



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

4 | 2007

Le conte, la scène

Marivaux lecteur de M^{me} Durand

Du prodige d'amour à Arlequin poli par l'amour

Raymonde Robert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/313>

DOI : [10.4000/feeries.313](https://doi.org/10.4000/feeries.313)

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 105-116

ISBN : 978-2-84310-101-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de M^{me} Durand », *Féeries* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 02 février 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.313>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

Marivaux lecteur de M^{me} Durand

Du prodige d'amour à Arlequin poli par l'amour

Raymonde Robert

- 1 À L'ÉPOQUE CLASSIQUE, le merveilleux entretient des relations privilégiées avec un type de théâtre, celui qui mise tout sur le spectaculaire : pièce à machines, opéra, ballet, grandes fêtes princières, et pour ce faire emprunte ses sujets à des sources épiques ou mythologiques riches en épisodes surnaturels (magiciennes leurrant un chevalier, telles Armide ou Alcine, Persée délivrant Andromède ou Cybèle séduisant Atys). En ce qui concerne un théâtre plus rationnel, dont l'ambition est de peindre les passions et les sentiments dans leur naissance et leur évolution, le merveilleux féerique paraît s'adapter plus difficilement. C'est ce qui rend remarquable une des premières pièces de Marivaux, celle qui marque vraiment le début de sa carrière de dramaturge, *Arlequin poli par l'Amour*, jouée par les Comédiens Italiens en 1720. Marivaux y suit de très près un conte de fées de la fin du XVII^e siècle, *Le Prodige d'Amour*, inséré par M^{me} Durand dans *Les Petits Soupers de l'année 1699*¹, recueil d'historiettes publié en 1702.
- 2 M^{me} Durand s'y inspire elle-même du 1^{er} conte de la 5^e journée du *Décameron* dans lequel Boccace illustre, avant Molière et sur le mode masculin, la théorie populaire selon laquelle l'amour donne de l'esprit même aux plus sots. Or, fait remarquable, le texte de Boccace n'est pas de type merveilleux, aucun personnage surnaturel n'y apparaît ; la transformation d'un sot en parfait chevalier sert de point de départ à un récit de type très romanesque destiné à démontrer les nouvelles capacités de chevalier, courage et audace, que l'amour a données au personnage (une bataille pour enlever la jeune fille objet d'amour, un rapt qui la lui rend alors que son père veut la marier à un autre). Le conte de M^{me} Durand est, au contraire, de type merveilleux grâce à l'invention d'un personnage de fée que reprendra Marivaux et qui joue un rôle considérable dans les deux œuvres françaises. C'est donc de M^{me} Durand que part Marivaux, qu'il ait connu ou non le récit du *Décameron*. Ce faisant, il suit le conte de fées avec une fidélité remarquable et assez inattendue. C'est une véritable mutation qui s'opère et aboutit à deux textes à la fois très proches et très différents, l'écriture féerique ayant une spécificité qui l'oppose parfois terme à terme à l'écriture dramatique. Mais au-delà de ce système de convergences et de divergences, somme toute prévisible, un intéressant

phénomène joue, à des degrés divers, dans les deux textes ; une sorte de distance assez ambiguë s'y installe qui pourrait bien refléter l'attitude de l'époque à l'égard de la féerie.

Du conte de fées à la comédie

- 3 M^{me} Durand n'avait emprunté à Boccace que l'idée générale autour de laquelle elle avait construit un récit qui n'avait plus grand-chose en commun avec la nouvelle italienne. Le lecteur averti retrouve, au contraire, dans la pièce de Marivaux, non seulement tout le scénario du conte de fées mais aussi certains détails de l'intrigue visiblement inspirés par le texte de M^{me} Durand. Le premier et le plus visible de ces emprunts est évidemment le personnage de la fée ajouté au schéma narratif de Boccace. Ce personnage est doté d'un profil psychologique remarquable qui peut expliquer, outre l'intérêt particulier de la situation générale, que le conte ait retenu l'attention de Marivaux. M^{me} Durand occupe une place à part parmi les auteurs de contes de fées de la fin du XVII^e siècle ; elle produit peu (trois contes au total), mais ces récits se distinguent fortement de l'ensemble de la production par la façon dont elle y adapte les personnages et les situations traditionnelles de la féerie du temps. Dans les contes de fées classiques, en effet, une fée est, soit adjuvant, soit agresseur. Elle peut aider le couple des amants à lutter contre un rival ou tout autre agresseur, elle peut aussi jeter son dévolu sur un jeune et beau prince, si elle est repoussée, elle se trouve, *ipso facto*, dans un rôle d'agresseur et sera par conséquent antipathique au lecteur. La fée de M^{me} Durand, comme celle de Marivaux, n'a rien d'un agresseur banal. D'abord, elle est jeune et jolie, ce que ne sont pas en général les fées amoureuses et rejetées par le beau prince qu'elles convoitent. De plus, elle est définie par un appétit sexuel sur lequel M^{me} Durand est plus précise encore que Marivaux. La fée se nomme Coquette et voici la façon dont elle est présentée dans le conte :

[...] assez jeune, fort jolie, sujette aux passions, peu sévère dans ses mœurs, et fort alerte sur les beaux garçons. (*Prodige*, p. 476)

- 4 Ce qui se traduit dans la pièce par une scène d'exposition dans laquelle le spectateur apprend que La Fée n'a pas pu résister à la vue d'un « beau brun, bien fait » endormi dans un bois, qu'elle l'a enlevé malgré la promesse de mariage qu'elle a faite au vieil enchanteur Merlin. Marivaux développe le personnage dans le sens que M^{me} Durand lui donnait en faisant défendre par La Fée une théorie du libertinage qui fait passer le plaisir avant la réputation ; à Trivelin qui essaie timidement de lui faire remarquer qu'on admire les femmes fidèles et que sa « gloire » à elle pourrait en souffrir, La Fée déclare péremptoirement :

De la gloire à la place où je suis ! Je serais une grande dupe de me gêner pour si peu de chose. (*Arlequin*, p. 58)

- 5 Or ces deux femmes qui obéissent si facilement à leur instinct de jouisseuses vont, dans l'un et l'autre textes, se métamorphoser en de tendres amantes entêtées à séduire un imbécile complètement insensible à leur charme. L'une comme l'autre n'ont plus qu'une ambition ; nouveau Pygmalion, elles rêvent d'être celle qui donnera de l'esprit à ce sot personnage et apportera la perfection à sa beauté en l'animant par l'amour. Toutes deux s'humilient par tendresse, persistent malgré leur échec évident et se laissent prendre, quasi volontairement, aux ruses maladroites du garçon. Ce sont des

termes très voisins qu'emploient M^{me} Durand et Marivaux pour traduire leur démarche :

[...] la passion [de la fée] augmentait à vue d'œil, et par conséquent [son] espérance ; ses yeux lui paraissaient d'assez grands enchanteurs pour opérer le changement de Brutalis, et supposé que cela arrivât, quelle gloire pour eux, et combien ses compagnes, les fées, qui employaient leur art pour se faire aimer, demeuraient-elles au-dessous d'un pouvoir si naturel et si doux. (*Prodige*, p. 479)

Quelle volupté de voir un homme aussi charmant me dire, à mes pieds : je vous aime ! Il est déjà le plus beau brun du monