ainsi, des termes et des expressions modernes ont été utilisés, comme « hot[27] » pour décrire la beauté physique des personnages féminins, et « snob[28] », qui sert à rendre le côté

---

[23] Pour une mise en contexte, voir Louise Ladouceur, *Making the scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota Bene, 2005.

[24] Depuis les travaux pionniers d'André-Gilles Bourassa, notamment « Un fou dans une poche ! Du théâtre français au début du régime anglais », *Cap-aux-Diamants*, nº 35, 1993, p. 26-30.

[25] La pièce est annoncée dans *La Presse*, 11 avril 1979, cahier D, p. 2 ; *The Gazette*, 9 mai 1979, p. 25 ; *The Gazette*, 19 mai 1979, p. 31.

[26] Cette dernière n'a jamais été publiée, mais nous avons pu obtenir une copie numérique du tapuscrit. Billon est l'auteur, entre autres, de *The Elephant Song*, adaptée au grand écran par Charles Binamé en 2014.

[27] Marivaux, *The Game of Love and Chance*, trad. N. Billon, s.l.n.d., acte I, sc. 8, p. 18 « The maid's kinda hot, don't you think » [traduction de : « Est-ce que la fille n'est pas plaisante ? »].

[28] *Ibid*., acte I, sc. 9, p. 19 : « Careful now, he's a real snob that one -- he'll go straight for your best bottle ! » [traduction de : « Le gaillard est gourmet, il boira du meilleur »]. Voir également acte I, sc. 1, p. 2 : « I swear, one day you'll go so far as to call me a snob » [traduction de : « Je vous dis que, si elle osait, elle m'appellerait une originale »].

aristocratique hautain que singe Arlequin tout au long de l'intrigue. En outre, de nombreuses répliques ont été modifiées pour accentuer le caractère quasi métathéâtral de certains passages, en phase avec une bonne partie des interprétations qu'offre la critique universitaire[29]. Par exemple, au début du dernier acte, M. Orgon s'exclame « come on, kids, it's the third act[30] ! » De même, lors de la scène 8 qui précède la reconnaissance finale, Silvia et Dorante ont cet échange :

DORANTE	And you're not indifferent to his love. I could tell by how impatient you were to have me leave.
SILVIA	What ?
DORANTE	At the end of scene four.
SILVIA	That was scene three !
DORANTE	Whatever. So you couldn't possibly love me[31] !

On souhaitait donc faire plusieurs choses en même temps : rendre la pièce plus actuelle, souligner les liens qui unissent le théâtre de Marivaux et le Théâtre-Italien, et tenir compte de lectures plus académiques. Mais ce sont surtout les deux premiers aspects qui ont retenu l'attention des critiques, notamment en raison des acrobaties de l'acteur Gil Garratt, qui interprétait Arlequin. Cependant, au-delà des partis pris de chaque critique, l'analyse de la revue de presse illustre également à quel point ce spectacle, offert avant tout à un public anglophone, s'éloigne des mises en scène québécoises au sujet desquelles nous avons conservé des témoignages, et qui présentent presque toutes un dix-huitième siècle de convention, avec vestes longues et robes flottantes rococo. L'hypothèse demande à être vérifiée et nuancée, mais nous croyons que l'horizon d'attente et la formation du public y sont pour beaucoup. Ce n'est certes pas un hasard si une mise en scène aussi audacieuse a eu lieu, à Québec, en anglais, et non en français : le texte « classique » n'y a pas le même poids, d'autant plus que la traduction permettait de le moderniser. Au reste, les appréciations positives semblent être venues d'auteurs connaissant peu les études sur Marivaux, si l'on en juge par leurs arguments et leur contenu[32], alors que certaines critiques négatives, très académiques, semblent inspirées d'un cours de premier cycle un peu daté :

---

[29] Dans la foulée des travaux de Jean Rousset, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La double inconstance* », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 41, 2, 1988, p. 121-130, et de la « fonction Scapin » qu'il a relevée.

[30] Marivaux, *The Game of Love and Chance*, cit., acte III, sc. 4, p. 46.

[31] *Ibid*., acte III, sc. 8, p. 55.

[32] Voir Chris Lane, « Marivaudages. A play brought back to greatness », *The Charlebois Post*, 9 mars 2012 [en ligne] ; Sam Mooney, « Review. A Game of Love and Chance », *Mooney on Theatre*, 20 avril 2012 [en ligne].

> Director Matthew Jocelyn, clearly aware that Marivaux borrowed names and situations from the Italian commedia dell'arte, has emphasized the physical aspect of the performances over the verbal. With a character named Arlequino it is true that Marivaux was aware of the commedia, however, what makes Marivaux so distinct is how he transformed what was primarily physical comedy into psychological comedy. By directing the play as physical comedy, Jocelyn negates exactly what makes Marivaux so important in the history of drama[33].

Conclusion

Nous espérons que cette brève présentation des résultats préliminaires livrés par l'inventaire des pièces de Marivaux qui ont été représentées au Québec aura permis de mettre la table pour les pistes de recherche qui, nous semble-t-il, sont les plus prometteuses. Étudier le théâtre de Marivaux comme un cas de transfert culturel au Québec ne revient pas simplement à montrer comment on reçoit et perçoit un corpus dramatique français dans un territoire outre-Atlantique où on peut créer les spectacles sans nécessairement traduire le texte original. C'est d'abord éclairer sous un angle nouveau l'histoire, d'ailleurs encore très mal connue, du théâtre francophone au Canada pendant les périodes de la Nouvelle-France et du Régime britannique. C'est également s'interroger sur la place qu'occupe la formation du public dans la réception des pièces et les choix des troupes professionnelles, alors même que la notion de répertoire devient problématique, le théâtre français constituant un modèle souvent ambigu pour les dramaturges et auteurs dramatiques québécois. Enfin, c'est réaliser que même la représentation de comédies du XVIIIe siècle s'inscrit dans la dynamique linguistique et politique complexe qui est celle des « deux solitudes », pour reprendre l'expression consacrée de Hugh MacLennan[34]. Monter une pièce de Marivaux au Québec fut longtemps un choix qui n'allait pas de soi ; les difficultés que ce choix soulevait méritent que l'on s'y arrête.

Nicholas DION, Laure GAGNON-TREMBLAY
***Université de Sherbrooke* (Québec)**

---

[33] Christopher Hoile, « The game of shove and dance », *Stage Door*, 20 avril 2012 [en ligne]. Voir également Robert Kushman, « *The Game of Love and Chance* is a missed opportunity », *National Post*, 25 avril 2012 : « Marivaux does pay explicit homage to the old tradition [*commedia dell'arte*], though I suspect that in his case it was more a matter of lip service and that he would have ditched the whole idea if it hadn't been in his contract. This production only works when it does the same: when, that is, it allows its characters to behave like human beings. »

[34] *Two Solitudes*, Toronto, Collins, 1945.

1940	1950	1960	1970	1980
1945 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Compagnons du Saint-Laurent		1961-1962 : *La double inconstance*, Théâtre du Nouveau Monde	1973 : *D'amour et de théâtre* (d'après Molière, Racine, Marivaux, etc.) Théâtre du Rideau Vert	1980 : *L'épreuve*, École nationale de théâtre
		1963-1964 : *L'heureux stratagème*, Théâtre du Rideau Vert	1979 : *Le jeu de l'amour et du hasard* et *The Game of Love and Chance*, La Poudrière	1980-1981 : *La seconde surprise de l'amour*, Théâtre du Nouveau Monde
		1964-1965 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Nouvelle compagnie théâtrale		1984 : *Successful Strategies*, Centaur Theater
		1967 : *L'heureux stratagème*, Théâtre du Rideau Vert		1985-1986 : *L'heureux stratagème*, Théâtre du Rideau Vert
		1968 : *Les fausses confidences*, Théâtre populaire du Québec		1986 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Théâtre populaire du Québec au Centaur Theater
				1986-1987 : *La double inconstance*, Théâtre du Nouveau Monde
				1987 : *Le petit maître corrigé*, Conservatoire d'art dramatique
				1988-1989 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Le Trident
				1988-1989 : *Les fausses confidences*, Théâtre du Rideau Vert
				1989 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Nouvelle compagnie théâtrale

1990	2000	2010	2020
1992-1993 : *Le prince travesti*, Théâtre du Nouveau Monde	2001-2002 : *La double inconstance*, Le Trident	2012 : *The Game of Love and Chance*, Centaur Theater	2020 : *La dispute*, *Le legs*, Théâtre Rouge du Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec
1993 : *Le legs*, École nationale de théâtre du Canada	2000-2001 : *Le petit-maître corrigé*, Acteurs Associés	2012-2013 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, SR3	
1994 : *Les fausses confidences*, Théâtre du Bois de Coulonge	2000-2001 : *L'heureux stratagème*, Théâtre du Rideau Vert	2014 : Extraits de *Le jeu de l'amour* et *La double inconstance*, La Comédie Humaine	
1994 : *Marivaudages*, Théâtre de l'Opsis	2004-2005 : *La fausse suivante*, Théâtre du Nouveau Monde	2015 : *La dispute*, L'École nationale de théâtre de Montréal	
1995 : *Le triomphe de l'amour*, Espace Go		2016 : *La LNI s'attaque aux Classiques*, Ligue nationale d'improvisation	
1996 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Compagnie de théâtre Longue vue		2016-2017 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Théâtre du Nouveau Monde	
1997 : *La seconde surprise de l'amour*, Espace Go		2017 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Brin d'Folie	
1997 : *Les repentirs*, extraits de Marivaux (*Le petit-maître corrigé*), théâtre de l'Opsis		2018 : *Le jeu de l'amour et du hasard*, Finissants du Collège Lionel-Groulx	
		2018 : Extraits de *La double inconstance*, La Comédie Humaine	

RELECTURE ET RÉÉCRITURE SCÉNIQUES. LES VARIANTES DE LA MISE EN SCÈNE DU *LEGS* PUBLIÉE PAR BARBA EN 1820

Depuis les années 1970, la critique génétique s'est intéressée aux manuscrits d'auteurs[1]. Les travaux de Georges Forestier sur la composition des tragédies de Pierre Corneille furent publiés en 1996, mais l'étude génétique du 'Sophocle français' ne prenait pas en compte la représentation théâtrale, ni le processus de création lié à la production scénique des pièces classiques[2]. Ce n'est qu'assez tardivement que les notes de mise en scène ont fait l'objet de recherches. En 1996, Almuth Grésillon publiait un article fondateur qui portait sur les difficultés inhérentes à la génétique théâtrale[3]. Quelques années plus tard, Jean-Marie Thomasseau rappelait, à propos des documents relatifs à la mise en scène, « leur nature profuse et confuse, jointe à l'ambiguïté de leur statut textuel » qui avait concouru à « retarder l'inventaire et l'analyse des textes[4] ». Il soulignait le caractère hétérogène des documents d'archive et la difficulté à retracer de façon critique la genèse de la mise en scène quand bien même les traces textuelles ou visuelles des répétitions pourraient éclairer la vie et l'histoire d'une troupe (en l'occurrence, la troupe du Théâtre du Soleil).

Nous souhaiterions approfondir l'idée d'« entité dynamique[5] » émise par Jean-Marie Thomasseau, c'est-à-dire de collaboration étroite entre les membres d'une troupe, lorsqu'il est question, non pas de la création d'une pièce nouvelle, mais plutôt de la remise d'une pièce du répertoire, que celle-ci soit « usée » ou non[6]. La remise, fondée sur une dynamique de groupe au XVIIIe siècle puisque les troupes sont à la fois les maîtres d'œuvre et les régisseurs, entraîne en son sillon une relecture et une réécriture « de plateau », lesquelles aboutissent à une forme de « signature » scénique. Celle-ci constitue le style spécifique de la troupe ou de l'institution.

Il n'est guère possible d'établir avec exactitude quand commence ce processus de re-création, qui l'initie parmi les acteurs, qui propose ou qui impose, qui unifie le

---

[1] Almuth Grésillon, « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *L'Esprit créateur*, vol. 41, n° 2, 2001, p. 9-15.

[2] Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

[3] Almuth Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n°26, 1996, p. 71-94.

[4] Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 101.

[5] Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de la mise en scène », cit., p. 108.

[6] Au XVIIIe siècle, le terme « remise » équivaut à ce que nous entendons aujourd'hui par « reprise ». Le terme reprise avait un sens différent au XVIIIe siècle, faisant référence à une pièce nouvelle dont les représentations avaient été interrompues par l'auteur. Celui-ci reprenait sa pièce afin de l'améliorer pour la reprogrammer dans les jours ou les semaines suivantes. La remise avait un sens différent : il s'agissait d'une nouvelle mise en scène préparée par la troupe avec ou sans le concours de l'auteur.

projet artistique. Néanmoins, celui-ci est bien arrêté à un moment donné puisque des choix sont faits et assumés, et parce que, bien entendu, la nouvelle version scénique de la pièce est présentée au public à une certaine date. L'entité dynamique qu'est la troupe au XVIIIe siècle — dont les membres se connaissent généralement bien et ont appris à travailler ensemble —, permet la création de variantes de la mise en scène (du vivant ou non de l'auteur). Celles-ci sont comparables aux variantes de l'édition d'une pièce, à une exception près cependant : elles ne sont le plus souvent pas rendues publiques, restant la propriété de l'institution — ainsi du manuscrit de souffleur — ou de l'acteur — la copie ou l'imprimé annoté lui appartenant. Archivées, elles ne sont pas forcément datées.

Les variantes d'une œuvre théâtrale relèvent également de sa diffusion à l'étranger, notamment des traductions et mises en scène qu'elle inspire à d'autres entités-troupes. Certaines comédies de Marivaux furent traduites plus ou moins fidèlement en Europe comme le montre Robert Halsband lorsqu'il examine les réécritures du *Jeu de l'amour et du hasard* au XVIIIe siècle en Angleterre[7]. Le marivaudage s'avérait difficile à transposer dans une langue étrangère aussi la tonalité des répliques et le vocabulaire employé étaient souvent choisis en fonction des mœurs et du goût anglais, amenant le traducteur à faire œuvre de médiateur entre deux cultures différentes, et donc à faire des révisions considérables jusqu'à parfois gommer la source originale pour n'en laisser que le substrat. La comédie fut traduite assez fidèlement par Lady Mary Wortley Montagu, cependant que la version d'Isaac Bickerstaffe de 1762 (*Love In A Village*) ou celle de Thomas Vaughan jouée à Drury Lane en 1776 (*Loves Metamorphoses*) s'avéraient être des adaptations très libres et bien éloignées de ce style si particulier qu'est le marivaudage. Certains auteurs s'inspirèrent même de la comédie pour créer une tout autre pièce. Ce fut le cas de Joseph Atkinson avec *The Mutual Deception* (1785), puis George Colman avec *Tit for Tat* (1786).

La mise en lumière d'un auteur dans un pays étranger suppose une dynamique de création, un processus en quelque sorte « intersectionnel », celui de la transposition-codification, réunissant différents savoirs relatifs à la culture d'origine et la culture d'accueil. La traduction ne peut être ni complètement, ni seulement littérale, se nourrissant de la subjectivité du traducteur, de sa connaissance de la langue et de ses qualités stylistiques, ainsi que des attentes du spectateur. Elle apparaît ainsi en grande partie « culturelle[8] », fruit d'une genèse hybride qui s'appuie à la fois sur l'imprimé avec son texte figé mais non pas forcément définitif, et l'esprit créateur

---

[7] Robert Halsband, « The First English Version of Marivaux's *Le Jeu de l'amour et du hasard* », *Modern Philology*, vol. 79, n° 1, 1981, p. 16-23. Les changements principaux qui nécessitaient des réécritures avaient trait au caractère des personnages, à leur milieu social, à l'intrigue, mais également à la diction et au type de vocabulaire employé.

[8] Sur les problèmes liés à la traduction et aux processus de création voir l'article d'Andrea Pelegrí Kristić, « L'invisibilité de la traduction dans les processus de création avec des textes traduits à Santiago du Chili (2014-2016) », *European Drama and Performance Studies*, vol. 14, n°1, 2020, p. 197-216.

du traducteur, libre d'ajouter un niveau de lecture à l'œuvre, voire de la dénaturer. Le transfert ouvre la voie à des interprétations scéniques traversées par un style de jeu qui a ses propres règles et traditions. Des personnages, de même que l'intrigue, peuvent ainsi être modifiés, témoignant alors des mécanismes propres au transfert culturel : peut être observé un glissement progressif du sens de l'œuvre originale vers la culture de réception, qui s'accompagne nécessairement d'une perte de sens et/ou d'identité. Sur l'œuvre théâtrale viennent se greffer d'autres intentions, d'autres effets, d'autres actions. La reformulation excessive et l'adaptation trop poussée transforment le texte traduit en une œuvre autonome dont les paratextes et contextes ont plus d'influence que le contenu de l'œuvre originale.

Les transferts culturels spontanés, fruits d'une réputation grandissante de l'auteur à l'étranger, sont à rapprocher des remises. Peut-on observer en France une autonomisation de la remise, si la barrière de la langue et de la culture cible est absente ? Les remises sont-elles pensées de façon moderne, c'est-à-dire adaptées au temps présent, et deviennent-elles un laboratoire où s'exerce de façon organique et holistique un pouvoir créateur qui s'affranchit sciemment de l'auteur ? Quels changements significatif note-t-on dès lors et peut-on dire que le processus de re-création scénique procède de logiques similaires à celles de la mise en œuvre d'une traduction qui, elle, ne ressortit pas obligatoirement à un travail collectif ? Par ailleurs, la génétique de la représentation s'appuie sur des manuscrits. Quelle méthodologie adopter si la pièce de théâtre est imprimée, moins en tant que texte qu'en tant que mise en scène ? En ce sens, quel enseignement peut-on tirer de relevés de mise en scène publiés après la mort de l'auteur ? Quelles sont les révisions effectuées après que la troupe a accaparé le texte, c'est-à-dire en est devenue le propriétaire ? Que disent-elles alors puisque le texte ne se suffit plus à lui-même et doit passer par un processus d'appropriation ?

En effet, les « reprises » semblent, d'après Jean-Marie Thomasseau, poser la plus grande difficulté en matière d'analyse critique, notamment pour le théâtre de la période prémoderne. Nous nous proposons d'analyser le relevé de mise en scène d'une pièce de Marivaux : *Le Legs* (1820), comédie en un acte publiée par Barba, libraire au Palais-Royal[9]. Cet éditeur se démarqua par une démarche tout à fait originale qui ne semble plus avoir cours de nos jours : il se fit fort de rendre public des manuscrits de souffleurs utilisés par les grands théâtres parisiens, en particulier ceux de la Comédie-Française — non que toutes ces mises en scène imprimées fussent systématiquement celles de chefs d'œuvre et même si les plus grands auteurs

[9] Résumé de la pièce : Le Marquis, épris de La Comtesse, doit épouser Hortense qui aime Le Chevalier. Se dédire revient à dédommager Hortense de deux cent mille francs que Le Marquis n'a pas. Hortense, qui se doute des sentiments réels du Marquis envers La Comtesse, espère le forcer à rompre son engagement pour empocher l'argent, Le Chevalier n'étant pas assez fortuné. La pièce met donc en scène le stratagème élaboré par Hortense pour récupérer l'argent, ainsi que la déclaration d'amour du Marquis, quelque peu rêveur et timide, à La Comtesse.

ont été privilégiés comme en témoigne le catalogue de l'éditeur[10]. Une politique de diffusion et de conservation fut mise en place de façon certaine, sans doute pour répondre à une demande croissante des troupes ou plus généralement du public. Toutefois, elle n'a pu vraisemblablement se faire qu'en accord avec les institutions concernées puisque les notes de mise en scène n'avaient pas vocation à être divulguées. Les œuvres de l'ancien répertoire (antérieur à la Révolution et à la loi Le Chapelier de 1791) étaient tombées dans le domaine public, cependant que la mise en scène pouvait conserver un caractère privé, étant la « propriété artistique » de la troupe, ou tout du moins une « création » des acteurs. Barba négociait probablement avec les souffleurs des grands théâtres parisiens afin d'obtenir la version scénique qui faisait alors autorité, mais achetait également des copies manuscrites, avant même parfois que la pièce ne fût représentée dans sa nouveauté[11].

Notre hypothèse est que le relevé publié au début du XIXe siècle pourrait être une copie d'un imprimé annoté ou d'un manuscrit de souffleur de la seconde moitié du XVIIIe siècle : on pourrait y voir tout le travail de « remise » effectué par la troupe qui aurait collectivement remodelé de façon considérable la pièce[12]. Nous nous efforcerons de montrer la manière dont la mise en scène de la version Barba se voulait plus fluide et dynamique grâce à un gros travail de retranchements qui, de fait, avait une incidence directe sur la mise en place. L'édition Barba illustre la patrimonialisation de mises en scènes passées qui constituèrent, à priori, une signature scénique de valeur : celle de la Comédie-Française — soit du style français. Elle démontre, en même temps, que la mise en scène était bien avant la fin du XIXe siècle mûrement pensée par les acteurs qui formaient, à cette occasion, une entité dynamique comparable à la figure du metteur en scène.

Des notes de mise en scène au relevé imprimé : les enjeux d'une politique éditoriale singulière

Olivier Bara a montré qu'avec l'influence nouvelle des régisseurs, les livrets de mise en scène ont été massivement diffusés en province dans la première moitié du XIXe siècle, en particulier les livrets d'opéra-comique. Ces livrets sont « d'abord destinés à offrir aux directeurs, aux troupes et aux régisseurs de province des

[10] La première page de l'édition du *Legs* (1820) indique par exemple trente-deux tragédies et quarante-trois comédies déjà publiées, ainsi que d'autres en préparation.

[11] Jean-Nicolas Barba, Souvenirs de Jean-Nicolas Barba, ancien libraire du Palais-Royal, Paris, Ledoyen et Giret, 1846, p. 37.

[12] La Comédie-Française possède trois manuscrits de souffleurs du *Legs* : ms 130, 131 (exemplaire de la bibliothèque de M. Faure) et 132 (il inclut deux feuillets avec indications scéniques, exemplaire de reprise avec plantation de décors). Il ne nous a pas été possible de consulter ces manuscrits avant l'envoi de notre article à l'éditeur. Deux des manuscrits datent vraisemblablement du XIXe siècle (ms 131 et 132). Si la version Barba correspond au manuscrit 130, cela reviendrait à valider le fait que la troupe de la Comédie-Française préparait une version scénique très différente de la version de l'auteur.

indications scéniques complètes et précises, susceptibles de rapprocher la représentation offerte aux villes de France des spectacles parisiens[13] ». Ils se révèlent utiles aux acteurs professionnels ou amateurs, donnant le ton en matière de mise en scène. En effet, les troupes de la capitale sont révérées du fait même du statut prestigieux de l'institution qu'elles symbolisent. La Comédie-Française jouit par exemple d'une grande renommée au niveau national mais également européen. Elle est associée au jeu « français », à des traditions et à un faire théâtral spécifique. Selon Olivier Bara, les relevés de la première moitié du siècle ont une fonction pratique : permettre aux acteurs, lors de leurs voyages en province, de limiter la durée des répétitions et de ne pas avoir à mémoriser une mise en scène différente. Ils décrivent souvent la machinerie théâtrale et les moyens techniques nécessaires lorsqu'il s'agit d'un grand spectacle. On pourrait ajouter que la politique éditoriale développée à cette époque assure aussi culturellement la pérennité d'un style institutionnel et son ancrage dans le paysage théâtral puisqu'il se décentralise en quelque sorte, de même qu'il renforce l'hégémonie d'une troupe en ce qu'il est ou devient une référence en la matière. À partir des années 1830, la multiplication de livrets de plus en plus sophistiqués et précis — ils fourmillant de détails sur les placements, les décors et la plantation — concourt à enraciner également la notion de mise en scène au cœur de la vie théâtrale en lui donnant une visibilité croissante.

Les tout premiers relevés de mise en scène qui restent relativement simples dans leur présentation et qui n'apparaissent pas aussi sophistiqués que les livrets des années 1830 sont publiés dès la seconde moitié du XVIIIe siècle par des éditeurs de renom qui semblent suivre les directives de certains auteurs soucieux de consigner les éléments de la mise en place, comme Beaumarchais par exemple[14]. En 1776, l'édition de *La Coquette corrigée* de Jean-Baptiste Sauvé, dit La Noue, témoigne aussi des préoccupations de certains acteurs-auteurs de voir se renforcer le lien entre les troupes de province et celles de la capitale afin d'améliorer la qualité du jeu en France : « J'ai vu souvent dans les Provinces beaucoup d'embarras, ou beaucoup de négligence dans la manière de placer les Acteurs[15] ». Le relevé a une fonction didactique. Il a vocation à faciliter le travail des troupes en lui donnant des outils éducatifs. Il semble comparable à un manuel scénique qui progressivement remplace les ouvrages rhétoriques décrivant les principes de l'*actio* qui tenaient lieu de boussole en matière de jeu de l'acteur jusqu'à la fin des années 1740. Au-delà des mémoires d'acteurs et des grands traités sur l'art théâtral centrés sur l'individu et la technique qu'il doit maîtriser, le relevé réunit des informations portant sur le collectif et le collaboratif, sur le travail scénique « d'ensemble ». Il a donc une autre dimension : il témoigne d'une pratique, des « usages » de la scène, mais aussi de

---

[13] Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », in Florence Naugrette (dir.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, CEREDI, université de Rouen, 2008, p. 3.

[14] Voir la préface de *Deux Amis* et du *Mariage de Figaro*.

[15] Jean-Baptiste Sauvé, dit La Noue, *La Coquette corrigée*, Paris, Duchesne, 1776 (édition originale publiée en 1756).

choix artistiques aboutis. Imposer la version de la Comédie-Française montre en outre que la troupe peut, grâce à la dissémination de ces consignes, consolider son image de meilleure troupe de France puisqu'elle prétend former les acteurs des théâtres de province.

Les éditions-relevés des années 1770 marquent un tournant : la mise en place prend de l'importance, étant la conséquence directe d'une utilisation nouvelle de l'espace, sans spectateurs sur scène. Est insérée dans l'édition Duchesne de 1776 de *La Coquette corrigée* une remarque d'importance : « je crois avoir trouvé un moyen bien simple de transporter dans l'imprimé cet arrangement tout fait. Au commencement de chaque Scène, j'ai nommé le premier, celui qui doit être le plus proche de la loge de la Reine[16], & les autres successivement ». Enfin il est noté que « Les cédilles marquent les retranchements qu'on a faits au Théâtre[17] ». Ce code s'avère déterminant puisqu'il sera utilisé par Prault, puis Barba quelques décennies plus tard. La première page du *Legs* dans l'édition Barba indique ainsi :

> *Nota*. On a observé, dans l'impression, l'ordre des places des personnages, en commençant par la gauche des spectateurs (ce qui est la droite des acteurs).
> Les changemens de places sont indiqués par des renvois au bas des pages.
> Les noms des personnages imprimés en caractères italiques, indiquent qu'ils ne sont pas sur le devant de la scène.
> D.L.P[18]

Il y a tout lieu de croire que la signature « D.L.P. » est celle du secrétaire souffleur de la Comédie-Française, Étienne-François De La Porte (orthographié également Delaporte[19]) qui a joué un rôle essentiel au théâtre en consignant scrupuleusement les mises en scène[20] et en compilant, le plus vraisemblablement, la liste des pièces courantes avec leur nombre de répliques et leur durée[21].

L'édition de *L'Épreuve* reproduit le même texte mais comporte une indication supplémentaire : « On a fait précéder d'un astérisque (*) ce qui ne se dit pas à la représentation[22] ». Ces codes typographiques sont systématiquement insérés après la liste des personnages dans les éditions de pièces de théâtre publiées par Barba. Ils correspondent à des pratiques réelles mais dont les codes sont légèrement différents

---

[16] Côté jardin.
[17] La Noue, *La Coquette corrigée*, cit.
[18] Marivaux, *Le Legs*, Paris, Barba, 1820, p. 4.
[19] Jacqueline Razgonnikoff, « Copistes et secrétaires-souffleurs à la Comédie-Française au XVIIIe siècle, de Saint-Georges à Delaporte », John Golder et John Dunkley (dir.), *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n°4, déc. 2009, p. 549-562.
[20] Ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.
[21] Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie-Française, mis par ordre alphabétique, avec les personnages de chaque pièce, et le nombre de lignes ou vers de chaque rôle, Paris, Simon, 1775.
[22] Marivaux, *L'Épreuve*, Paris, Barba, 1822, non paginé. Barba a aussi publié *Les Fausses Confidences* (1818) et *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1817).

sur les copies manuscrites : ainsi Delaporte souligne les noms des personnages lorsqu'ils sont à l'arrière-plan et biffe les passages supprimés[23]. En outre, les placements sont indiqués par des numéros au-dessus du nom des personnages au début de chaque scène mais ils suivent le même ordre, la position 1 représentant celle qui est du côté jardin au regard du spectateur. Les éditions Barba incluent aussi certaines positions intermédiaires au cours d'une scène (souvent indiquées dans la marge sur les copies manuscrites) en insérant une note de bas de page. Les nouveaux placements sont alors indiqués. Enfin, des didascalies sont souvent ajoutées au cœur des répliques, précisant à qui s'adresse un personnage.

Ces codes seront par la suite systématisés dans les éditions imprimées. La Comédie-Française paraît dès lors avoir joué un rôle prépondérant dans la genèse des livrets de mise en scène, quelle que soit l'institution ou la troupe concernée.

L'art de l'altération : anamorphoses textuelles

La petite comédie du *Legs*, un simple baisser de rideau, fut mise à l'affiche le 11 juin 1736 à la Comédie-Française[24]. Selon la base des registres de la Comédie-Française, elle fut représentée 186 fois entre 1736 et 1793. Elle fut programmée chaque année, exception faite des saisons 1738-1739 et 1763-1764[25]. Dès 1764, les acteurs ont pu se passer intégralement des desiderata ou des conseils de l'auteur, Marivaux étant décédé. Il est dès lors possible qu'une remise ait été programmée avant la Révolution[26].

L'édition est publiée « avec les additions et changements conformes à la représentation », rappelant, de fait, qu'il était commun d'adapter et d'amender la pièce lors d'une remise. De nouveaux jeux de scène inventés par les acteurs, représentatifs de leur créativité et de leur interprétation libre d'un texte, étaient insérés dans certaines scènes, ce que Pierre Rémond de Sainte-Albine avait qualifié quelques décennies plus tôt de « jeu additionnel[27] ». La Comédie-Française avait pour habitude de transformer les pièces au gré de ses divers projets artistiques de remises. Certaines versions scéniques pouvaient dès lors être considérées comme les plus appropriées, ou les meilleures car les plus appréciées des spectateurs. Les critères de sélection de ces mises en scène modèle restent à définir.

---

[23] Sur les codes des souffleurs, voir Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française, 1680-1815*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 338-390.

[24] Représentée avec *La Marianne*, tragédie de Voltaire. Les acteurs étaient messieurs Legrand, Armand, Poisson, Dubreuil, Dangeville le jeune, Fierville et mesdemoiselles Quinault, Jouvenot, Dubreuil, Dangeville la jeune, Grandval. Publiée chez Prault fils en 1736 (édition dont nous nous servons).

[25] Lien : https://ui.cfregisters.org/plays (consulté le 17 juin 2020).

[26] Pour rappel Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux meurt le 12 février 1763.

[27] Pierre Rémond de Sainte Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint, Saillant et Vincent fils, 1747, p. 244-245.

Certains éléments de mise en scène étaient traditionnellement perceptibles à la lecture d'un imprimé, à travers les indications intra et extratextuelles qui évoluèrent au fil du temps. Les pièces classiques imprimées dans la première moitié du XVIIe siècle, influencées par l'approche texto-centriste aristotélicienne, détaillaient le jeu de l'acteur au cœur du texte. Seules les tragi-comédies abondaient en didascalies. Avec le développement de la doctrine classique, on tendit à simplifier le texte en évitant de le surcharger d'informations parasites, ce qui n'entraîna pas pourtant une migration d'éléments relatifs à la mise en scène en marge du texte. Les didascalies restèrent en nombre relativement limité, étant plus ou moins étoffées en fonction de l'aspect spectaculaire ou non de la représentation[28].

Il est à noter tout d'abord que la structure du *Legs* diffère d'une édition à l'autre : l'édition originale Prault de 1736 comporte vingt-cinq scènes, tandis que l'édition Barba de 1820 se limite à vingt-quatre scènes. La scène 12 de l'édition de 1736 est intégralement supprimée. La pièce a été resserrée mais surtout restructurée, tout d'abord pour des raisons pratiques et techniques : les divisions entre les scènes apparaissent plus rigoureusement marquées dans l'édition Barba, afin, probablement, d'éviter de souffler mal à propos au cours des représentations. En effet, il était impératif que le souffleur sache exactement quand se faisaient les entrées et sorties, et surtout en fonction de quelle réplique puisque certaines d'entre elles s'avéraient comparables à des embrayeurs. Elles signalaient le début d'une scène mais aussi les mouvements et donc brèves pauses ou transitions d'une scène à l'autre.

Selon nous, ces divisions portent clairement l'empreinte de Delaporte : en effet, lorsque Lisette reste seule en scène après sa conversation avec L'Épine, l'édition Barba coupe en deux la scène 6 de l'édition originale. La scène 5 est dès lors divisée en deux, une fois L'Épine sorti de scène[29] :

[28] Voir Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, 2009.

[29] Ce phénomène est d'ailleurs visible dans l'édition Barba du *Jeu de l'amour et du hasard* (1817) qui reproduit fidèlement, selon toute vraisemblance, l'exemplaire de Delaporte qui avait l'habitude de réorganiser la division des scènes. On note des erreurs d'impression : deux scènes 8 de l'acte I et deux scènes 6 de l'acte III. Le manuscrit, ou ce qui semble être plutôt un relevé de mise en scène établi à partir d'un imprimé, était probablement raturé de nombreuses fois, d'où la confusion entre le numéro des scènes imprimées et la nouvelle numérotation manuscrite de Delaporte.

Tableau 1. Restructuration de la scène 5

Édition originale	Édition Barba
SCÈNE V. LEPINE, LISETTE	SCÈNE V. LISETTE, L'ÉPINE
LEPINE. N'exigés rien ; ne gênons point Mademoiselle : soyons galamment ennemis déclarez, faisons-nous du mal en toute franchise. Adieu, gentille personne, je vous chéris ni plus ni moins : gardés-moi votre cœur, c'est un dépôt que je vous laisse. LISETTE Adieu, mon pauvre Lépine, vous êtes peut-être, de tous les fous de la Garonne, le plus effronté, mais aussi le plus divertissant.	L'ÉPINE, *parlant toujours au Marquis.* N'exigez rien. Ne gênons point mademoiselle, soyons galamment ennemis déclarés ; faisons-nous du mal en toute franchise. (*À Lisette*). Adieu, gentille personne ; je vous chéris ni plus ni moins : gardez-moi votre cœur, c'est un dépôt que je vous laisse. LISETTE Adieu, mon pauvre L'épine ; vous êtes peut-être, de tous les fous de la Garonne, le plus effronté, mais aussi le plus divertissant. (L'ÉPINE *sort.*)
SCÈNE VI. LA COMTESSE, LISETTE LISETTE. Voici ma maîtresse. De l'humeur dont elle est, je crois que cet amour-ci ne la divertira guères. Gare que le Marquis ne soit bientôt congédié.	SCÈNE VI. LISETTE *seule*. Voici ma maîtresse. De l'humeur dont elle est, je crois que cet amour-ci ne la divertira guère. Gare que le Marquis ne soit bientôt congédié.
LA COMTESSE, *tenant une lettre*. Tenez, Lisette, dites qu'on porte cette lettre à la Poste. En voilà deux que j'écris depuis trois semaines. […]	SCÈNE VII. LA COMTESSE, LISETTE LA COMTESSE, *tenant une lettre*. Tenez, Lisette, dites qu'on porte cette lettre à la poste. En voilà deux que j'écris depuis trois semaines. […]

Dès la scène 7 de l'édition Barba, Le Marquis et L'Épine entrent ensemble et restent en retrait au fond du plateau. On observe les différences suivantes :

Tableau 2. Coupures de la scène 6

Édition originale	Édition Barba
SCÈNE VI. […] LISETTE. Eh non ! Madame, il étoit impossible de vous en débarrasser à moins de frais. Faut-il que vous l'aimiés de peur de le fâcher ? Voulés-vous être sa femme par politesse, lui qui doit épouser Hortense ! Je ne lui ai rien dit de trop, & vous en voilà quitte. Mais je l'aperçois qui vient en rêvant. Évités-le, vous avez le tems.	SCÈNE VII. […] LISETTE. Eh ! non, madame ; il était impossible de vous en débarrasser à moins de frais. Faut-il que vous l'aimiez, de peur de le fâcher ? Voulez-vous être sa femme par politesse, lui qui doit épouser Hortense ? Je ne lui ai rien dit de trop ; et vous en voilà quitte. SCÈNE VIII. LA COMTESSE, LISETTE ; LE MARQUIS *et* L'ÉPINE *dans le fond*. LISETTE. Mais je l'aperçois qui vient en rêvant. Évitez-le ; vous avez le temps.
LA COMTESSE. L'éviter, lui qui me voit ! Ah ! je m'en garderai bien ; après les discours que vous lui avés tenus, il croiroit que je vous les ai dictés. Non, non, je ne changerai rien à ma façon de vivre avec lui. Allés porter ma lettre.	LA COMTESSE. L'éviter ? lui qui me voit ? Ah ! je m'en garderai bien. Après les discours que vous lui avez tenus, il croirait que je vous les ai dictés. (*La timidité s'empare du Marquis, et il se sauve précipitamment ; L'Epine court après lui.*) SCÈNE IX. LA COMTESSE, LISETTE LA COMTESSE. Non, non, je ne changerai rien à ma façon de vivre avec lui. Allez porter ma lettre.
LISETTE *à part les premiers mots.* Hum ! il y a ici quelque chose ; Madame, je suis d'avis de rester auprès de vous ; cela m'arrive souvent, & vous en serés plus à l'abri d'une déclaration. […]	LISETTE. Hum ! il y a ici quelque chose. (*Haut.*) Madame, je suis d'avis de rester auprès de vous : cela m'arrive souvent, et vous en serez plus à l'abri d'une déclaration. […]

L'édition de 1736 reste assez sibylline et englobe le jeu de scène, notamment la sortie du Marquis ; en revanche, l'édition Barba donne plus de précisions quant à l'enchaînement des actions et des répliques qui semble plus clair. Néanmoins, au-delà de ces choix pratiques, on note une indication scénique supplémentaire puisque L'Épine accompagne désormais son maître. On peut gager que les usages du temps faisaient qu'un Marquis ne se rendait pas chez une tierce personne sans son serviteur. En ce sens, le relevé capture peut-être des usages sociologiques. Notons toutefois que les personnages semblent résider chez La Comtesse. Il se peut dès lors que la présence de L'Épine sur scène soit le fruit d'une réflexion des acteurs qui ont voulu ajouter des agréments et rendre la scène plus comique, d'autant plus si les acteurs endossant les rôles de ces deux personnages étaient des vedettes — ou tout du moins celui qui jouait le valet, les serviteurs animant généralement la scène de leurs pitreries et remarques plaisantes[30]. La didascalie insérée en 1820 montre ainsi un jeu de scène amusant qui interrompt légèrement la conversation de Lisette et La Comtesse. Alors que les femmes sont le plus souvent pudiques et timides dans les comédies (ou se doivent de l'être), la pièce présente un personnage masculin émotif et excessivement sensible, qui perd littéralement ses moyens à la vue de sa bienaimée. L'expression de l'émotion et la sortie de scène brusque du Marquis suivi du valet, permet aux acteurs de jouer sur plusieurs niveaux du plateau, à l'avant-scène et à l'arrière-plan. Cette fausse entrée a sans doute la vertu de susciter l'intérêt du spectateur en déplaçant le point focal : le public peut être diverti par les mimiques ou les postures du Marquis et L'Épine par exemple. Enfin, l'utilisation du verbe « rêver » par Lisette (« je l'aperçois qui vient en rêvant ») pourrait renforcer l'effet comique, la réaction du Marquis voyant La Comtesse et Lisette (qui lui a assuré plus tôt qu'il ne pourrait gagner les faveurs de sa maîtresse) paraissant excessive et sa fuite une conséquence de sa surprise[31].

Un langage propre à la mise en scène fut en vigueur dès le XVIIIe siècle, ce qui tendrait à prouver que la mise en scène était codifiée et réfléchie. De fait, le relevé témoigne de pratiques scripturales et scéniques systémiques qui visent à cristalliser le travail collectif mais également à rationaliser l'organisation du plateau et de la représentation. Une scène se définit par l'entrée d'un personnage ou un personnage restant seul sur le plateau. Ainsi lorsque plusieurs personnages dialoguent et que l'un des deux sort, alors doit être comptabilisée une nouvelle scène, si brève soit-elle.

La durée du *Legs* est mentionnée dans le catalogue des pièces de la Comédie-Française publié en 1775 : la pièce ne dépassait pas 37 minutes[32], temps qui de nos jours pourrait sembler limité pour une pièce en un acte. Néanmoins, il est important de préciser que deux pièces étaient généralement programmées quotidiennement, les

---

[30] C'est ce qui transparaît dans les *Lettres à Eugénie* du Prince Charles-Joseph de Ligne (Paris, s.n., 1774) qui s'attardent sur les différents emplois dans le comique et sur les types.
[31] D'ailleurs explicitée, à la scène 8 (1736) et 11 (1820), une fois Lisette partie : « Madame, monsieur le Marquis vous a vu de loin avec Lisette ; il demande s'il n'y a point de mal qu'il approche. Il a le désir de vous consulter; mais il se fait le scrupule de vous être importun ».
[32] Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie-Française, cit., p. 81.

représentations ayant une durée de trois heures avec entractes et que les pièces en un acte duraient en moyenne 36 minutes (contre 31 minutes pour les pièces en vers)[33]. Il y eut, semble-t-il, une politique scénique visant à raccourcir les pièces et éliminer toute réplique superfétatoire aboutissant à une durée standard des pièces en fonction du nombre d'actes[34]. Le décompte des lignes prononcées par les acteurs apparaît le suivant en 1775 :

Personnages	Lignes des rôles
LE MARQUIS, engagé à épouser Hortense	235
LE CHEVALIER, amant d'Hortense	30
LEPINE, valet du Marquis	136
LA COMTESSE	355
HORTENSE, promise au Marquis & amante du Chevalier	127
LISETTE, suivante de la Comtesse	196[35]

Il n'est guère possible d'évaluer le nombre moyen de mots par ligne, ni le système de calcul sur lequel se fondaient les acteurs pour calibrer les pièces. Le volume total des répliques est de 952 lignes en 1775. Certains rôles paraissent excessivement courts, notamment celui du Chevalier : certes ce personnage est peu présent (scènes 1, 12, 14, 15, 17, 18 et 25 de l'édition de 1736) mais ses prises de parole forment environ un total de quatre-vingts lignes si l'on se réfère à l'édition Prault. Il prend trois fois la parole à la scène 1 de l'édition Barba, contre quatre dans l'édition Prault. De même, un grand nombre de répliques du Chevalier n'apparait plus en 1820 parce que certaines scènes de l'édition originale sont significativement remodelées comme nous l'allons voir.

L'édition Barba provient probablement d'un imprimé annoté ou d'un manuscrit ayant appartenu à Delaporte, engagé en 1765 comme secrétaire-souffleur (il meurt en 1795[36]). Les années 1770 à 1780 furent une période pendant laquelle il se montra très actif à consigner de nombreuses mises en scène. Une telle hypothèse signifierait donc que les acteurs considéraient certaines mises en scène ou « remises » comme abouties, ou devant faire autorité et tradition. Les éditions Barba ont pu également disséminer, voire même (re)mettre à la mode au début du XIXe siècle des recréations scéniques élaborées quelques décennies plus tôt. Le catalogue Barba constituait peut-être un fonds composé des « trésors » scéniques de l'âge d'or de la Comédie-

[33] Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française*, 1680-1815, cit., p. 415.
[34] *Ibid*., p. 404-422.
[35] Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie-Française, cit., p. 81.
[36] Jacqueline Razgonnikoff, « Copistes et secrétaires-souffleurs à la Comédie-Française au XVIIIe siècle, de Saint-Georges à Delaporte », cit., p. 558.

Française. La politique éditoriale de Barba a pu être activement soutenue au moment de la Réunion Générale et la reconstitution de la troupe du Français en 1799[37], d'autant que celle-ci faisait suite à des années tumultueuses. La scission de la troupe en deux entités distinctes avait eu lieu suite aux troubles révolutionnaires mais les archives du théâtre avaient été protégées par certains membres du théâtre. Delaporte aurait ainsi « lors du naufrage du Théâtre de la Nation en septembre 1793, […] sauvé de son propre chef une bonne partie des papiers de la troupe et les a[urai]it mis en lieu sûr[38] ». Le répertoire « classique » prédominant au début du XIXe siècle à la Comédie-Française explique en partie l'engouement qu'a dû susciter la publication de ces mises en scène des grands auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles. La famille de Delaporte a pu très bien « vendre » à l'éditeur ces versions scéniques puisque le fils du secrétaire-souffleur, régisseur à l'Ambigu Comique en 1814, est à cette époque en relation avec la troupe de la Comédie-Française. Selon Jacqueline Razgonnikoff, il restitue à la troupe « des papiers qu'il tenait de Lekain, notamment le catalogue des registres de la Comédie-Française et le registre du répertoire tragique. » et « Il propose aussi de corriger certains textes de pièces selon les copies qu'il en a gardées[39] ».

Beaucoup de scènes de l'édition Barba sont littéralement « reprisées » (par exemple les scènes 11, 12 et 13 de l'édition de 1736) par la troupe qui tronque des passages entiers et remodèle donc la pièce en fonction de choix artistiques et scéniques, qui sont, selon nous, en partie dictés par la durée de la représentation (la pièce doit être ainsi calibrée, mise aux normes). Écourter la pièce exigeait des acteurs qu'ils se concertassent et qu'ils déterminassent une nouvelle écriture scénique pertinente mais également plaisante pour le public. D'où cette entité dynamique que formait la troupe. Il est fort peu probable que le secrétaire-souffleur soit « l'auteur » des modifications apportées à la pièce. Il fallait s'accorder sur ce que l'on retenait ou altérait. Il fallait prendre des décisions qui ne se limitaient pas à des questions pratiques. Certes certains problèmes se posaient comme par exemple la nécessité de préserver la cohérence de l'intrigue et des dialogues, ou de conserver le « ton » de la pièce si l'on retranchait excessivement du texte. Néanmoins, des décisions d'ordre artistique s'imposaient : fallait-il garder tous les effets comiques et les traditions de jeu ? Fallait-il moderniser la comédie, quitte à changer certaines expressions ou jeux de scène ? Quelle interprétation pouvait-on donner de la pièce et comment intégrer les « spécialités » ou « virtuosités » scéniques dont certains acteurs étaient capables et pour lesquels ils étaient réputés ?

L'analyse du relevé Barba suggère que les comédiens n'ont pas jugé bon de garder la scène où les deux couples (Le Chevalier/Hortense, Le Marquis/La Comtesse) jouent un jeu de dupes qui n'apporte finalement que peu à l'action. Hortense annonce au Chevalier, son amant, qu'elle épousera Le Marquis. En biffant

---

[37] La troupe signe un nouvel acte de société le 7 avril 1804.

[38] Jacqueline Razgonnikoff, « Copistes et secrétaires-souffleurs à la Comédie-Française au XVIIIe siècle, de Saint-Georges à Delaporte », cit., p. 558.

[39] *Ibid*.

un grand nombre de répliques spécieuses, les acteurs ont rendu la pièce plus dynamique et fluide. Plusieurs pages ont été coupées et le dialogue fortement resserré comme il apparaît à travers ces deux exemples :

Tableau 3. **Exemple 1 : scène 11**[40]

Édition originale	Édition Barba
SCÈNE XI. HORTENSE, LA COMTESSE, LE MARQUIS […] [50] LE MARQUIS. Vous me faites bien de la grace, je la prens, Mademoiselle. HORTENSE. Est-ce votre cœur qui me choisit, Monsieur le Marquis ? LE MARQUIS. N'êtes-vous pas assez aimable pour cela ? HORTENSE. Et vous m'aimés ! LE MARQUIS. Qui est-ce qui dit le contraire ? Tout à l'heure j'en parlois à Madame. LA COMTESSE. Il est vrai, c'étoit de vous dont il m'entretenoit ; il songeoit à vous proposer ce mariage. HORTENSE. Et vous disoit-il aussi qu'il m'aimoit. [51] LA COMTESSE.	SCÈNE XIII. LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE […] [25] LE MARQUIS. Vous me faites bien de la grâce ; je la prends, mademoiselle. HORTENSE. Voilà qui est donc arrêté ? Nous ne sommes qu'à une lieue de Paris ; il est de bonne heure ; envoyons chercher un notaire[41].

[40] Pour plus de clarté, nous soulignons les répliques de l'édition originale qui ont été retranchées dans l'édition Barba. Nous mettons en gras les additions ou réécritures.
[41] Cette réplique est ajoutée.

Il me semble qu'oüi ; du moins me parloit-il de penchant.

HORTENSE.
D'où vient donc, Monsieur le Marquis, me l'avés-vous laissé ignorer depuis six semaines ? Quand on aime, on en en [*sic*] donne quelques marques, & dans le cas où nous sommes, vous aviés droit de vous déclarer.

LE MARQUIS.
J'en conviens, mais le temps se passe, On est distrait, et on ne sçait pas si les gens sont de votre avis.

HORTENSE.
Vous êtes bien modeste ; voilà qui est donc arrêté, & je vais l'annoncer au Chevalier qui entre.

Tableau 4.

Édition originale

[52]
SCÈNE XII.
LE CHEVALIER, HORTENSE, LE MARQUIS, LA COMTESSE.

HORTENSE, *allant au devant du Chevalier pour lui dire un mot à part.*
Il accepte ma main, mais de mauvaise grace ; ce n'est qu'une ruse, ne vous effraïés pas.

LE CHEVALIER.
Le premier mot à part. Vous m'inquietés. (*Et tout haut*.) Eh bien, Madame, il ne me reste plus d'esperance, sans doute. Je n'ai pas dû m'attendre que Monsieur le Marquis pût consentir à vous perdre.

HORTENSE.

Exemple 2 : scène 12

Édition Barba

[25]
SCÈNE XIV.
LISETTE, *entrant d'un côté*, LA COMTESSE, HORTENSE ; LE CHEVALIER, *entrant de l'autre côté* ; LE MARQUIS.

HORTENSE.
Voici Lisette ; je vais lui dire de nous faire venir L'épine. Lisette, on doit passer un contrat de mariage entre monsieur Le Marquis et moi ; il veut tout à l'heure faire partir L'épine pour amener son notaire de Paris ; ayez la bonté de lui dire qu'il vienne recevoir ses ordres.
[…]

Oüi, Chevalier, je l'épouse, la chose est concluë, & le Ciel vous destine à une autre qu'à moi ; le Marquis m'aimoit en secret, & c'étoit, dit-il, par distraction qu'il ne me le declaroit pas, par distraction.
[53]

LE CHEVALIER.
J'entens, il avoit oublié de vous le dire.

HORTENSE.
Oüi, c'est cela même ; mais il vient de me l'avoüer, & il l'avoit confié à Madame.

LE CHEVALIER.
Eh ! que ne m'avertissiés-vous, Com-tesse, j'ai cru quelquefois qu'il vous aimoit vous-même.

LA COMTESSE.
Quelle imagination ! à propos de quoi me citer ici ?

HORTENSE.
Il y a eu des instans où je le soupçonnois aussi.

LA COMTESSE.
Encore ! où est donc la plaisanterie, Hortense ?

LE MARQUIS.
Pour moi je ne dis mot.

LE CHEVALIER.
Vous me desperés, Marquis.
[54]

LE MARQUIS.
J'en suis fâché, mais mettés-vous à ma place ; il y a un testament, vous le sçavés bien, je ne peux pas faire au-trement.

LE CHEVALIER.
Sans le testament, vous n'aimeriés peut-être pas autant que moi.

LE MARQUIS.
Oh ! vous me pardonnerés, je n'aime que trop.

HORTENSE.
Je tâcherai de le meriter, Monsieur. (*Et à part au Chevalier.*) Demandés qu'on presse notre mariage.

LE CHEVALIER *à part à Hortense.*
N'est-ce pas trop risquer ? (*& puis tout haut.*) Dans l'état où je suis, Marquis, achevés de me prouver que mon-malheur est sans remede.

LE MARQUIS.
La preuve s'en verra quand je l'épouserai, je ne peux pas l'épouser tout-à-l'heure.
[55]
LE CHEVALIER, (*d'un air inquiet.*)
Vous avés raison. (*Et à part à Hortense.*) Il vous épousera.

HORTENSE
(*à part les premiers mots.*) Vous gatés tout. (*Et puis au Marquis*). J'entens bien ce que le Chevalier veut dire ; c'est qu'il espere toujours que nous ne nous marierons pas, Monsieur le Marquis, n'est-ce pas, Chevalier ?

LE CHEVALIER.
Non, Madame, je n'espere plus rien.

HORTENSE.
Vous m'excuserés, je le vois bien ; vous n'êtes pas convaincu, vous ne l'êtes pas, & comme il faut, m'avés-vous dit, que vous alliés demain à Paris, pour y prendre des mesures nécessaires en cette occasion-ci, vous voudriés, avant que de partir,

sçavoir bien précisément s'il ne vous reste plus d'espoir. Voilà ce que c'est, vous avés besoin d'une entière certitude. (*Et à part au Chevalier*.) Dites qu'oüi.
[56]

LE CHEVALIER.
Mais oüi.

HORTENSE.
Monsieur le Marquis, nous ne sommes qu'à une lieuë de Paris, il est de bonne heure, envoïés Lépine chercher un Notaire, & passons notre contrat aujourd'hui, pour donner au Chevalier la triste conviction qu'il demande.

LA COMTESSE.
Mais il me paroït que vous lui faites accroire qu'il la demande ; je suis persuadée qu'il ne s'en soucie pas.

HORTENSE.
(*à part au Chevalier*.) Soûtenés donc.

LE CHEVALIER.
Oüi, Comtesse, un Notaire me feroit plaisir.

LA COMTESSE.
Voilà un sentiment bien bisarre.

HORTENSE.
Point du tout, ses affaires exigent qu'il sçache à quoi s'en tenir ; il n'y a [57] rien de si simple, & il a raison, il n'osoit le dire, & je le dis pour lui ; allés-vous envoïer Lépine, Monsieur le Marquis ?

LE MARQUIS.
Comme il vous plaira, mais qui est-ce qui songeoit à avoir un Notaire aujourd'hui ?

HORTENSE
(*au Chevalier.*) Insistés.

LE CHEVALIER.
Je vous en prie, Marquis.

LA COMTESSE.
Oh ! vous aurés la bonté d'attendre à demain, Monsieur le Chevalier, vous n'êtes pas si pressé, votre fantaisie n'est pas d'une espece à mériter qu'on se gène tant pour elle ; ce seroit ce soir ici un embarras qui nous dérangeroit ; j'ai quelques affaires ; demain il sera tems.

HORTENSE.
(*au Chevalier à part.*) Pressés.

[58]
LE CHEVALIER.
Eh ! Comtesse, de grace.

LA COMTESSE.
De grace ! l'hétéroclite priere ! Il est donc bien ragoûtant de voir sa Maîtresse mariée à son Rival ? comme Monsieur voudra au reste.

LE MARQUIS.
Il sera impoli de gêner Madame ; au surplus, je m'en rapporte à elle, demain seroit bon.

HORTENSE.
Dès qu'elle y consent, il n'y a qu'à envoïer Lépine !

SCÈNE XIII.
LA COMTESSE, HORTENSE, LE MARQUIS, LISETTE.

HORTENSE.
Voici Lisette qui entre, je vais lui Dire de nous l'aller chercher. Lisette, on doit passer ce soir un contrat de mariage entre Monsieur le Marquis & moi ; il veut tout-à-

l'heure faire partir Lépine pour amener son Notaire de Paris, aïés la bonté de lui dire qu'il vienne recevoir ses ordres.
[…]

Dès le XVIIIe siècle, le rôle du Chevalier est fortement réduit. Le même phénomène est visible dans le relevé Barba. Des personnages essentiels à l'intrigue comme Le Marquis et La Comtesse gardent une place centrale, et même prééminente. Le rôle d'Hortense, amante du Chevalier, reste important afin de permettre le développement d'une relation triangulaire : Le Marquis a promis d'épouser Hortense mais il aime La Comtesse ; celle-ci se refuse à avouer ses sentiments, ce qui pousse Le Marquis à ne pas rompre son engagement ; Hortense aime Le Chevalier mais ce dernier n'a guère de pouvoir pour rompre la promesse de mariage du Marquis — en ce sens, il n'est réellement qu'accessoire (dans l'édition originale, il apparaît d'ailleurs complètement impuissant et la scène 12 montre en particulier à quel point Hortense le domine). Le choix des retranchements permettait ainsi de survaloriser certains personnages, notamment les premiers rôles — donc les vedettes, le mode de fonctionnement des emplois étant très hiérarchisé au théâtre.

Enfin, la scène 15 de l'édition originale est également supprimée alors qu'elle soulignait la complicité du Chevalier et d'Hortense (quelques répliques prononcées en aparté), cette dernière manipulant Le Marquis. Des éléments clés disparaissent, modifiant le sens général de la pièce, voire certaines caractéristiques propres aux personnages ou aux types. La référence au Marquis bredouilleur est par exemple supprimée dans l'édition Barba (scène 7) suggérant une nouvelle façon d'interpréter ce personnage en le rendant moins ridicule peut-être. Il est possible aussi que le bredouillement fût le fait d'un acteur (un vice de prononciation), ou d'un style propre à celui-ci lorsque la pièce fut créée.

Le relevé de mise en scène publié en 1820 fait état, dans son ensemble, de larges coupures qui parfois atténuent les jeux de scène :

Tableau 5. Coupures de la scène 6

Édition originale	**Édition Barba**
SCÈNE VI. LA COMTESSE, LISETTE […] [30] LA COMTESSE. Non, non, je ne changerai rien à ma façon de vivre avec lui. Allés porter ma lettre.	SCÈNE IX. LA COMTESSE, LISETTE […][17] LA COMTESSE. Non, non, je ne changerai rien à ma façon de vivre avec lui. Allez porter ma lettre.

LISETTE *à part les premiers mots*
Hum ! il y a ici quelque chose ; Madame, je suis d'avis de rester auprès de vous ; cela m'arrive souvent, & vous en serés plus à l'abri d'une déclaration.
[31]
LA COMTESSE.
Belle finesse ! Quand je lui échaperois aujourd'hui, ne me retrouvera-t-il pas demain ? Il faudroit donc vous avoir toujours à mes côtés. Non, non, partés. S'il me parle, je sçais répondre.

LISETTE.
Je suis à vous dans l'instant, je n'ai qu'à donner cette lettre à un Laquais.

LA COMTESSE.
Non, Lisette, c'est une lettre de conséquence, & vous me ferés plaisir de la porter vous-même, parce que, si le Courier est passé, vous me la raporterés, & je l'enverrai par une autre voïe ; je ne me fie point aux Valets, ils ne sont point exacts.

LISETTE.
Le Courier ne passe que dans deux heures, Madame.

LA COMTESSE.
Et allés, vous dis-je, que sçait-on ?

LISETTE le premier mot à part.
Quel prétexte ! Cette femme-là ne va pas droit avec moi.

SCÈNE VII.
LA COMTESSE, *seule un moment* […]

LISETTE, *à part.*
Hum ! il y a ici quelque chose. (*Haut.*) Madame, je suis d'avis de rester auprès de vous : cela m'arrive souvent, et vous en serez plus à l'abri d'une déclaration.

LA COMTESSE.
Belle finesse ! Quand je lui échapperais aujourd'hui, ne me trouvera-t-il pas demain ? Il faudrait donc vous avoir toujours à mes côtés ? Non, non, partez. S'il me parle, je sais répondre.

LISETTE, *à part, en s'en allant.*
Ma foi, cette femme-là ne va pas droit avec moi.

SCÈNE X.
LA COMTESSE, *seule* […]

Dans la version de 1736, Lisette, réticente à l'idée de laisser sa maîtresse s'entretenir avec Le Marquis, se refuse à quitter la scène. Ce jeu de scène qui consiste à retarder une sortie pouvait être agréable aux spectateurs. Il n'a cependant pas été conservé, comme si la troupe jugeait que ce dernier était inintéressant ou inutile, voire passé de mode. On peut percevoir une volonté de faire primer l'efficacité et une vivacité du dialogue, quand bien même certains effets comiques seraient exclus et ne mettraient pas en lumière les serviteurs qui traditionnellement animent les scènes et les ponctuent de jeux de scène plaisants. Que reste-t-il dès lors du comique souhaité par Marivaux qui a imaginé ces contretemps et comment les acteurs donnaient-ils à la pièce un caractère drolatique si l'on considère qu'un second jeu de scène, qui pourtant pouvait produire un effet comique, est abandonné par la troupe ? Celui-ci entraîne, une fois de plus, une modification notable des dialogues :

Tableau 6. Coupures de la scène 14

Édition originale	Édition Barba
[60] SCÈNE XIV. LEPINE, LISETTE, LE MARQUIS, LA COMTESSE, LE CHEVALIER, HORTENSE	[26] SCÈNE XV. LISETTE, L'ÉPINE, LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE, LE CHEVALIER.
LEPINE. Qu'est-ce qui m'appelle ?	L'ÉPINE. Qu'est-ce qui m'appelle ?
LISETTE. Vîte, vîte, à cheval ; il s'agit d'un contrat de mariage entre Madame & votre Maître ; & il faut aller à Paris chercher le Notaire de M. le Marquis.	LISETTE. Vite, vite, à cheval. Il s'agit d'un contrat de mariage entre madame et votre maître, et il faut aller à Paris chercher le Notaire de monsieur le Marquis.
LEPINE *au Marquis.* Le Notaire ! ce qu'elle conte ; est-il vrai ? Monsieur, nous avons la partie de chasse pour tantôt ; je me suis arrangé pour courir le lièvre, & non pas le Notaire.	L'ÉPINE. Nous avons la partie de chasse pour tantôt : je m'étais arrangé pour courir le lièvre, et non pas le notaire.
LE MARQUIS. C'est pourtant le dernier qu'on veut.	LE MARQUIS. C'est pourtant le dernier qu'on veut.
LEPINE. Ce n'est pas la peine que je voïage	L'ÉPINE.

[61] pour avoir le vôtre ; je le compte pour mort, ne sçavés-vous pas ; la fièvre le travailloit quand nous partîmes avec le Médecin par-dessus, il en avoit le transport au cerveau.

LE MARQUIS.
Vraiement oüi, à propos, il étoit très-malade.

LEPINE.
Il agonisoit sans dis….

LISETTE. (*d'un air indifférent.*)
Il n'y a qu'à prendre celui de Madame.

LA COMTESSE.
Il n'y a qu'à vous taire, car si celui de Monsieur est mort, le mien l'est aussi ; il y a quelque tems qu'il me dit qu'il étoit le sien.

LISETTE.
(*indifferemment d'un air modeste.*)
Il me semble qu'il n'y a pas longtems que vous lui avés écrit, Madame.

LA COMTESSE.
La belle consequence ! ma lettre a-t-[62] elle empêché qu'il ne mourût ; il est certain que je lui ai écrit, mais aussi ne m'a-t-il point fait de réponse.

LE CHEVALIER.
(*à Hortense à part.*) Il y a plus d'un Notaire à Paris, Lépine verra s'il se porte miéux ; depuis six semaines que nous sommes ici, il a eu le tems de revenir en bonne santé ; allés lui écrire un mot, Monsieur le Marquis, & priés-le, s'il ne peut venir, d'en indiquer un autre ; Lépine ira se préparer pendant que vous écrirés.

Ce n'est pas la peine que je voyage pour avoir le vôtre ; je le compte pour mort. Ne savez-vous pas ? La fièvre le travaillait quand nous partîmes, avec le médecin par-dessus.

LISETTE, *d'un air indifférent*
Il n'y a qu'à prendre celui de madame.

LA COMTESSE.
Il n'y a qu'à vous taire ; car, si celui de monsieur est mort, le mien l'est aussi. Il y a quelque temps qu'il me dit qu'il était le sien.

HORTENSE.
Dites-lui qu'il parte, Marquis.

LE MARQUIS.
Comment voulez-vous que je m'y prenne avec cet opiniâtre ? Quand je me fâcherais, il n'en sera ni plus ni moins ; il faut donc le chasser. (*À L'Épine*) Retire-toi.
(*L'Épine et Lisette sortent*).

SCÈNE XV.
LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE, LE CHEVALIER.

LEPINE.
Non, Madame, si je monte à cheval, c'est autant de resté par les chemins ; je parlois de la partie de chasse, mais voici que je me sens mal, extremement mal ; d'aujourd'hui je n'entreprendrai ni gibier ni Notaire.

LISETTE.
(*en souriant négligemment.*) Est-ce que vous êtes mort aussi ?
[63]

LEPINE
(*feignant de la douleur.*) Non, Mademoiselle, mais je vis souffrant, & je ne pourrois fournir la course : Ahi, sans le respect de la compagnie, je ferois des cris perçans ; je me brisai hier d'une chute sur l'escalier, je roulai tout un étage, & je commençois d'en entamer un autre quand on me retint sur le penchant ; jugés de la douleur ; je la sens qui m'envelope.

LE CHEVALIER.
Eh bien, tu n'as qu'à prendre ma chaise : Dites-lui qui'il parte, Marquis.

LE MARQUIS.
Ce garçon qui est tous froissé, qui a roulé un étage, je m'étonne qu'il ne soit pas au lit : pars si tu peux au reste.

HORTENSE.
Allés, partés, Lepine, on n'est point fatigué dans une chaise.

LEPINE.
Vous dirai-je le vrai, Mademoiselle, obligés-moi de me dispenser de la commission. Monsieur traite avec vous de sa ruine ; vous ne l'aimés point, [64] Madame, j'en ai

connoissance, & ce mariage ne peut être que fatal ; je me ferois un reproche d'y avoir part ; je parle en conscience ; si mon scrupule déplaît, qu'on me dise : Va-t-en : qu'on me casse, je m'y soumets, ma probité me console.

LA COMTESSE.
Voilà ce qu'on appelle un excellent Domestique, ils sont bien rares !

LE MARQUIS.
(*à Hortense.*) Vous l'entendés, comment voulés-vous que je m'y prenne avec cet opiniâtre ; quand je me fâcherois, il n'en sera ni plus ni moins ; il faut donc le chasser : Retire-toi.

HORTENSE.
On se passera de lui. Allés toujours écrire, un de mes gens portera la lettre, ou quelqu'un du village.

HORTENSE.
On se passera de lui. Allez toujours écrire.
(*Elle feint de se retirer avec le Chevalier*). […]

Si les retranchements allègent les parties du texte qui ne sont pas directement liées à l'action (la majeure partie de la scène pourrait être sentie comme un bavardage superflu sur les notaires), ils gomment néanmoins certains bons mots et certaines attitudes qui participent d'effets comiques : Lisette joue la belle indifférente distillant quelques conseils assassins, tandis que L'Épine joue la comédie de la jérémiade afin d'être « dispensé de la commission ». Le dialogue prend une autre dimension, mettant mieux en valeur les tensions entre opposants et adjuvants au mariage entre Le Marquis et Hortense, de même que les intérêts personnels : Lisette va à l'encontre des désirs de sa maîtresse (elle annone dès la première scène qu'elle se refuse à ce que sa maîtresse épouse Le Marquis) tentant de solutionner le problème du notaire afin que le Marquis épouse Hortense dans les plus brefs délais. Le mécontentement de La Comtesse n'en est que plus manifeste. La courte et péremptoire réplique d'Hortense à la fin de la scène (« on se passera de lui. Allez toujours écrire. ») donne un air beaucoup plus autoritaire au personnage qui complote avec l'aide du Chevalier, afin de forcer Le Marquis à se dédire et ainsi, à s'acquitter de deux cents mille francs. Le comique paraît ainsi centré sur les différentes réactions des personnages et un jeu d'oppositions, plutôt que sur des jeux de scène nés d'effets artificiels mais qui pouvaient peut-être, à une certaine époque, sembler de bon ton car traditionnels au théâtre. Une forme de théâtralisme est rejetée,

celui du serviteur jouant la comédie (on peut d'ailleurs imaginer que si l'acteur endossant le rôle de L'Épine jouait la version complète, il se montrerait excessif, il exagérerait les gestes de douleur et les accents plaintifs) au profit d'un comique plus subtil qui se fonde sur un jeu de dupes comme nous l'avons déjà remarqué. Le dialogue est vif, comparable d'une certaine manière aux stichomythies, par son rythme et son efficacité ; il révèle un conflit et des non-dits. Ces derniers se traduisent sur scène par un enchaînement de répliques brèves et passives-agressives.

Trois scènes ont été regroupées en une seule dans l'édition Barba :

Tableau 7. Coupures de la scène 15, 16 et 17

Édition originale	Édition Barba
SCÈNE XV. HORTENSE, LE MARQUIS, LE CHEVALIER […] [65] HORTENSE. Ah ça, vous, allés faire votre billet, j'en vais écrire un qu'on laissera chés moi en passant. LE MARQUIS. Oüi-dà, mais consultés-vous ; si par hasard vous ne m'aimés pas, tampis, car j'y vais de bon jeu. LE CHEVALIER. (*à part à Hortense.*) Vous le poussés trop. HORTENSE. (*le premier mot à part.*) Paix ! tout est consulté, Monsieur, adieu. Chevalier, vous voiés bien qu'il ne m'est plus permis de vous écouter. LE CHEVALIER. Adieu, Mademoiselle, je vais me livrer à la douleur où vous me laissés. [66] SCÈNE XVI. LE MARQUIS, LA COMTESSE. LE MARQUIS. (*consterné.*)	SCÈNE XVI. LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE, LE CHEVALIER. [27] HORTENSE. On se passera de lui. Allez **toujours** écrire. (*Elle feint de se retirer avec le Chevalier.*).

Je n'en reviens point, c'est le diable qui m'en veut ; vous verrés que cette fille-là m'aime.

LA COMTESSE.
Non, mais elle est assés mutine pour vous épouser ; croiés-moi, terminés avec elle.

LE MARQUIS.
Si je lui offrois cent mille francs ? mais ils ne sont pas prêts, je ne les ai point.

LE MARQUIS, *bas à la comtesse.*
Si je lui offrais cent mille francs ? mais ils ne sont pas prêts ; je ne les ai point.

LA COMTESSE.
Que cela ne vous retienne pas, je vous les prêterai, moi, je les ai à Paris ; rapellés-les, votre situation me fait de la peine ; courés, je les vois encore tous deux.

LA COMTESSE.
Je vous les prêterai moi ; je les ai à Paris. Rappelez-les. Votre situation me fait de la peine.

LE MARQUIS.
Je vous rends mille graces, (*Il appelle*.) Madame, Monsieur le Chevalier.
[67]

SCÈNE XVII.
LE CHEVALIER, HORTENSE, LE MARQUIS, LA COMTESSE.

LE MARQUIS.
Voulés-vous bien revenir ? j'ai un petit mot à vous communiquer.

LE MARQUIS, *à Hortense.*
Madame, voulez-vous revenir ?

HORTENSE.
De quoi s'agit-il donc ?

LE CHEVALIER.
Vous me rapellés aussi, dois-je en tirer un bon augure ?

HORTENSE.
Je croïois que vous alliés écrire.

LE MARQUIS.

Rien n'empêche ; mais c'est que j'ai une proposition à vous faire, & qui est tout-à-fait raisonnable.	C'est que j'ai une proposition à vous faire, et qui est tout-à-fait raisonnable.
HORTENSE. Une proposition ; Monsieur le Mar[68]quis, vous m'avés donc trompée, votre amour n'est pas aussi vrai que vous me l'avés dit.	HORTENSE. Une proposition ! monsieur le Marquis vous m'avez donc trompée ? Votre amour n'est pas aussi vrai que vous me l'avez dit.
LE MARQUIS. Que diantre voulés-vous ? on prétend aussi que vous ne m'aimés point, cela me chicanne.	LE MARQUIS. Que diantre voulez-vous ? On prétend aussi que vous ne m'aimez point, cela me chicane.
HORTENSE. Je ne vous aime pas encore, mais je vous aimerai ; & puis, Monsieur, avec de la vertu on se passe d'amour pour un mari.	
LE MARQUIS. Oh : je serois un mari que ne s'en passeroit pas, moi ; nous ne gagnerions à nous marier que le loisir de nous quereller à notre aise, & ce n'est pas-là une partie de plaisir bien touchante ; ainsi tenés, accommodons-nous plûtôt. Partageons le different [*sic*] en deux ; il y a deux cens mille francs sur le testament, prenés-en la moitié, quoi que vous ne m'aimiés pas, & laissons-là tous les Notaires tant vivans que morts.	Ainsi, tenez, accommodons-nous plutôt. Partageons le différend en deux : il y a deux cent mille francs sur le testament, prenez-en la moitié, quoique vous ne m'aimiez pas.
LE CHEVALIER. (*à part à Hortense*) Je ne crains plus rien.	LE CHEVALIER, *bas à Hortense.* Je ne crains plus rien.
HORTENSE. Vous n'y pensés pas, Monsieur, cent [69] mille francs ne peuvent entrer en comparaison avec l'avantage de vous épouser, & vous ne nous évalués pas ce que vous valés.	HORTENSE. Vous n'y pensez pas, monsieur : cent mille francs ne peuvent entrer en comparaison avec l'avantage de vous épouser, et vous ne vous évaluez pas ce que vous valez. [28]
LE MARQUIS.	LE MARQUIS.

Ma foi je ne les vaux pas quand je suis de mauvaise humeur, & je vous annonce que j'y serai toûjours.

HORTENSE.
Ma douceur naturelle me rassure.

LE MARQUIS.
Vous ne voulés donc pas ; allons notre chemin, vous serés mariée.

HORTENSE.
C'est le plus court, & je m'en retourne.

LE MARQUIS.
Ne suis-je pas bien malheureux d'être obligé de donner la moitié d'une pareille somme à une personne qui ne se soucie pas de moi ; il n'y a qu'à plaider, Madame, nous verrons un peu si on me condamnera à épouser une fille qui ne m'aime pas.
[70]

HORTENSE.
Et moi je dirai que je vous aime ; qui est-ce qui me prouvera le contraire, dès que je vous accepte ? je soutiendrai que c'est vous qui ne m'aimés pas, & qui même, dit-on, en aime une autre.

LE MARQUIS.
Du moins en tout cas, ne la connoît-on point, comme on connoît le Chevalier.

HORTENSE.
Tout de même, Monsieur, je la connois moi.

LA COMTESSE.
Eh ! finissés, Monsieur, finissés ; ah l'odieuse contestation !

HORTENSE.

Ma foi, je ne les vaux pas quand je suis de mauvaise humeur ; et je vous annonce que j'y serai toujours.

HORTENSE.
Ma douceur naturelle me rassure.

LE MARQUIS.
Vous ne voulez donc pas ? Allons notre chemin ; vous serez mariée.

HORTENSE.

Oüi, finissons ; je vous épouserai, Monsieur, il n'y a que cela à dire.

LE MARQUIS.
Eh bien, & moi aussi, Madame, & moi aussi.

HORTENSE.
Épousés donc.
[71]

LE MARQUIS.
Oüi parbleu, j'en aurai le plaisir ; il faudra bien que l'amour vous vienne ; & pour début de mariage, je prétens, s'il vous plaît que Monsieur le Chevalier ait la bonté d'être notre ami de loin.

LE CHEVALIER.
(*à part à Hortense.*) Ceci ne vaut rien, il se pique.

HORTENSE.
(*le premier mot au Chevalier.*) Taisés-vous ! (*au Marquis.*) Monsieur le Chevalier me connoit assés pour être persuadé qu'il ne me verra plus. Adieu, Monsieur, je vais écrire mon billet, tenés le vôtre prêt, ne perdons point de tems.

LA COMTESSE.
Oh ! pour votre contrat, je vous certifie que vous irés le signer où il vous plaira, mais que ce ne sera pas chés moi ; c'est s'égorger que se marier comme vous faites, & je ne prêterai jamais ma maison pour une aussi funeste cérémonie ; vos fureurs iront se passer ailleurs, si vous le trouvés bon.

HORTENSE.
Eh bien, Comtesse, la Marquise est [72] votre voisine, nous irons chés elle.

Oui, finissons, monsieur ; je vous épouserai ; il n'y a que cela à dire.
(*Elle sort.*)

LE MARQUIS.
Oüi, si j'en suis d'avis, car enfin cela dépend de moi, je ne connois point votre Marquise.

HORTENSE.
(*s'en allant.*) N'importe, vous y consentirés, Monsieur, je vous quitte.

LE CHEVALIER.
(*en s'en allant, & tout haut.*) À tout ce que je vois mon esperance renaît un peu.

SCÈNE XVIII.
LA COMTESSE, LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

LA COMTESSE. (*arrêtant le Chevalier.*)
Restés, Chevalier. […]

SCÈNE XVII.
LE MARQUIS, LA COMTESSE, LE CHEVALIER.

LA COMTESSE, *arrêtant le Chevalier qui allait sortir.*
Restés, Chevalier. […]

Les acteurs ont rejeté tout élément textuel qu'ils ne considéraient pas comme indispensable, comme par exemple les plaintes et lamentations des deux personnages masculins qui, au contraire des femmes, jouent sur un registre que l'on pourrait qualifier de « mélodramatique » comme s'ils tentaient de les émouvoir — ils pourraient d'ailleurs sembler efféminés à certains égards, en particulier le Marquis dont la timidité est déjà la marque d'une grande sensibilité comme nous l'avons déjà observé (ce caractère effarouché est annoncé dès la scène 1 par L'Épine puisque Le Marquis « n'osera jamais aventurer la déclaration » ; il est aussi présenté comme « rêveur », sc. 12 de l'édition Barba). La troupe ne juge pas non plus opportun de conserver les remarques sur les relations hommes/femmes. En effet, certaines répliques de la scène 17 (1736) font référence à la vie conjugale. Étant traditionnelles au théâtre (on les trouve déjà chez les Italiens, chez des auteurs comme Molière ou Jean-François Regnard au XVIIe siècle), les acteurs ont peut-être souhaité éviter ce genre de remarques fort communes héritées du genre farcesque. De même, la dispute entre Hortense et Le Marquis, qui semble quelque peu puérile, rappelle les scènes de ménage de la farce, quoique les deux personnages ne soient pas mariés. Paradoxalement, les retranchements effectués mettent en lumière ce qui pourrait s'apparenter aux ornements de la scène, c'est-à-dire les procédés théâtraux — comme la querelle — qui apportent peu à l'intrigue, mais qui sont plaisants à voir ; ils contribuent à allonger la durée d'une pièce ou à « meubler » certaines scènes. Il y a bien là une entité dynamique qui remodèle le texte de façon raisonnée, en

fonction de divers impératifs comme la durée de la représentation, et qui sélectionne les effets comiques à conserver, notamment ceux qu'elle considère comme essentiels au spectacle.

Placements et distribution des répliques

Comme l'indique l'édition Barba, « la scène se passe dans un château, à une lieue de Paris » et « le théâtre représente un salon[42] ». Les personnages sont réunis sous le même toit (sc. 7, « Celui qui est avec nous » dit La Comtesse lorsque Lisette mentionne les velléités amoureuses du Marquis).

L'étude de la mise en place permet de mieux comprendre les différents espaces occupés par les personnages. À la scène 2, Lisette et L'Épine font leur entrée sur scène. On peut supposer qu'ils entrent par le fond, ou que l'un entre du côté jardin et l'autre par le fond. Ils prennent chacun place auprès d'Hortense qui est en position 2 (les valets auraient pu rester l'un près de l'autre), soit au centre. Dans la mesure où Hortense dirige la conversation, sa position lui permet de tantôt s'adresser à Lisette à sa gauche et L'Épine, à sa droite, au regard du spectateur. De plus, on peut supposer que Le Chevalier, qui était en position 2 à la scène précédente, sort côté cour, pendant que les serviteurs entrent côté jardin, afin de ne pas les croiser. Le Marquis, aperçu par L'Épine (« Laissez parler mon maître qui nous arrive », sc. 3), entre probablement côté jardin ou par le fond. Il vient également se placer entre les deux serviteurs, à la scène 4. En effet, il mène la conversation et doit donc, selon toute vraisemblance, occuper une position centrale. Cependant il s'adresse essentiellement à Lisette. Il paraît ainsi logique qu'il soit proche de la servante. Il semble dès lors que la troupe organise l'espace en fonction des dialogues et de la distribution des répliques. Cette position centrale pourrait aussi symboliquement être une marque de bienséance due à la position sociale mais, comme nous l'avons montré ailleurs[43], il faut rester précautionneux lorsqu'il est question de relier le rang social aux placements sur scène.

Les transitions entre les scènes 4, 5 et 6 paraissent intéressantes : L'Épine « parle toujours au Marquis » qui vient de se retirer, ce qui suppose une sortie par le fond puisqu'il doit suivre des yeux son maître (la sortie côté cour ne semble guère possible). L'entrée de La Comtesse pose problème. En effet, il est plausible que L'Épine parte dans la même direction que son maître. Ayant été en position 1, Lisette a probablement le regard tourné côté cour. Or La Comtesse est vue par Lisette (« Voici ma maîtresse ») qui prend place en position en 1. Cette position suggère que l'actrice jouant Lisette doit pivoter du côté jardin durant son court monologue pour prononcer de façon cohérente sa réplique sur la venue de sa maîtresse. En effet, comme l'affirme Jean-Nicolas Servandoni, dit d'Hannetaire, acteur et directeur de troupe au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles dans la second moitié du XVIIIe siècle,

[42] *Le Legs*, Paris, Barba, 1820, p. 5.
[43] Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française*, cit., p. 474 sq.

l'acteur doit « se tenir, autant qu'on le peut, le corps en face du parterre, avec la tête à demi tournée du côté de son interlocuteur, sans contrainte & sans affectation, à peu près comme l'on est à la promenade en causant avec quelqu'un[44] ». Il ne serait pas très pratique que La Comtesse entre par le fond ou le côté cour, contourne la servante par derrière pour aller se positionner en 1. Une autre option est possible : Lisette, en voyant approcher sa maîtresse qui entrerait côté cour, ferait quelques pas latéraux côté cour, tout en prononçant sa réplique face au public (sc. 6 : « Voici ma maîtresse. De l'humeur dont elle est, je crois que cet amour-ci ne la divertira guère. Gare que le Marquis ne soit bientôt congédié. »). Elle se retournerait ensuite vers sa maîtresse qui aurait alors pris position en 1. Cette dernière possibilité ne nous semble que peu envisageable : en effet, cela signifierait que Le Marquis et L'Épine, s'ils sortaient par le fond ou le côté cour, verraient La Comtesse, puisque celle-ci entrerait par le même côté. Il se peut que la scène ait plusieurs entrées latérales, côté cour et jardin. Si La Comtesse entrait du côté jardin, au niveau de la première coulisse, les personnages entrant sur scène ne la verraient pas sortir.

En tout état de cause, quel que soit le chemin emprunté par La Comtesse, Lisette doit à un moment donné tourner la tête du côté jardin. Par ailleurs, tenant une lettre à la main qu'elle vient d'écrire, La Comtesse sort sans doute de ses appartements. Selon toute vraisemblance, ceux-ci sont du côté jardin car le mode de fonctionnement des positions semble indiquer que les personnages prennent toujours place du côté qu'ils sont entrés :

Tableau 8. Transition entre les scènes 4, 5, 6 et 7

(SCÈNE IV. LISETTE, LE MARQUIS, L'ÉPINE)	SCÈNE IV. (sortie probable)
	↑
SCÈNE V. LISETTE, L'ÉPINE	LISETTE, LE MARQUIS, L'ÉPINE
	SCÈNE V. (sortie probable)
L'ÉPINE, *parlant toujours au Marquis.* N'exigez rien. Ne gênons point mademoiselle ; soyons galamment ennemis déclarés ; faisons-nous du mal	↑ ↗ LISETTE L'ÉPINE

[44] Jean-Nicolas Servandoni dit d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, aux dépens d'une société typographique, 1774 (2de éd.), p. 250. Il ajoute : « D'ailleurs il n'est ni poli, ni honnête de dialoguer en face & de trop près de quelqu'un au-dessus de soi, & il y aurait même quelquefois des inconvénients désagréables à risquer, en se parlant ainsi de trop près & comme sous le nez. Or on doit faire au Théâtre, ce qu'on ferait dans la Société ; à moins qu'on ait peut-être la figure moins avantageuse en face que de profil ; auquel cas, c'est à chaque Comédien à étudier & à prendre la position qui pourra lui paraître la plus favorable » (*Ibid.*).

en toute franchise. (*À Lisette.*) Adieu, gentille personne ; je vous chéris ni plus ni moins : gardez-moi votre cœur, c'est un dépôt que je vous laisse.

LISETTE.
Adieu, mon pauvre L'Épine ; vous êtes peut-être, de tous les fous de la Garonne, le plus effronté, mais aussi le plus divertissant.

(*L'Épine sort.*)

SCÈNE VI.
LISETTE

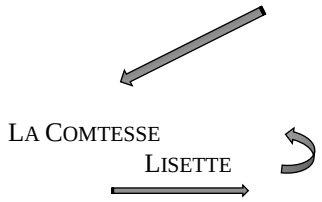
SCÈNE VI.
LISETTE, *seule.*
Voici ma maîtresse. De l'humeur dont elle est, je crois que cet amour-ci ne la divertira guère. Gare que le Marquis ne soit bientôt congédié.

SCÈNE VII.
LA COMTESSE, LISETTE.

LA COMTESSE, *tenant une lettre.*
Tenez, Lisette, dites qu'on porte cette lettre à la poste. […]

SCÈNE VII. (Entrées possibles)
Hypothèse 1 (La plus plausible)

Hypothèse 2



Les positions de la scène 8 semblent conforter l'idée que le fond de la scène est symboliquement dévolu au Marquis. En effet, il fait son apparition sur scène avec L'Épine « dans le fond » (c'est pourquoi les noms des personnages sont en italiques dans l'édition Barba). La transition entre les scènes est assurée par Lisette, qui, une fois de plus, voit entrer les personnages (scène 8 : « Mais je l'aperçois qui vient en rêvant. »). Cependant, le Marquis « se sauve ». Il est rappelé par L'Épine à la scène 11 (« Monsieur, venez prendre audience, madame l'accorde »). Le serviteur remonte vraisemblablement la scène pour dire cette réplique puisqu'il a obtenu l'assentiment de La Comtesse ; il se dirige vers le fond de la scène, peut-être côté cour. La position en 1 du valet pourrait lui permettre de faire signe au Marquis qui pourrait être caché dans la coulisse, sans avoir à tourner le dos à La Comtesse (si Le Marquis se trouvait côté jardin). La position de L'Épine à la scène 11 pourrait alors être considérée comme une position d'anticipation. Elle permettrait lors de la scène suivante, d'assurer des mouvements scéniques fluides. D'ailleurs, lorsque Le Marquis entre à la scène 12, il se place en position 2 près de La Comtesse.

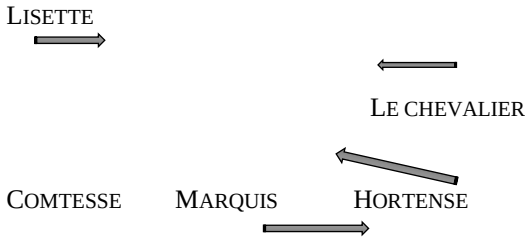
Les entrées à la scène 14 éclairent de façon plus nette l'organisation de l'espace : Hortense voit tout d'abord Lisette approcher (ce que lui permet sa position en 3) et

s'adresse au Marquis et à La Comtesse ; dans un second temps, elle s'avance alors vers Lisette pour lui parler comme le laissent entendre les répliques en début de scène, ce qui entraîne vraisemblablement un changement de position puisque Le Marquis doit se décaler côté cour. La servante et Le Chevalier entrent chacun d'un côté (Lisette est en position 1 mais au fond de la scène et Le Chevalier en position 4 mais il n'est pas indiqué qu'il est au même niveau que la servante ; il semble être au premier plan, près des autres personnages). Le Marquis se décale côté cour puisqu'il est en position 5.

Tableau 9. Transition entre les scènes 13 et 14

HORTENSE.
Voici Lisette ; je vais lui dire de nous faire venir L'Épine. Lisette, on doit passer un contrat de mariage entre monsieur le Marquis et moi ; il veut tout à l'heure faire partir L'Épine pour amener son notaire à Paris ; ayez la bonté de lui dire qu'il vienne recevoir ses ordres.

LISETTE.
J'y cours, madame. (*Elle va pour sortir*).



Lisette ne descend cependant pas la scène, appelant L'Épine qui est « sur la terrasse ». Le fond du théâtre représentait peut-être cette terrasse avec une entrée au centre. À la scène suivante, il semble qu'il y ait un jeu au fond de la scène avant que les personnages ne viennent se placer sur le devant de la scène, chaque serviteur se plaçant près de son maître (Lisette en 1, L'Épine en 4). L'Épine, une fois à l'avant-scène, s'adresse à son maître. Sa position à droite du Marquis (et non pas entre La Comtesse et Le Marquis) tient à des questions de bienséance, mais aussi parce que la scène se joue entre ces quatre personnages : Le Chevalier qui est entré à la scène 14 n'a pas prononcé une seule parole (d'où sa position 6, en retrait car la plus proche du côté cour), et Hortense se tait tout au long de la scène 15. Il est important cependant qu'Hortense soit placée près du Marquis puisqu'elle intervient à la fin de la scène (sa seule réplique). La position des personnages semble donc choisie à rebours, lors de l'étude des dialogues, de façon à ce que les prises de parole puissent se faire de façon cohérente. Chaque personnage doit être placé près du ou des personnages à qui il doit parler.

Tableau 10. Transition entre les scènes 14 et 15

(fin de la Scène 14)
LISETTE.

[…] Tenez, je n'ai que faire de sortir, je le vois sur la terrasse. (*Elle appelle*.) Monsieur de L'Épine !
[…]

SCÈNE XV.
LISETTE, L'ÉPINE, LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE, LE CHEVALIER

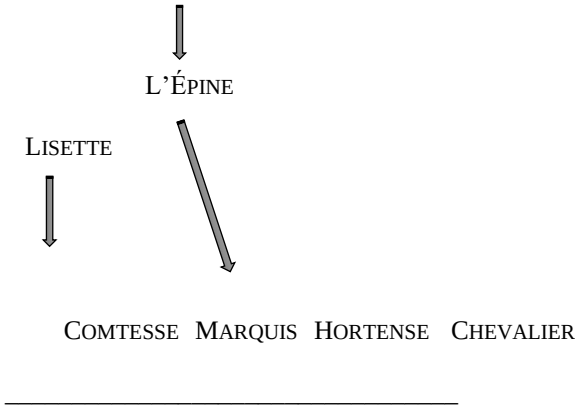
L'ÉPINE.
Qui est-ce qui m'appelle ?

LISETTE.
Vite, vite à cheval. Il s'agit d'un contrat de mariage entre madame et votre maître, et il faut aller à Paris chercher le notaire de monsieur le Marquis.

[Mouvement 1]
L'ÉPINE. (1)
Nous avons la partie de chasse pour tantôt : je m'étais arrangé
Pour courir le lièvre, et non pas le notaire.

LE MARQUIS.
C'est pourtant le dernier qu'on veut.

(1). Lisette, la Comtesse, le Marquis, L'épine, Hortense, le Chevalier.



[Mouvement 1]
LISETTE COMTESSE MARQUIS L'ÉPINE HORTENSE CHEV.

Une fois les serviteurs retirés, Hortense feint elle aussi de sortir accompagnée du Chevalier (début de la scène 16), esquissant probablement un mouvement côté cour (d'où était entré Le Chevalier). Si Hortense sort à la fin de la scène 15, sa position en 3 (et non en 4) est nécessaire tout au long de la scène 16. En effet, Le Marquis doit être entre Hortense et La Comtesse puisque le dialogue s'organise autour de ces

trois personnages. Par ailleurs, les acteurs ont choisi d'inclure un jeu d'apartés qui exige donc que La Comtesse et Le Chevalier soient éloignés l'un de l'autre :

Tableau 11. Mouvements de la scène 16

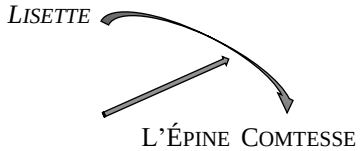
SCÈNE XVI. LA COMTESSE, LE MARQUIS, HORTENSE, LE CHEVALIER […]	Organisation de la parole et justification des placements
[Mouvement 1]	**[Mouvement 1]** Début de la scène (fausse sortie) ⟹ HORTENSE CHEVALIER COMTESSE MARQUIS
LE MARQUIS, bas à la comtesse. Si je lui offrais cent mille francs ? mais ils ne sont pas prêts ; je ne les ai point.	
LA COMTESSE. Je vous les prêterai moi ; je les ai à Paris. Rappelez-les. Votre situation me fait de la peine.	
LE MARQUIS, *à Hortense.* Madame, voulez-vous revenir ? C'est que j'ai une proposition à vous faire, et qui est tout-à-fait raisonnable.	
[Mouvement 2]	**[Mouvement 2]** Hortense parle au Marquis et au Chevalier ⟸ COMTESSE MARQUIS HORTENSE CHEVALIER
HORTENSE. Une proposition ! monsieur le Marquis vous m'avez donc trompée ? […].	
LE MARQUIS. Que diantre voulez-vous ? […] Ainsi, tenez, accommodons-nous plutôt. Partageons le différend en deux […].	
LE CHEVALIER, *bas à Hortense.* Je ne crains plus rien.	
HORTENSE, *au Marquis.* Vous n'y pensez pas. […]	

Au début de la scène suivante, La Comtesse effectue un mouvement latéral brusque afin « d'arrêter le Chevalier qui allait sortir » (Hortense a déjà effectué sa sortie). Elle se retrouve donc en position 2, entre Le Marquis et Le Chevalier. Une

fois de plus, les placements témoignent d'un agencement en fonction du ou des destinataires des répliques puisque La Comtesse s'adresse principalement au Chevalier. À la fin de la scène, Le Marquis va se placer en position 3 car il va parler brièvement au Chevalier (« Monsieur, vous avez encore trois heures à entretenir Hortense ; après moi ; j'espère qu'on ne vous verra plus. ») qui sort peu après. La règle de mise en place est confirmée : un personnage qui parle à un autre doit être proche de ce dernier.

Aux scènes 20 et 21, les serviteurs viennent se placer en position 1 signalant, semble-t-il, une entrée du côté jardin. Les transitions entre les scènes sont marquées par des mouvements : L'Épine remonte la scène puis sort par le fond. Il est possible que l'actrice jouant Lisette effectue un déplacement côté cour afin d'aller se placer à la droite de sa maîtresse et qu'elle soit arrêtée à mi-chemin. En effet, Lisette est au même niveau que La Comtesse à la scène suivante (« en s'approchant de la Comtesse »).

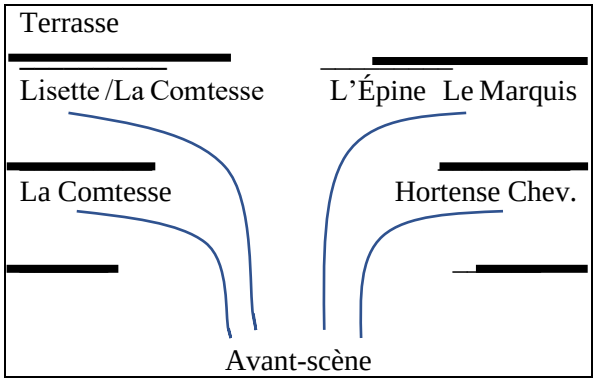
Tableau 12. Mouvement intermédiaire de la scène 21

SCÈNE XXI. *LISETTE*, L'ÉPINE, LA COMTESSE LA COMTESSE. La voici. Va, laisse-nous. Je te racommoderai avec ton maître : dis-lui que je le prie de me venir parler.	
[Mouvement 1] **(1)** L'ÉPINE *à Lisette.* Mademoiselle, vous allez trouver le temps orageux ; mais ce n'est qu'une gentillesse de ma façon, pour obtenir votre cœur. (*Il sort.*) **(1) La Comtesse, *L'Épine, Lisette***	**[Mouvement 1]** *L'ÉPINE LISETTE* COMTESSE

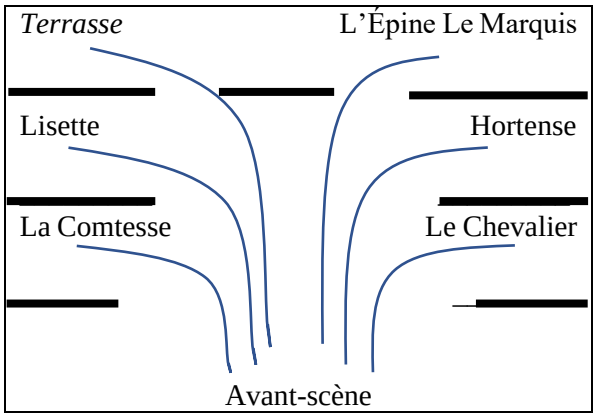
Le Marquis vient se placer en position 2 à la scène 23, et Hortense et Le Chevalier en position 3 et 4 à la dernière scène. Au vu des placements effectués tout au long de la pièce, on peut en déduire que l'espace était organisé de la manière suivante : le côté cour représentait très vraisemblablement les appartements d'Hortense et du Chevalier (leurs entrées et positions sont systématiquement côté cour et près de l'avant-scène), tandis que ceux de La Comtesse étaient à l'opposé, côté jardin (Lisette et La Comtesse étant le plus souvent en position 1). Une terrasse était symboliquement représentée au fond de la scène. Il semble que les mouvements et

positions du Marquis indiquent quant à eux, des entrées côté cour, mais plutôt par le fond.

Organisation des espaces – hypothèse 1



Organisation des espaces – hypothèse 2



La mise en place du *Legs* montre que la troupe de la Comédie-Française suivait, selon toute vraisemblance, des règles en abordant les textes qui ne sont pas celles établies par Dene Barnett[45]. Elle travaillait à partir du texte final utilisé lors de la

[45] Se fondant sur les indications données par les éditions Barba, Dene Barnett fut l'un des premiers chercheurs à interroger ces positions scéniques, établissant que le rang du personnage et son sexe prédéterminaient son placement. Il affirmait ainsi : a) que lorsque deux personnages étaient sur scène, celui qui avait un rang supérieur (c'est-à-dire honnête homme, dame de qualité, roi, reine etc.) venait se placer en position 1 (appelée « stage-right » [note de l'auteur : C'est-à-dire la position 1 (à gauche au regard du spectateur). "The 1st position, ie on stage-right, which is the left hand as seen by the spectators; the number 2

remise, et pensait les positions des acteurs en fonction des prises de parole et des espaces symbolisant les appartements des personnages.

Lorsqu'il évoque la circulation des relevés de mise en scène dans la première moitié du XIXe siècle, Olivier Bara affirme que « Le livret scénique permet à l'auteur de faire l'économie de sa présence au théâtre ; il relaie plus sûrement sa parole que les comédiens, fussent-ils les créateurs de la pièce : l'impartialité des indications imprimées paraît rassurante ». Selon lui, « La mise en scène n'est donc pas encore explicitement conçue en termes d'interprétation, de lecture et de recréation[46] ». Nous pensons le contraire. Les mises en scène passées de la Comédie-Française ont non seulement une valeur patrimoniale mais aussi auctoriale. Elles représentent une forme aboutie de recréation théâtrale, au même titre que la création scripturale de l'auteur dramatique. Si le texte est toujours lié à sa mise en scène, cette dernière devient au XVIIIe siècle une œuvre en soi, bien avant l'émergence et la prédominance de la figure du metteur en scène. La dissémination des relevés de mise en scène par l'éditeur Barba va d'ailleurs dans ce sens. Il s'agit de rendre publiques, non pas des pièces, mais des mises en scène spécifiques, conformes à la représentation d'une certaine troupe. Si les relevés de mise en scène imprimés effacent les traces de la génétique tels que les becquets, les ratures, les biffures, présentant dès lors une mise en place et un jeu scénique « fixés » — mais non pas nécessairement de façon définitive —, ils témoignent cependant de l'interprétation que la troupe a faite du texte, étant les produits scéniques de cette dynamique artistique qu'est la relecture et la réappropriation de l'œuvre.

Sabine CHAOUCHE
***Sunway University* (Malaisie)**

---

indicated the next position towards stage left, and so on towards the Prompt side."]) ; b) que lorsque au moins trois personnages étaient sur scène, la personne de qualité avait une position centrale ou gardait la position 1 ; c) que les confidentes avaient la position 1 lorsqu'elles se trouvaient seules sur scène en compagnie de leur maîtresse ; d) que les confidents n'avaient pas de position particulière sur scène ; e) que les personnages silencieux restaient en retrait par rapport à ceux qui dialoguaient sur scène. Voir : Dene Barnett, *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter University Press, Heidelberg, 1987, p. 416.

[46] Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », cit., p. 11.

Annexes

Dans les deux tableaux qui suivent, les personnages qui entrent en scène sont marqués du signe •. Les numéros correspondent aux positions des acteurs sur scène. (S) indique que le personnage est seul en scène.

1 Relevé de mise en scène du *Legs*, édition Barba (1820)

Scène	Pos. 1 (côté jardin, au regard du spectateur	2	3	4	5	6
1.	Hortense	Le Chevalier				
2.	Lisette•	Hortense	L'Épine•			
3.	Lisette	L'Épine				
4.	Lisette	Le Marquis•	L'Épine			
5.	Lisette	L'Épine				
6.	Lisette (S)					
7.	La Comtesse	Lisette				
8.	La Comtesse	Lisette	Le Marquis•	L'Épine•		
9.	La Comtesse	Lisette				
10.	La Comtesse (S)					
11.	L'Épine•	La Comtesse				
12	La Comtesse	Le Marquis•				
13.	La Comtesse	Le Marquis Arrêté par Hortense alors qu'il s'apprête à partir	Hortense•			

Scène	Pos. 1 (côté jardin, au regard du spectateur	2	3	4	5	6
14.	Lisette[47]•	La Comtesse	Hortense	Le Chevalier[48] •	Le Marquis	
15.	Lisette Lisette	L'Épine• La Comtesse	La Comtesse Le Marquis	Le Marquis Lépine	Hortense Hortense	Le Chevalier Le Chevalier
16.	La Comtesse	Le Marquis	Hortense	Le Chevalier		
17.	Le Marquis La Comtesse	La Comtesse Le Chevalier	Le Chevalier Le Marquis			
18.	La Comtesse	Le Marquis				
19.	La Comtesse (S)					
20.	L'Épine•	La Comtesse				
21.	Lisette•	L'Épine	La Comtesse			
	La Comtesse	L'Épine	Lisette			
22.	La Comtesse	Lisette				
23.	La Comtesse	Le Marquis•				
24	La Comtesse	Le Marquis	Hortense•	Le Chevalier•		

[47] « entrant d'un côté. »
[48] « entrant de l'autre côté. »

2. Structure du *Legs*, édition originale (Paris, Prault, 1736)

Scènes						
1.	Le Chevalier•	Hortense•				
2.	Lisette•	Lépine•	Hortense			
3.	Lépine	Lisette				
4.	Le Marquis•	Lépine	Lisette			
5.	Lépine	Lisette				
6.	La Comtesse•	Lisette				
7.	La Comtesse (S)					
8.	La Comtesse	Lépine•				
9.	Lépine (S)					
10.	La Comtesse•	Le Marquis•				
11.	Hortense•	La Comtesse	Le Marquis			
12	Le Chevalier•	Hortense	Le Marquis	La Comtesse		
13.	La Comtesse	Hortense	Le Marquis	Lisette•		
14.	Lépine•	Lisette	Le Marquis	La Comtesse	Le Chevalier•	Hortense
15.	Hortense	Le Marquis	Le Chevalier			
16.	Le Marquis	La Comtesse•				
17.	Le Chevalier•	Hortense•	Le Marquis	La Comtesse		
18.	La Comtesse	Le Marquis	Le Chevalier			
19.	Le Marquis	La Comtesse				
20.	La Comtesse (S)					
21.	Lépine•	La Comtesse				
22.	Lisette•	La Comtesse	Lépine			
23.	Lisette	La Comtesse				
24	Le Marquis•	La Comtesse				
25	La Comtesse	Le Marquis	Hortense•	Le Chevalier•	Lisette•	Lépine•

LES DIDASCALIES CHEZ MARIVAUX

Si l'étude des didascalies a connu différentes vagues d'intérêt depuis les années 1990[1], et que cette composante du texte dramatique a été étudiée pour certains auteurs[2], ou dans une approche comparatiste[3], les didascalies de Marivaux ne semblent pas avoir suscité, jusqu'à présent, de lecture globale. D'une part, c'est toujours une exploitation ponctuelle, voire idiosyncrasique, de ces discours de régie, qui est menée dans les différentes études consacrées à cet auteur ; d'autre part, les approches continuent à rester scindées entre lecture des didascalies explicites et analyse des didascalies internes[4], sans tentative d'interprétation conjointe, et ceci alors même que les définitions de ce dispositif invitent à les regarder ensemble, et que l'on souligne — surtout pour le théâtre contemporain, il est vrai[5] — la porosité entre ces deux « couches » du texte théâtral.

Or, depuis la multiplication des éditions électroniques, le numérique permet de changer d'échelle, et d'élargir la perspective. Sans éliminer la « lecture de près » - qui continue à intervenir dans la création des données, avec son lot de subjectivité, comme on le verra plus bas - , il permet d'en tirer un meilleur parti, à la fois en fiabilisant les conclusions que l'on peut tirer de l'analyse des observables, et en permettant de soumettre ces derniers, de façon plus transparente, à la critique des pairs, qui pourront également les intégrer plus facilement à leurs propres travaux. Si, dans l'état actuel des éditions électroniques et des corpus, on est loin de pouvoir

---

[1] Quelques références seulement d'une bien riche littérature : Michael Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique,* n. 96, Paris, Seuil, novembre 1993 ; Sanda Golopentia, Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies,* Paris et Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1994 ; Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène,* Paris, L'Harmattan, 1997 ; Monique Martinez-Thomas, Sophie Proust, *La Notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique,* n. 19 de la revue *Hispania,* Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2016.

[2] Par exemple, Sandrine Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 2005/2 (n° 227), p. 227-241, DOI 10.3917/dss.052.0227 ; Sarah Dustagheer, Gillian Woods (dir.), *Stage Directions and Shakespearean Theatre,* London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2017.

[3] Par exemple : Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2009.

[4] On parle d'habitude de « didascalies » (tout court) *vs.* « didascalies internes », mais compte tenu de la visée de cet article, qui entend les étudier conjointement, il importe de nommer les premières de façon plus précise et de pouvoir disposer du terme non-spécifié pour les désigner globalement. « Didascalie externe », qui s'oppose terme à terme à « didascalie interne », a paru inapproprié, puisque rejetant ce type de discours hors le cœur même de la pièce de théâtre, d'où la proposition de parler de « didascalie explicite ».

[5] Voir en ce sens les différentes contributions au volume édité par Florence Fix et Frédérique Tudoire-Surlapierre, *La Didascalie dans le théâtre du XXe siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, et surtout la contribution de Witold Wolowski, qui parle de « dialogisation de la didascalie » et de « didascalisation du dialogue » (« Sur quelques formes de l'écriture didascalique », p. 23).

explorer le mécanisme didascalique dans l'ensemble de ses aspects et dans toute l'œuvre de Marivaux, et encore moins dans le théâtre classique en général, avec le détail que l'on voudrait, les pages qui suivent tenteront de montrer l'intérêt d'une telle approche, et sa fécondité pour l'étude de cet auteur, comme, plus globalement, du genre de la comédie des XVIIe et XVIIIe siècles.

Dans une première partie, le lecteur sera invité à entrer dans quelques considérations techniques au sujet du corpus utilisé comme de sa préparation. Une analyse des didascalies explicites, respectivement internes, telles qu'on peut les identifier chez Marivaux, sera proposée dans une deuxième, puis dans une troisième partie, qui seront suivies par une étude de cas. On finira en essayant de faire le point sur les travaux à mener pour consolider les conclusions provisoires dégagées auparavant.

Considérations méthodologiques

Le présent travail s'ancre, d'une part, dans la mouvance actuelle d'édition électronique du théâtre français des XVIIe et XVIIIe siècles[6], ainsi que dans un intérêt pour les transferts culturels, étudiés grâce à la confrontation de la fortune des pièces de Marivaux dans différents pays européens. À partir de pièces en format XML, annotées selon les recommandations de la TEI et « alignées » avec des traductions, de captations vidéo, de cahiers de mise en scène et d'autres documents d'archive de différents théâtres et de différentes troupes italiennes, espagnoles et allemandes, l'objectif est d'observer, à travers un cas d'étude, le processus de construction d'un espace européen de la culture qui va au-delà de la patrimonialisation nationale d'un auteur de théâtre étranger[7]. Dans la perspective de l'analyse des mises en scène et des évolutions des troupes étrangères dans leur réception de l'auteur, les didascalies ont une importance capitale, puisqu'elles constituent un des points sur lesquels la comparaison est la plus fructueuse entre les prescriptions de l'œuvre d'origine et leur interprétation dans différents contextes.

Compte tenu de l'ampleur du chantier rapidement décrit ainsi, seule une sélection de douze pièces de Marivaux, pour la plupart ayant fait l'objet d'un grand nombre de

[6] On peut citer en ce sens les projets Boissy (http://www.licorn-research.fr/Boissy.html) et le projet « Marivaux sur les scènes européennes » (https://eman.hypotheses.org/2294) du consortium CAHIER. Des bibliothèques du théâtre français sont également élaborées par des équipes de l'OBVIL (voir par exemple le projet Molière http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/projet-moliere), par l'UNINE (voir entrepôt de Simon Gabay sur Github https://github.com/e-ditiones/OCR17), ainsi que par Paul Fièvre sur son site « Théâtre classique » (http://theatre-classique.fr/).

[7] Voir en ce sens le descriptif du projet SEM sur le site e-man cité en note 6.

transpositions, a été retenue[8]. Établi à partir de l'édition Arland[9], leur texte en a été enrichi avec les balises et attributs usuels dans l'édition électronique de théâtre : [10] et pour la macrostructure, <sp> et <speaker> pour les répliques, identifiants uniques pour chaque personnage et attribution de chaque tour de parole au moyen de @who. Une attention particulière a été naturellement portée à l'identification des éléments de mise en scène. Le schéma TEI prévoit l'élément <stage> pour l'annotation des didascalies explicites, assorti de @type qui peut prendre sept valeurs différentes : #business (« describes stage business »), #delivery (« describes how a character speaks »), #entrance (« describes an entrance »), #exit (« describes an exit »), #location (« describes a location »), #mixed (« more than one of the above »), #modifier (« gives some detail about a character[11] »). L'annotateur dispose également de l'élément <move>, censé indiquer « le mouvement d'un ou plusieurs personnages là où il a lieu ». En pratique, ceci mène dans bien des cas à un redoublement de l'annotation, et on peut se demander si l'ajout de la valeur « move » parmi celles que peut prendre @type de <stage> n'aurait pas permis de simplifier l'encodage, par exemple dans le cas suivant :

```
<speaker>SILVIA</speaker><stage xml:id="dI-1-4" who="#SILVIA" rend="italics" type="business"><move who="#SILVIA" type="onStage"/><pc>,</pc> en se tournant vivement de son côté<pc>.</pc></stage>[12]
```

En revanche, la TEI ne fait aucune recommandation au sujet de l'annotation des didascalies internes, peut-être en raison de la difficulté de définition de celles-ci.

---

[8] Voir annexe. Si des pièces de Marivaux existent déjà dans un format électronique sur le site « Théâtre classique » de Paul Fièvre, il n'était pas possible de partir de celles-ci pour plusieurs raisons : leur texte de base n'est pas toujours indiqué, alors qu'un sondage mené sur une sélection de scènes montre qu'il présente des différences par rapport aux éditions Garnier ou de la Pléiade, ainsi que par rapport à la dernière édition parue du vivant de l'auteur ; elles utilisent des balises xml qui ne sont qu'en partie conformes à la TEI ; il nous semblait important d'identifier et de partir des éditions que les troupes étrangères, surtout italiennes, ont pris comme point de départ de leurs propres traductions.

[9] Marivaux *Théâtre complet*, texte préfacé et annoté par Marcel Arland, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949. Toutes les références au texte des pièces de Marivaux vont suivre cette édition. Toutefois, compte-tenu des formats numériques générés et manipulés pour cet article, et contrairement à l'usage, je n'indiquerai pas la page du texte cité ; les extraits seront ainsi situés en fonction de l'acte, de la scène et du numéro de la réplique, ce qui permet leur identification facile dans n'importe quelle édition électronique.

[10] Par convention, les crochets <> servent à annoter des éléments, @ des attributs et # des valeurs d'attribut.

[11] Ces brèves descriptions sont fournies par le logiciel oXygen (https://www.oxygenxml.com/), qui a été utilisé pour l'annotation. Elles constituent un résumé des plus amples explications qui peuvent être lues dans les *Guidelines* de l'initiative TEI (https://tei-c.org/guidelines/).

[12] *La Double inconstance*, acte I, scène 1, réplique 24.

Aussi a-t-il fallu générer, à partir d'essais successifs, un schéma d'annotation[13]. Les didascalies internes sont isolées avec l'élément <seg>, assorti d'@ana qui peut prendre les valeurs suivantes :

- #aspect : permet d'annoter tous les éléments concernant le costume des personnages, mais aussi certains détails physiques qui nous sont donnés à propos d'eux (couleur des cheveux, complexion, corpulence, etc.)
- #attitude : annote une indication de jeu qui invite l'acteur à traduire, le plus souvent, un sentiment du personnage (colère, coquetterie, radoucissement, etc.). Il sert également à annoter les rires, dont le balisage avec la liste des valeurs de @type pour <stage> est notoirement délicate : s'agit-il d'une forme de #delivery ou d'un #business ?
- #deco : signale la mention d'un élément de décor, ou la référence à un accessoire dans le discours des personnages ;
- #entry : un personnage enregistre l'arrivée d'un autre ;
- #exit : un personnage annonce ou commente sa sortie, ou bien préconise/ observe la sortie d'un autre ;
- #face : commente une mimique, ou la direction du regard d'un personnage (« pourquoi me regardez-vous ? »). Il existe, sans doute, une grande proximité entre #face et #attitude, mais ce dernier code recouvre une réalité plus large, puisque la « traduction » de la colère peut être faite, par l'acteur, aussi bien par la voix que par la mimique, la gestuelle, voire le positionnement sur la scène, tandis que les codes #face sont à réserver uniquement aux mimiques ;
- #gesture : annote les gestes, mais aussi les changements de posture physique des personnages (« se met à genoux », « s'assied », etc.) ;
- #move : une réplique commente un mouvement d'un personnage, comme dans « où allez-vous ? » ;
- #proxemy : certaines parties de réplique commentent le positionnement des personnages, par exemple « pourquoi restez-vous si loin ? » ;
- #recognition : ce code est très proche, dans son fonctionnement, de #entry, mais n'en recouvre pas exactement le fonctionnement. En effet, la différence est claire entre « Je vois Dorante arriver » et « Quelqu'un vient ». En outre, « recognition » peut servir à marquer les moments de surprise au cours desquels un personnage reconnaît un autre sur scène, malgré son déguisement, par exemple : « Eh ! mais c'est là

[13] Pour une présentation des défis scientifiques et méthodologiques, ainsi que des étapes d'élaboration de ce dernier, voir : Ioana Galleron, « Quel encodage pour les didascalies internes », Journée d'études NACLA2 « Corpus et textes de représentation », Avignon, 15 juin 2018 (halshs-02445456), ainsi que Ioana Galleron, « Pour une annotation numérique de l'écriture didascalique » (à paraître). À retenir principalement que l'annotation des didascalies internes suppose de considérer le discours didascalique en premier lieu sous l'angle de sa fonction de régie, ce qui permet d'identifier de façon relativement claire des indices textuels différentiant certains syntagmes du reste du dialogue. Ceci ne signifie pas une négation ou une minimisation de l'apport des didascalies explicites à la construction de la fiction, ou leur potentiel fonctionnement comme commentaire, et doit surtout être lu comme une restriction provisoire du travail, en raison de la plus grande facilité d'opérationnalisation de la dimension pragmatique du texte.

Dorante ! » ;

- #script : les personnages annoncent parfois une suite d'actions à venir, prévoient des scenarii qui, même s'ils ne se réalisent pas, ont un impact sur les relations et influencent le jeu des acteurs ;
- #sound : les personnages mentionnent, dans leur discours, un bruit qu'ils entendent ou prétendent entendre ;
- #speechD : la réplique précise à qui elle est adressée (« Voyez-vous, mon père... » ; « Mais, Madame » ; « ah, Dorante, que me dites-vous-là ? ») ;
- #voice : marque les changements d'intonation, les chuchotements, les chants, etc.

Comme on le voit, on retrouve dans cette liste de valeurs quelques-unes que l'on peut aligner facilement avec les valeurs de l'attribut @type de <stage>. Il a paru toutefois prudent de ne pas utiliser les mêmes codes, afin de pouvoir distinguer facilement, lors des extractions, la nature des différents éléments. En outre, cette liste de valeurs repose sur une critique des valeurs de <stage>, qui s'est avérée en pratique trop limitée pour rendre compte de la richesse des indications auctoriales à propos du jeu des acteurs. L'application de notre liste à l'annotation de Marivaux, dont il sera rendu compte dans les pages qui suivent, permet d'en tester la robustesse et de formuler des propositions d'amélioration.

S'agissant d'un travail pionnier et portant sur des éléments non-prédéterminés, l'annotation des didascalies internes est un exercice lent et itératif. Au fur et à mesure de l'identification de nouvelles occurrences, les choix au sujet des précédentes sont confirmés ou revus. Pour ces raisons, seul un petit échantillon des pièces de Marivaux a été préparé pour l'instant. À partir des douze pièces encodées pour SEM, et après analyse du volume et de la nature des didascalies explicites, ont été retenues les comédies suivantes : *Arlequin poli par l'amour* (datée de 1720, et désignée parfois comme APA, dans ce qui suit) ; *La Double, inconstance* (1723 ; LDI) ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730, JAH) ; et *La Dispute* (Disp, 1740). On dispose ainsi d'une pièce de début, respectivement de la fin de la carrière de Marivaux, et de deux textes de sa période de plus grande productivité et succès. De même, deux de ces comédies ne comportent qu'un acte, tandis que les deux autres sont en trois actes.

Dans un premier temps, deux pièces (APA et JAH) ont été entièrement annotées à la main, puis une extraction des éléments ainsi relevés a été effectuée avec BaseX[14].

[14] BaseX propose une interface graphique permettant de formuler des requêtes XQuery sur un corpus annoté en XML. Voir [http://www.basex.org/], ainsi que G. Mahlow, S. Holupirek, « A Framwork for Retrieval and Annotation in Digital Humanities using XQuery Full Text and Update in BaseX », *Proceedings of DocEng'12* (September 4–7, 2012, Paris, France), p. 195-204. [http://files.basex.org/publications/Mahlow%20et%20al.%20%5B2012%5D,%20A%20Framework%20for%20Retrieval%20and%20Annotation%20in%20Digital%20Humanities%20using%20XQuery%20Full%20Text%20and%20Update%20in%20BaseX.pdf, consulté le 7 avril 2020]

Le contenu textuel des éléments a été ensuite soumis au logiciel AntConc[15], afin d'identifier les termes revenant le plus souvent dans ces didascalies internes. Parmi ceux-ci, on trouve les appellatifs de politesse (« Madame », « Monsieur »), des formules de salut (« adieu »), ainsi que certaines formes du verbe « venir » (par exemple, « je vois quelqu'un qui vient »). Sans permettre de véritable automatisation du relevé, cette liste accélère le processus d'annotation de LDI et de *La Dispute*, puisqu'elle suggère des items à rechercher au moyen d'expressions régulières. L'annotation reste, toutefois, à plus de 90% manuelle et il est bien trop tôt pour envisager ne serait-ce qu'une automatisation partielle du balisage, puisqu'on dispose d'un nombre trop réduit d'occurrences pour pouvoir entraîner la machine.

Une fois identifiées, les didascalies, aussi bien internes qu'explicites, sont de nouveau extraites selon la procédure décrite plus haut, et importées dans un tableau. Dans un premier temps, elles sont analysées à la main, afin d'identifier les redondances éventuelles entre didascalies internes et didascalies explicites, ainsi que les séries de didascalies internes portant sur un même jeu, moment scénique ou interaction. De même, un traitement supplémentaire est effectué au sujet des didascalies internes qui précisent la façon de s'exprimer d'un personnage (#speechD), et qui dans la pratique portent surtout sur les incises désignant un allocutaire. La question qui se pose est dans quelle mesure ces formules d'adresse (« Monsieur », « Madame », « Seigneur », « ma fille », « Lisette », etc.) sont véritablement nécessaires, notamment parce qu'elles indiquent la direction du propos, ou bien pourraient être enlevées sans perte notable de signification. En effet, lorsque deux personnages sont seuls en scène, le rappel constant du nom de l'un et de l'autre, ou de leur position sociale respective, ne sont pas indispensables, et ceci d'autant plus qu'il n'intervient pas toujours en appui à des structures clivées (« c'est toi qui me l'as dit, Lisette »), et encore moins fréquemment pour des raisons d'insistance ou d'ironie (« Toi, Lisette ! » ; « que me dites-vous-là, mons Bourguignon ? »). C'est un des points sur lesquels on peut affirmer que le dialogue marivaudien — mais aussi, plus généralement, le dialogue de théâtre classique — s'écarte de plus par rapport aux interactions réelles, même si on n'a évidemment pas de corpus de la langue parlée au XVIIIe siècle afin de tester cette hypothèse. Dans la vie réelle, un échange comme celui qui suit serait probablement délesté des incises « Lisette » et « Seigneur », même si pour la seconde on peut dire qu'elle est motivée par la déférence de la sujette envers son prince :

LE PRINCE	J'en suis fâché, Lisette ; mais il ne faut pas que cela vous chagrine, vous n'en valez pas moins
LISETTE	Je vous avoue, Seigneur, que, si j'étais vaine, je n'aurais pas mon compte.

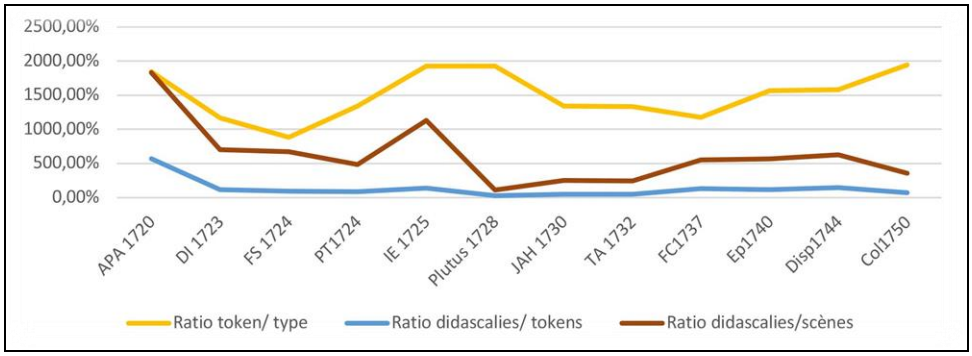
[15] Voir [http://www.laurenceanthony.net/software.html, consulté le 7 avril 2020].

Aussi paraît-il important d'identifier, parmi les #speechD, celles qui servent vraiment à préciser la direction du propos, par rapport à celles qui ont surtout une fonction phatique ou « affective », en regroupant dans cette dernière classe aussi bien les appellations qui connotent les sentiments d'un personnage envers un autre (« ma reine », « impertinent »), que celles qui charrient des contenus divers (rappel d'un lien familial, ironie, condescendance, etc.).

La liste des didascalies avec leurs attributs est enfin synthétisée avec un tableau croisé dynamique, permettant la construction de différents graphiques qui seront commentés dans ce qui suit.

Moins c'est plus : la maîtrise progressive des didascalies explicites par Marivaux

En ce qui concerne les didascalies explicites, la tendance générale est à la baisse dans les pièces de Marivaux. Entre le début de notre série, formé par *Arlequin poli par l'amour* (1720), et le repère suivant (*La Double, inconstance,* 1723) la chute est notable, comme le montre le graphique suivant :



Didascalies et richesse lexicale chez Marivaux

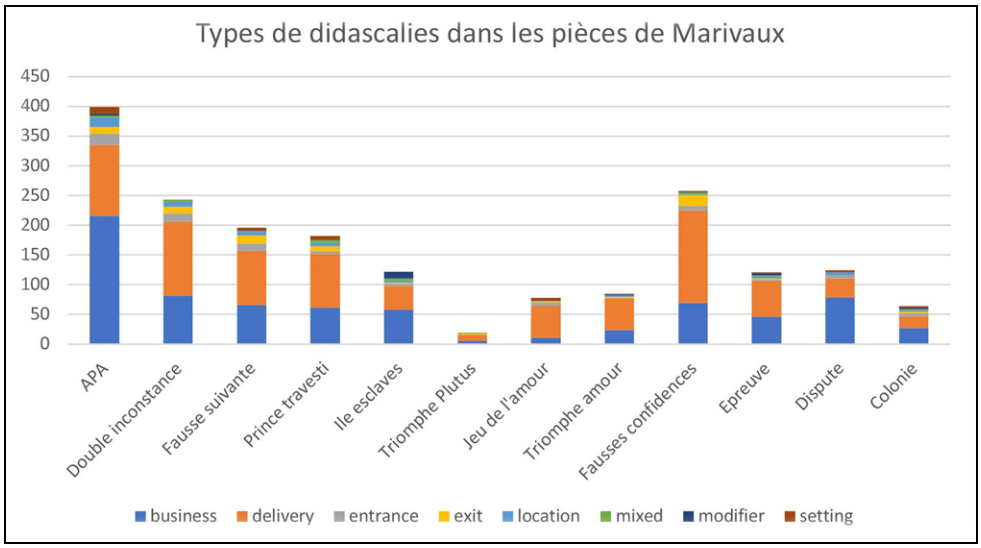
Même en laissant de côté la première pièce de notre corpus, au fonctionnement clairement très différent par rapport aux autres et sur laquelle il faudra revenir, le nombre de didascalies utilisées est à la baisse, comme le montrent à la fois le ratio entre le nombre de didascalies et le nombre de mots de chaque pièce, et surtout celui du nombre de didascalies divisé par le nombre de scènes. Avant 1728, la moyenne hors APA est de 7 didascalies par scène ; elle chute à 2 didascalies de 1728 à 1732, et si elle repart à la hausse avec *Les Fausses confidences*, elle n'atteint pas le niveau du début de carrière, puisqu'on trouve plutôt une moyenne de 5 didascalies par scène.

On peut corréler cette évolution avec la courbe de la richesse lexicale des pièces, dont la tendance est incontestablement à la hausse au fil de la carrière de Marivaux[16]. On a ainsi l'impression que, au fur et à mesure qu'il acquiert de l'expérience et qu'il affine ses dialogues, le dramaturge recourt de moins en moins au texte adressé aux acteurs, faisant passer de plus en plus ses intentions de mise en scène au moyen des répliques mêmes. Si ceci fait peut-être signe vers une entrée du dramaturge « dans les rangs[17] », le phénomène renforce d'autant l'intérêt d'une étude incluant les didascalies internes dans l'analyse de la fonction de régie dans le théâtre marivaudien.

Avant de s'y consacrer au moyen des données écrites plus haut, il convient d'observer plus en détail les types de didascalies explicites. Deux catégories dominent, quelle que soit la période et la longueur des pièces — quoique le rapport de forces semble inversé entre les deux classes lorsqu'on compare comédies en un ou en trois actes :

[16] La « richesse lexicale » est une mesure courante dans les études sur corpus. Elle est obtenue en divisant le nombre de formes distinctes par le nombre total de formes d'un texte donné. Cette mesure « défavorise » mécaniquement les textes les plus longs, puisqu'il est évident que les chances de répétition d'une forme augmentent avec la longueur du discours. Aussi, dans le graphique fourni, faut-il distinguer entre les pièces en un acte et celles en trois actes, dont les scores sont moins élevés. L'observation de l'évolution de la richesse lexicale chez Marivaux se fait le mieux à partir de ces pièces en trois actes : *Les Fausses confidences* de 1737 présentent un taux moyen autour de 10%, tandis que dans *Le Triomphe de l'amour* et *Les Fausses confidences* ce pourcentage arrive à 12,5% : à longueur comparable, les pièces plus tardives de Marivaux utilisent plus de formes que les pièces de début.

[17] Des injonctions esthétiques et poétiques héritées du XVIIe siècle proscrivent ou invitent à limiter l'utilisation des didascalies : « ce qui est caractéristique justement de l'écriture du théâtre classique, c'est que tous les éléments ressortissant au domaine de la contrainte élevée (absolue et forte) sont pris en charge (peut-être de manière artificielle, comme cela a été vu avec les appellatifs d'entrée des personnages) par le texte des répliques (sans doute sous la pression de normes esthétiques strictes), et que, finalement, les seules didascalies demeurant, à contrainte faible, sont présentes, non par nécessité de l'interprétation des propos ou des situations, mais par nécessité au regard des intentions de l'auteur, ce qui englobe, aussi, l'interprétation symbolique, etc. correspondant aux sphères les plus reculées de la fabrication. » (Thierry Gallèpe, *Didascalies,* cit., p. 333). Ce qui n'empêche pas un auteur comme Corneille de refuser de se plier à une telle règle (voir en ce sens Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », cit.).



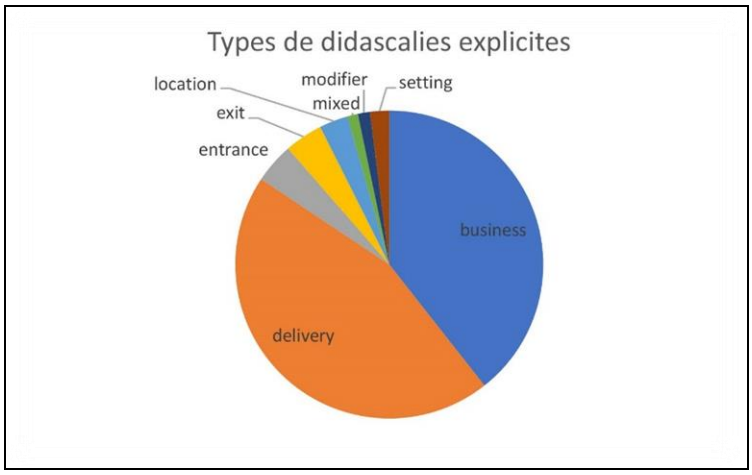
On retrouve dans ce graphique l'évolution décrite plus haut, consistant en un abaissement du nombre de didascalies au fur et à mesure de l'affinement des moyens de Marivaux, suivi d'une petite tendance à l'augmentation en fin de carrière. Le point d'infléchissement constitué par *Les Fausses confidences* s'y observe nettement, aussi bien en termes de nombre total de didascalies (qui est pratiquement le triple de ce que l'on trouvait dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* et dans *Le Triomphe de l'amour,* et dépassant même le niveau de *La Double, inconstance),* qu'en ce qui concerne les deux principales classes de <stage> (#delivery et #business). C'est surtout à propos de ces dernières que le changement est notable : avant 1737, Marivaux tend à avoir de moins en moins recours à ce type d'indications dans les pièces en trois actes ; elles semblent plutôt caractériser les pièces courtes, sans doute plus mouvementées du fait même de leur condensation. Pour cette pièce expérimentale, le dramaturge paraît donc revenir, du moins pour la « mécanique » dramatique étudiée dans cet article, à des réflexes d'écriture de ses débuts ; peut-être le fait-il par facilité, afin de se consacrer pleinement au traitement du mûrissement des personnages, et surtout à l'ancrage plus réaliste de la pièce, qui constituent les caractéristiques les plus notables de ce chef-d'œuvre selon Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin[18]. Quoi qu'il en soit, le changement de style didascalique peut contribuer à expliquer l'insuccès des *Fausses confidences* auprès d'un public que Marivaux avait habitué à une plus grande économie de moyens et à l'élégance du traitement des indications scéniques, comme on le verra plus en détail dans la section suivante.

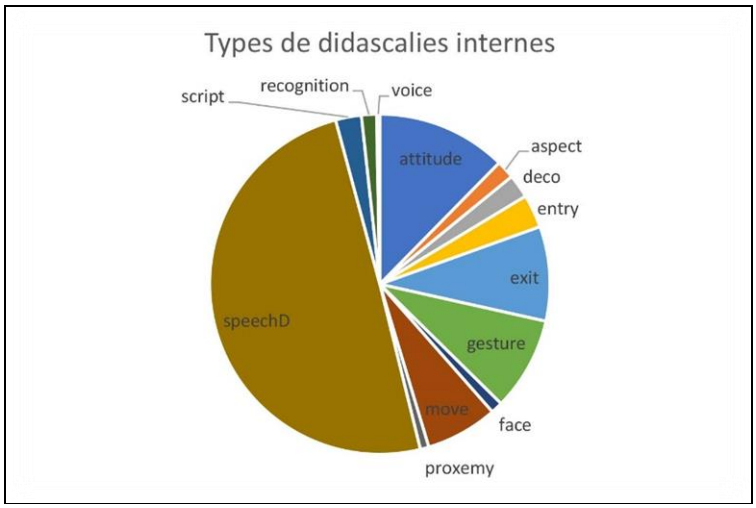
[18] « Notice » aux *Fausses confidences,* dans Marivaux *Théâtre complet,* tome II, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, p. 341-357.

Didascalies internes : formes et fonctions

Comparé aux didascalies externes, l'usage des didascalies internes apparaît bien plus stable, à en juger par l'échantillon annoté. Les ratios entre nombre de didascalies et tokens varient entre 1,48% (pour LDI) et 2,5% (pour APA). En divisant le nombre de didascalies par le nombre de scènes, c'est plutôt une légère hausse qui se dessine : on passe ainsi de 8 didascalies par scène dans APA à 9 dans LDI, puis à presque 11 dans JAH et 10 dans *La Dispute*. Ces chiffres suggèrent que Marivaux ne recourt pas nécessairement plus aux didascalies internes, mais que la baisse du nombre de didascalies explicites leur donne de plus en plus d'importance. En outre, cette montée en puissance des DI, surtout sur fond de baisse des DE, plaide pour l'idée d'une baisse générale du degré de contrainte des didascalies, quelle que soit leur nature. En effet, la « douceur » ou le « feu » qu'un personnage peut trouver dans l'attitude ou de discours d'un autre ne s'inscrivent pas dans le même régime de vérité qu'un « vivement » ou un « avec douceur » pris directement en charge par le dramaturge ; elles ont, dans ces cas, plus l'air de recommandations, ou de suggestions de mise en scène, que de propositions fermes. Au fil du temps, et probablement en fonction de sa connaissance des acteurs et du lien de confiance qu'il établit avec eux, Marivaux préfère formuler des souhaits de mise en scène, plutôt que de donner des indications strictes de jeu.

Reposant sur plus de catégories, la répartition des types de didascalies internes est plus fragmentée que dans le cas des indications explicites :





Même si la différence importante en termes de pièces dépouillées pour l'identification des didascalies explicites, respectivement internes, invite à rester prudent dans la comparaison de ces représentations, elles permettent toutefois de mener quelques analyses. La fragmentation mentionnée plus haut invite, d'une part, à s'intéresser à l'utilité de certains codes, comme #proxemy, #face, #voice ou #recognition, que l'on pourrait regrouper avec d'autres pour simplifier le schéma d'annotation et éviter les catégories « maigres ». Elle confirme, d'autre part, l'utilité d'un affinement des types par rapport à l'omniprésent #business de @type de <stage>, qui recouvre des réalités fort disparates, derrière lesquelles il est probable que l'on retrouvera les « attitudes », « gestures » et « moves » des didascalies internes.

Il est intéressant de constater que, comme les didascalies explicites, la plus grande partie des DI est formée d'éléments qui permettent de gérer la parole des personnages. Elles constituent près de la moitié du total des annotations (486/979), pour l'ensemble des quatre pièces. Le flux des répliques, la correcte identification du sens des interactions verbales apparaît ainsi comme le domaine dans lequel le dramaturge se montre le moins prêt à se baser entièrement sur le jeu des acteurs, peut-être parce que ces éléments conditionnent, plus que les gestes, les mimiques ou les déplacements sur le plateau, l'intelligibilité même de la pièce.

En outre, on constate que, par rapport à la proportion moyenne de #speechD dans l'ensemble des annotations, *Le Jeu de l'amour et du hasard* se distingue à la hausse (204 #speechD sur 332 DI, soit 61% du total), tandis que *La Dispute* présente un taux significativement moins élevé de telles didascalies (35/179, soit 19% de l'ensemble des annotations). Ceci rejoint les observations de la partie précédente, où l'on avait vu que le rapport entre les <stage type='#delivery'> et les <stage

type='#business'> était inversé entre les pièces longues et les pièces courtes. Si créer les conditions optimales pour que le spectateur comprenne qui s'adresse à qui, et comment, reste une préoccupation de premier plan dans les comédies en un acte, la nécessité de faire dérouler toute une intrigue dans un bref laps de temps peut expliquer cette montée en puissance des informations concernant la gestuelle, les déplacements et le positionnement des acteurs. Au fur et à mesure du dépouillement, il sera intéressant d'observer les pièces qui s'écartent par rapport à cette pratique, en se posant à la fois la question des raisons de cette anomalie, et celle de son efficacité pragmatique et esthétique.

Étude de cas

À défaut de pouvoir mener une analyse sur l'ensemble des pièces marivaudiennes, il paraît approprié, pour étayer les suggestions faites plus haut à propos du rôle des didascalies chez Marivaux, de confronter les deux pièces les plus éloignées en termes de pratique didascalique, qui sont, dans notre corpus, *Arlequin poli par l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard.*

Le grand nombre de didascalies explicites dans *Arlequin poli par l'amour* (il y en a quatre cent trois[19]) a déjà été remarqué. Pour Françoise Rubellin et Frédéric Deloffre, « tout se passe comme si Marivaux avait voulu donner à son interprète la possibilité de suppléer par la mimique à ce qui, dans le théâtre traditionnel, est exprimé par le langage[20] ». En effet, la plus grande partie de ces didascalies (57% environ) concerne le jeu d'Arlequin, dont 70% relèvent de la catégorie #business ; cependant, on constate du même coup qu'une proportion non négligeable détaille les faits et gestes des autres personnages, ce qui suggère que le foisonnement didascalique de cette pièce ne se justifie pas seulement par le désir de venir en aide à un acteur moins performant en français. Plus de la moitié des didascalies (deux cent seize sur trois cent quatre-vingt-quatorze) détaille le jeu attendu ;

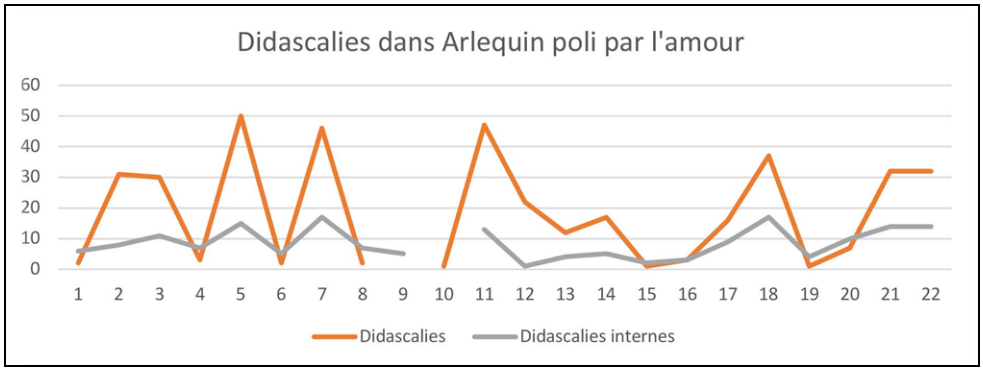
---

[19] On peut s'étonner de ce chiffre très élevé, qui ne semble pas correspondre à celui que l'on peut estimer en feuilletant la pièce. Aussi faut-il rappeler que la règle d'annotation a été de considérer qu'il y a autant de didascalies que d'informations distinctes dans la phrase concernée. Dans « il lui va prendre la main, regarde la bague, et lève la tête en se mettant à rire niaisement » il y aura donc cinq balises <stage> :
<stage who="#ARLEQUIN" type="business">il lui va prendre la main,</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business"> regarde la bague,</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business"> et lève la tête</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business">en se mettant à rire</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="delivery"> niaisement. </stage>
(Certains attributs et éléments présents dans la pièce annotée ont été supprimés de cette citation, afin de faciliter la lecture.)

[20] « Notice » à *Arlequin poli par l'amour* dans Marivaux *Théâtre complet,* tome I, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, p. 81.

significativement, on trouve des précisions sur les costumes, les placements, les décors, qui tendent à se faire rares, voire à complètement disparaître des pièces suivantes, comme le montre un des tableaux précédents. Influencé peut-être dans son écriture par les spécificités du canevas à l'italienne, Marivaux semble prêt à assumer en ce début de collaboration à la fois son rôle d'auteur et celui, qui n'est pas encore formalisé, de metteur en scène.

Dans le même sens va le fait que les didascalies internes jouent un rôle moindre dans cette pièce, comme le montre le tableau suivant. Ainsi, le nombre de #deliveries (119 occurrences) est une fois et demi plus important que le nombre de didascalies internes correspondantes (79 occurrences, annotées avec #speechD) ; quant aux #business déjà mentionnés plus haut, elles sont presque quatre fois plus nombreuses que les #move, #attitude, #gesture et #proxemy pris ensemble (218 vs. 57)[21].



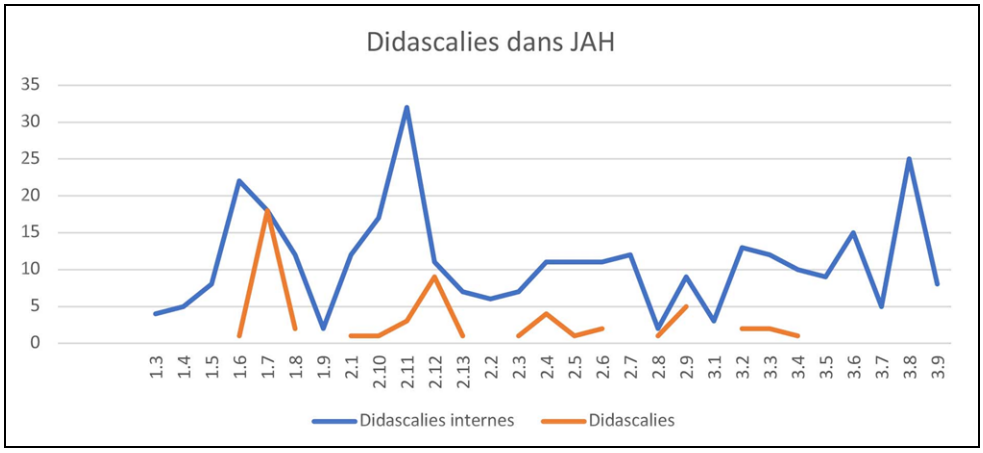
Tout en étant moins nombreuses, les didascalies internes de cette comédie du début ne paraissent pas très utiles. Si l'on regarde plus particulièrement le fonctionnement des #speechD, on constate d'une part que celles-ci sont plutôt phatiques que nécessaires pour la sélection de l'allocutaire (un aspect sur lequel on reviendra), et d'autre part que bon nombre d'entre elles est redondant par rapport aux didascalies explicites (ou réciproquement). Pour n'en donner qu'un seul exemple, à la scène 3 on lit ainsi que telle réplique est dite « à Arlequin », puis on découvre le nom du personnage au début du discours de la Fée : « Cher Arlequin... ». Cette redondance se constate également à propos d'autres types de didascalies internes et explicites, comme la gestuelle (« Baisez la vôtre à présent »/ « Arlequin baise le dessus de sa main[22] »), l'attitude des personnages (« Arlequin s'endort »/

[21] Le rapport est plus difficile à faire pour les autres catégories, qui ne sont pas seulement peu alignées (même si le code #deco des DI correspond à peu près à #setting et #location des DE, #entry et #recognition à #entrance, etc.), mais qui présentent, en outre, de très petits nombres d'occurrences (parfois une ou deux), rendant peu fiables les proportions.

[22] On peut objecter que la didascalie explicite n'est pas totalement inutile, puisqu'elle

« Vous vous endormez ? »), etc. Se méfiant peut-être de la capacité des acteurs à relever les éléments de régie dans le dialogue, on a l'impression qu'en ce début de carrière Marivaux considère texte prononcé et paratexte comme des discours quasiment disjoints, avec les récepteurs de l'un n'ayant pas accès à l'autre canal et réciproquement.

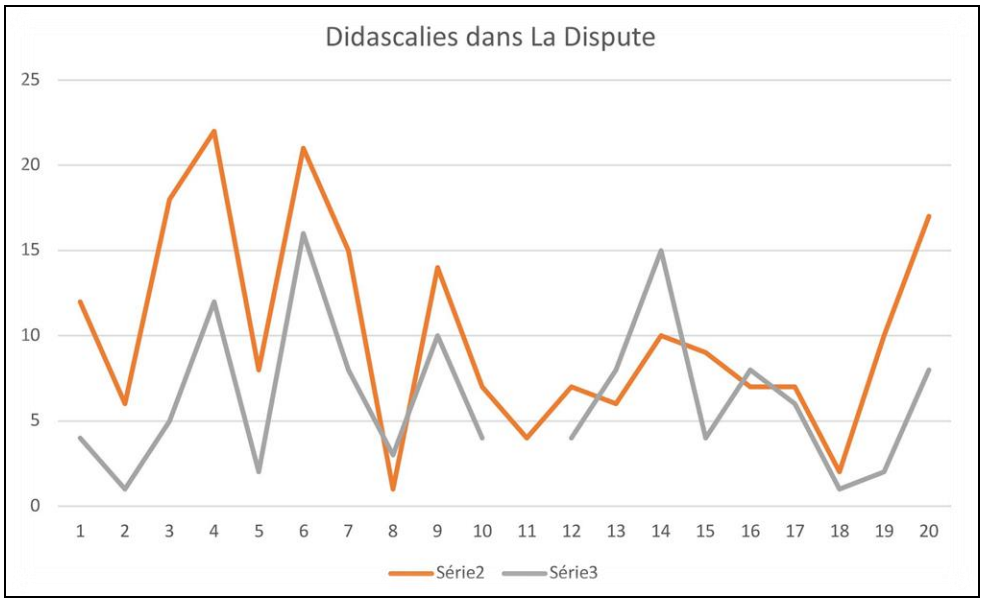
À l'autre bout du spectre, *Le Jeu de l'amour et du hasard* se caractérise par une grande économie de moyens et l'élégance du traitement du plateau. Les didascalies internes y jouent un rôle de premier plan, devenant bien plus nombreuses que les indications scéniques explicites. Celles-ci, en proportion significativement moindre que dans APA[23], ont une présence sporadique, comme le montre le graphique suivant :



Le rapport est un peu plus favorable aux didascalies explicites dans *La Dispute*, où elles dominent même la scène 14, mais là aussi on a à faire à des courbes fort différentes de celles d'*Arlequin poli par l'amour* :

confirme, d'une part, que l'injonction de la Fée est suivie d'effet, et qu'elle précise le geste d'Arlequin, d'autre part. On verra toutefois que dans la suite de sa carrière Marivaux réussit à éviter ce type de redondance, fournissant toutes les informations importantes par l'un ou l'autre des moyens à sa disposition.

[23] Il y en a 423, soit à peine 29 de plus que dans *Arlequin poli par l'amour,* alors que la pièce est en trois actes (33 scènes) et qu'on y compte 16296 tokens (à comparer avec les 7075 tokens et 22 scènes de APA).



Contrairement à APA, didascalies explicites et internes semblent mieux corrélées dans la pièce de la maturité artistique, avec des scènes riches aussi bien en indications données hors dialogue qu'en indications glissées dans le discours des personnages, et des scènes « pauvres » dans le recours à l'un comme à l'autre mécanisme. En outre, cette corrélation n'est pas synonyme de redondance. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard,* si une entrée est annoncée par le discours d'un personnage, elle n'est pas prise en charge par une didascalie explicite. De même, si un geste est décrit par une didascalie explicite, les propos des personnages qui y font référence le préparent, ou en exploitent des conséquences, plutôt qu'ils n'en commentent la réalisation effective[24] :

LISETTE	<seg ana="#gesture"> Tenez donc </seg>, <seg ana="#speechD"> petit importun </seg>, puisqu'on ne saurait avoir la paix qu'en vous amusant.
ARLEQUIN, <stage type='business'> *lui baisant la main* </stage>	Cher joujou de mon âme ! cela me réjouit comme du vin délicieux. Quel dommage de n'en avoir que roquille !

[24] Ceci va dans une certaine mesure à l'encontre de l'interprétation des didascalies comme des « commentaires d'événement » que propose M. Krazem dans « Les marques linguistiques du commentaire didascalique », in *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, sous la direction de Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, Cécile Narjoux, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 123-134.

LISETTE	<seg ana="#gesture"> Allons, arrêtez-vous </seg> ; <seg ana="#attitude"> vous êtes trop avide </seg>.

On relève ainsi seulement cinq cas où le texte aurait vraiment pu faire l'économie de la didascalie explicite, soit un quart de ce que l'on pouvait constater dans *Arlequin poli par l'amour,* où l'on dénombre vingt-deux cas de redondance.

Une autre preuve de l'économie de moyens qui caractérise *Le Jeu de l'amour et du hasard* est la réduction importante du nombre de formules d'adresse qui ont uniquement une fonction phatique (ou phatique et affective). On se rappelle que celles-ci étaient majoritaires dans APA (46/70 occurrences). Dans JAH, la répartition est à peu près équilibrée entre les apostrophes nécessaires, qui sélectionnent un locuteur lorsque plusieurs sont présents (89), et celles qui relèvent du rituel des interactions théâtrales (108). Il est d'ailleurs significatif en ce sens que la première scène de la pièce se passe presque entièrement de ce rituel du dialogue scénique : on ne trouve que trois utilisations d'un prénom ou d'une autre formule d'adresse, sur un ensemble de trente-deux répliques, ce qui participe à l'impression de vivacité de cet échange, déjà remarquée par la critique.

En guise de conclusions

Ce que cette étude des didascalies explicites et internes montre en premier lieu, c'est comment, au fil du temps, notre dramaturge a appris à se passer des éléments superflus de régie et à ne conserver que ce qui est véritablement utile pour l'intelligibilité et l'effet esthétique de la pièce. La question à laquelle l'analyse des mises en scène permettra de répondre est la façon dont les artistes d'autres pays perçoivent ce dépouillement, que l'on peut interpréter comme manifestant ce qui paraît essentiel à l'écrivain sur le plan de la régie, et comment ils traitent ces indications qui, pour reposer sur des mécanismes langagiers moins prescriptifs, semblent du coup se caractériser par un plus haut degré de nécessité.

Il reste quand même, avant de tirer des conclusions définitives, à compléter le corpus Marivaux et le dépouillement des DI dans les pièces déjà numérisées comme dans celles qui restent à éditer. L'analyse des mises en scène sera sollicitée, à cet égard, comme une façon inédite de mesurer l'accord inter-annotateurs : plutôt que de soumettre les mêmes échantillons XML/TEI à trois annotateurs différents, on tentera de vérifier la robustesse du schéma et la régularité des entités relevées par l'observation de ce qui est réalisé ou non sur les différentes scènes.

Un chantier dont la mise en œuvre permettrait l'accélération du processus est celui de l'identification semi-automatisée des syntagmes opérant une sélection de

l'allocutaire (de façon plus ou moins impérative, comme on l'a vu, pour l'intelligibilité du propos). Bon nombre de celles-ci figurent en incise, ou bien en début de phrase et détachées de celle-ci par une virgule. Les outils d'analyse des dépendances devraient donc pouvoir les repérer relativement facilement, et avec un taux de précision et de rappel satisfaisant. Malheureusement, de tels logiciels ne fonctionnent que rarement avec des formats XML, et, quand ils les acceptent, ils n'autorisent pas l'insertion de nouvelles balises dans le texte parsé — qui se fait d'ailleurs plus facilement avec une autre catégorie de logiciels, fonctionnant selon des principes encore différents. Il s'agit donc d'élaborer un flux de traitement et des scripts qui fassent communiquer ces différents outils, dont l'utilité irait d'ailleurs largement au-delà du travail sur les didascalies.

Reste, enfin, à pleinement exploiter ces relevés de didascalies internes et externes au-delà des quelques observations superficielles que l'espace de cet article a permis de faire, en observant leur répartition dans les pièces, les combinaisons de types les plus fréquentes, en identifiant leur incidence (aussi bien en termes de réplique, qu'en termes de personnage concerné), en analysant les particularités de leur énonciation, etc. L'écriture didascalique marivaudienne a encore de nombreuses particularités à livrer, susceptibles de nous aider à comprendre plus largement le génie de l'auteur et la capacité de fascination que son théâtre garde pour les générations contemporaines.

Ioana GALLERON
Université Sorbonne nouvelle

Annexe

Pièce	Date	Tokens	Types	Ratio T/T	Scènes	Didascalies	Ratio D/S
Arlequin poli par l'amour	1720	7075	1305	18,45%	22	403	18,32
La Double inconstance	1723	21700	2531	11,66%	35	247	7,06
La Fausse suivante	1724	20839	1842	8,84%	30	201	6,7
Le Prince travesti	1724	22063	2956	13,40%	38	184	4,84
L'Ile des esclaves	1725	8908	1718	19,29%	11	124	11,27
Le Triomphe de Plutus	1728	7037	1357	19,28%	18	20	1,11
Le Jeu de l'amour et du hasard	1730	16296	2189	13,43%	32	81	2,53
Le Triomphe de l'amour	1732	19555	2615	13,37%	37	90	2,43
Les Fausses confidences	1737	20105	2366	11,77%	47	258	5,49
L'Épreuve	1740	10787	1694	15,70%	22	124	5,64
La Dispute	1744	8324	1315	15,80%	20	125	6,25
La Colonie	1750	8977	1746	19,45%	18	64	3,56

SEM. SCÈNES EUROPÉENNES MARIVAUX
http://eman-archives.org/SEM

L'objectif principal du projet SEM (Scènes Européennes Marivaux) est d'étudier la présence de Marivaux sur différentes scènes étrangères, du XVIIIe au XXIe siècle, dans la perspective des transferts culturels et de la génétique théâtrale, afin de contribuer, d'une part, à la compréhension des mécanismes complexes sous-tendant la création d'une identité culturelle européenne et, d'autre part, à l'analyse des processus de création au théâtre.

La réalisation d'un tel objectif requiert une collecte préalable de la documentation sur les mises en scène objet d'étude, une documentation qui est dispersée dans les archives des théâtres, dans les bibliothèques et, le plus souvent, dans les fonds privés des différents artistes, et ce dans la multiplicité des pays européens et extra-européens concernés.

Ainsi pour fonder notre analyse nous avons avant tout constitué un espace virtuel où tous ces spectacles convergent, permettant une lecture croisée et comparative, selon l'axe chronologique ou l'axe linguistique et culturel, ou encore suivant une consultation de toutes les mises en scène, toute aire linguistique et culturelle confondue, d'un même original marivaudien.

Cet espace virtuel est une bibliothèque numérique hébergée par la plateforme EMAN (Édition de Manuscrits et d'Archives Numériques), basée sur le logiciel Omeka et qui est gérée par Richard Walter (ENS-CNRS) au sein du laboratoire THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, UMR, ENS-CNRS-Université Sorbonne nouvelle), en partenariat avec le laboratoire ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes, UMR ENS-CNRS).

À cet espace virtuel, qui collecte et archive des *open data* et qui assure la réutilisation des métadonnées, nous avons souhaité donner une structure qui respecte le protocole FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records* / Fonctionnalités requises des notices bibliographiques), suivant les quatre niveaux allant de la création abstraite au document concret qui s'y rapporte (œuvre/ expression/ manifestation/ *item*). Une telle structure devrait faciliter la consultation de la documentation concernant les traductions, les adaptations et les mises en scène en les restituant à leur contexte de création et en permettant des comparaisons et des lectures croisées des documents. Ainsi, l'entrée principale (œuvre) est donnée par le titre français de l'original de Marivaux, avec l'indication de la date de la première création. Les différentes aires linguistiques et culturelles constituent des sous-collections (correspondant au niveau 'expressions'), au sein desquelles on trouve les créations (niveau : 'manifestations') dont on peut consulter la documentations conservée (niveau : '*item*') : les textes (notamment pour les traductions et les adaptations en langue étrangère), mais également tous les documents, y compris visuels et audio-visuels, témoignant du processus de création, puis de la création et

de la post-création (par exemple la revue de presse) des spectacles concernés. Pour les différentes mises en scène, l'interface de présentation permet en effet de visualiser les différents documents les plaçant dans ces trois phases de la vie d'un spectacle (processus de création, création et post-création).

Au sein de cette plateforme, l'édition de chaque document - textuel, visuel ou audio-visuel – comporte une analyse contextuelle qui est rendue possible par le recours à des logiciels d'alignement, d'annotation (pour les images et les vidéos) ou encore, pour les textes, d'édition numérique (TEI).

Notre projet concerne Marivaux sur les scènes étrangères, certes, mais il nous permet néanmoins d'aborder de grandes questions à la fois méthodologiques, d'analyse de mise en scène des classiques, et historiques, d'étude des traces documentaires des spectacles. Car en étudiant l'approche du répertoire marivaudien à des époques différentes, de fait il aborde l'histoire du spectacle, ou – pour mieux dire - l'histoire de la mise en scène, et ce dans un espace européen et extra-européen.

Ce projet peut compter, pour chaque domaine linguistique et culturel envisagé, sur la collaboration d'un réseau de spécialistes qui, nous l'espérons, est destiné à se développer.

Paola RANZINI
Institut Universitaire de France - Avignon Université

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Paola Ranzini, *Il gioco dell'amore e del caso (1966) de Mina Mezzadri, première mise en scène italienne de Marivaux en Italie au XXe siècle*

Cette étude est consacrée à la première mise en scène d'une pièce de Marivaux au XXe siècle sur les scènes italiennes : *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard)* de Mina Mezzadri (1966), un travail tombé dans l'oubli et pourtant remarquable quant à la lecture qu'il proposait de l'auteur français. L'analyse du travail mené à bien par Mina Mezzadri a été rendue possible par la découverte d'un important document inédit, conservé dans les archives « Mina Mezzadri » du Château de Padernello, en Italie : un cahier de mise en scène rapportant la traduction de Mina Mezzadri et comportant les notes de la metteuse en scène qui doublent le texte de la pièce d'une véritable partition scénique.

Beppe Navello, *Mettre en scène Marivaux en Italie.* Il Trionfo del Dio Denaro (Le triomphe de Plutus) *2015*

Cet article est un témoignage du metteur en scène lui-même, Beppe Navello, sur son spectacle *Il trionfo del Dio Denaro* (2015), traduction du *Triomphe de Plutus.* Les différents éléments de la mise en scène sont évoqués pour expliquer comment, sans rien changer au texte de Marivaux, le travail de création est arrivé à proposer un spectacle très apprécié du public qui a saisi la modernité d'une pièce où des dieux grecs dialoguent avec des personnages du XVIIIe siècle tout en parlant de questions qui appartiennent bien au présent.

Nathalie Bittoun-Debruyne, *Les traductions du théâtre de Marivaux en Espagne : où en sommes-nous ?*

La fortune du théâtre de Marivaux a changé avec le changement de siècle : depuis l'an 2000, les traductions et les adaptations se sont multipliées. Nous pourrions nous limiter à en dresser la liste, ce qui serait déjà intéressant mais, dans le cadre de la littérature comparée et des études de réception, les chiffres ne sont pas tout et ce n'est pas à la quantité que doit se limiter l'analyse de l'image d'un auteur dans une autre culture. C'est donc en fonction du paratexte que sont étudiées ces publications, afin de mieux comprendre comment Marivaux est perçu en Espagne, non seulement en espagnol, mais aussi en catalan. Où paraissent-elles ? Comment ? Qui sont les auteurs des traductions ? Y a-t-il des préfaces et qu'exposent-elles ? C'est en répondant à toutes ces questions que nous allons essayer de dresser l'image actuelle de Marivaux en Espagne.

Rafael Ruiz Álvarez, *2014 :* Le jeu de l'amour et du hasard. *D'Armiño à Flotats*

L'objet de cette analyse est la deuxième mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* de Josep María Flotats, celle conduite sur le texte traduit en castillan par Mauro Armiño. Grâce à la finesse de la traduction et aux notes historiques sur la création de la pièce à la Comédie-Italienne de Paris que Mauro Armiño ajoute à sa traduction, le metteur en scène s'approprie l'univers marivaudien et en restitue une mise en scène moderne mais historiquement fondée, qui guide le public à la compréhension de l'original tout en proposant un spectacle amusant et qui sait éviter toute érudition inutile.

Patricia Oster-Stierle, *Marivaux un contemporain sur la scène allemande.* La Dispute - Der Streit *(2018)*

Cet article propose l'analyse croisée de deux mises en scène allemandes de *La dispute* : celle de Peter Stein (1981) à la Schaubühne (Berlin) et celle de Matthias Rippert (2018) au Staatstheater (Sarrebruck). La mise en scène de Peter Stein suit de quelques années la présentation en tournée en Allemagne de la célèbre mise en scène de *La dispute* de Patrice Chéreau. Il est évident que la lecture de cette pièce, en Allemagne, est conduite dans le sillage du renouveau scénique marivaudien qui avait investi, non sans polémique, les scènes françaises. Le travail de Peter Stein demeure un point de repère essentiel pour la mise en scène récente de Matthias Rippert, qui se fonde précisément sur la traduction allemande de Peter Stein. La mise en scène de Mathias Rippert propose une perspective actualisante et parvient à retrouver des traits comiques dans cette pièce qui, depuis Chéreau, était devenue l'emblème même d'un Marivaux « cruel ».

Maria Baïraktari, *Marivaux au Théâtre National de Grèce. Traductions et mises en scène*

Cette étude consacrée à la réception grecque de Marivaux s'intéresse tout particulièrement à trois mises en scène au Théâtre National de Grèce d'Athènes : *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Dimitris Rondiris (1949), *Les Fausses Confidences* de Kostis Michaïlidis (1954) et *Les acteurs de bonne foi* de Vassilis Papavassiliou (2003). La période concernée (1049-2003) permet à la spécialiste de s'arrêter sur les différentes approches historiques de Marivaux qui se justifient par ailleurs par les discussions et les polémiques linguistiques et culturelles de la Grèce de l'époque.

Nicholas Dion, Laure Gagnon-Tremblay, *Les pièces de Marivaux représentées au Québec : un état des lieux*

Cet article dresse un tableau général de la situation du corpus marivaudien sur les scènes québécoises, et plus particulièrement des représentations de pièces de Marivaux qui ont été données par des théâtres professionnels à Québec et Montréal. Les résultats préliminaires de cette enquête nous ont permis de retracer une quarantaine de pièces, montées pour la presque totalité dans la seconde moitié du XXe siècle, et de brosser un portrait de la place qu'occupe Marivaux dans les répertoires québécois de plusieurs époques et de plusieurs troupes théâtrales. En tant que transfert culturel, le cas du théâtre de Marivaux fait apparaître des différences significatives dans le traitement des auteurs classiques français et nous permet de mieux comprendre la part qui revient à ce répertoire dans l'imaginaire littéraire et dans l'enseignement au Québec.

Sabine Chaouche, *Relecture et réécriture scéniques. Les variantes de la mise en scène du* Legs *publiée par Barba en 1820*

Cette étude entend approfondir l'idée d'« entité dynamique » émise par Jean-Marie Thomasseau, c'est-à-dire de collaboration étroite entre les membres d'une troupe lorsqu'une pièce du répertoire est reprise au XVIIIe et au début du XIXe siècle. Elle se fonde sur l'analyse du relevé de mise en scène du *Legs* publié par Barba en 1820. Ce relevé qui semble être la copie d'un imprimé annoté ou d'un manuscrit de souffleur de la seconde moitié du XVIIIe siècle, témoigne d'une mise en scène soignée et fluide. L'édition Barba illustre la patrimonialisation de mises en scènes passées qui constituèrent, selon toute vraisemblance, une signature scénique : celle de la Comédie-Française. Elle démontre, en même temps, que la mise en scène était bien mûrement pensée par les acteurs qui formaient, à cette occasion, une entité dynamique comparable à la figure du metteur en scène.

Ioana Galleron, *Les didascalies chez Marivaux*

Cette synthèse sur la présence et les fonctions des didascalies dans les pièces de Marivaux est réalisée à partir d'un panel de pièces pour lesquelles une transcription XML-TEI a été préparée. Les didascalies, y compris les didascalies internes, ont fait l'objet d'un marquage permettant ainsi une analyse à la fois quantitative et qualitative. Ce travail sur les indications scéniques est une phase essentielle pour envisager toute analyse des particularités des différentes lectures scéniques.

LISTE DES AUTEURS

MARIA BAÏRAKTARI, chargée de cours et chercheuse postdoctorale à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes, est l'auteur de différents volumes, et notamment de : *Les traductions de Marivaux par Andréas Staïkos et leurs représentations en Grèce* (éd. Saripolio, 2016, en grec) ; *La dramaturgie de Maurice Maeterlinck en Grèce. Focus sur le XXIe siècle* (éd. Gramma, 2016, en français) et *Segmentation et recomposition du personnage dans « La Nuit de Valognes » d'Eric-Emmanuel Schmitt* (éd. Symmetria, 2010, en grec). Ses recherches actuelles concernent l'actualisation du mythe antique grec à travers les retraductions et les mises en scène des tragédies d'Eschyle en français au XXe siècle.

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE est Maître de Conférences d'Études françaises à l'*Universitat Oberta de Catalunya*. Ses recherches sont axées sur la traduction et la littérature comparée, ainsi que sur la didactique du français langue étrangère. Elle est auteur d'une thèse sur la réception du théâtre de Marivaux en Espagne (1770-1835) et de nombreux articles sur cette question, et plus généralement sur les relations littéraires et la traduction entre la France et l'Espagne aux XVIIIe et XIXe siècles. Elle est également traductrice : en espagnol elle a traduit, avec Jean-René Aymes, les *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne* d'Albert-Jean-Michel de Rocca ; en catalan, elle a traduit des ouvrages de René Char, Jules Verne, Molière et Jean-Paul Sartre ; en français, elle a publié des traductions de nombreux poètes catalans contemporains.

SABINE CHAOUCHE est professeure d'histoire culturelle à Sunway University (Malaisie) et doyenne associée de la Faculté des arts de cette université. Elle a publié de nombreux ouvrages sur l'art de l'acteur et la mise en scène dont *La Philosophie de l'Acteur* (Champion, 2007), *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française, 1680-1815* (Champion, 2013) et *Relevés de mise en scène à la Comédie-Française. (1686-1825)* (Champion, 2015).

NICHOLAS DION est professeur à l'Université de Sherbrooke. Outre la version remaniée de sa thèse, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726* (Paris, Classiques Garnier, 2012 ; Prix de l'Académie Montesquieu jeune chercheur 2013), il a publié des articles sur la tragédie, l'élégie et le roman aux XVIIe et XVIIIe siècles, et il a dirigé des ouvrages collectifs sur la littérature de l'âge classique.

IOANA GALLERON est professeure de littérature française et humanités numériques à l'université Sorbonne-Nouvelle. Sa recherche porte principalement sur le théâtre français des XVIIe et XVIIIe siècles, et surtout sur la comédie de cette période. Elle a édité ou participé à l'édition de plusieurs textes et manuscrits des siècles classiques, et est engagée actuellement dans le projet ANR BASNUM, visant à produire une édition électronique richement annotée du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, dans la version de 1701 revue et corrigée par Henri Basnage de Beauval. Elle a publié *La Comédie de mœurs aux siècles classiques* (Oxford, OUSE, 2017), et coordonné le numéro spécial de la *Revue d'historiographie du théâtre* sur « Théâtre et humanités numériques ».

LAURE GAGNON-TREMBLAY a préparé à l'Université de Sherbrooke une maîtrise sur les collectifs de femmes au Québec. Elle a fait un stage de recherche pendant l'été 2019 qui portait sur « Les pièces de Marivaux jouées au Québec : dépouillement et étude des archives des théâtres professionnels ».

BEPPE NAVELLO, metteur en scène italien, a été directeur du Théâtre de Sardaigne (1990-1993), du Théâtre de L'Aquila (1994-1997), du festival international *Teatro Europeo* (Théâtre européen) et de la Fondation *Teatro Piemonte Europa* (2007-2017). Depuis les années 1970, il a réalisé de nombreuses mises en scène, en travaillant souvent à partir d'auteurs classiques français. En 2015, il a mis en scène *Le triomphe de Plutus* (*Il trionfo del Dio Denaro*) de Marivaux, qu'il a également traduit du français à l'italien.

PATRICIA OSTER-STIERLE, présidente de l'Université Franco-Allemande, est professeure des universités en Littérature française à l'Université de Sarrebruck. Spécialiste de Marivaux, elle est l'auteure de monographies et de nombreux articles de revue sur cet auteur, parmi lesquels : *Marivaux und das Ende der Tragödie* (München, Fink, 1992) ; « Marivaux-Inszenierungen heute » (in *Forum modernes Theater* 2/1989) ; « Die Verzeitlichung der Gefühle in Texten und Gemälden der französischen Frühaufklärung » (in *Komparatistik als Humanwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008) ; *« Ne nous tutoyons plus, je t'en prie ». Jeux de mots et enjeu du langage dans le théâtre de Marivaux* (in : *Wordplay and Metalinguistic Reflection*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015).

PAOLA RANZINI est professeure d'Études théâtrales à l'Université d'Avignon et membre senior de l'Institut Universitaire de France. Ses recherches et ses travaux portent sur le théâtre européen, du XVIIIe siècle à nos jours. Les derniers programmes pluriannuels de recherche qu'elle a dirigés sont : « La citation au théâtre » (*Parole rubate*, 2017) et « I cinque sensi a teatro » (*Itinera*, 2017). Parmi ses publications

récentes : *Théâtres de masse et théâtre populaires. Les expériences italiennes face aux suggestions esthétiques européennes* (Paris, Orizons, 2018), *Carlo Goldoni* (Milan, Unicopli, 2019), *Pirandello 150. Un auteur en quête d'un personnage* (Avignon, EUA, 2019).

RAFAEL RUIZ ALVAREZ est professeur de Littérature française à l'Université de Grenade et responsable, au sein de cette université, du Groupe de Recherche HUM.354. Il est également directeur de la chaire d'Arts Scéniques, responsable du théâtre universitaire et du Festival International de Théâtre Universitaire de Grenade. Dans le cadre de ses fonctions, il unit à la recherche la mise en scène. Parmi ses études : *Molière vivant sur la scène espagnole* (in *L'humain face à lui-même dans les arts vivants Temps, espace, récit*, Paris, L'Harmattan, 2017) ; La leçon *d'Ionesco en espagnol sous la perspective d'une mise en scène actuelle* (in *Mémoires partagées*, Granada, Editorial Comares, 2018).

LES PRÉCÉDENTS NUMÉROS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.)
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.)
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.)
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.)
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.)
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.)
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.)
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.)
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.)
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.)
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.)
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.)
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.)
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.)
*n° 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.)
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p.)
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.)
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.)
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.)
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.)
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.)
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.)
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.)
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.)
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.)
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.)
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.)
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (471 p.)
*n° 29 (2018)	Bienséance et malséance (décence/indécence) au théâtre (450 p.)
*n° 30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (haine, violence, guerre) (503 p.)
*n° 31 (2021)	Présence et absence au théâtre [*à paraître*]

***

Les numéros 1-29 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com

NUMÉROS HORS-SÉRIE

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de M. Abiteboul (275 p.)
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (395 p.)
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (342 p.)
*n° 4 (2020)	Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du Monde*
* n°5 (2021)	La comédie et l'étranger (Antiquité – XXe siècle) [*à paraître*]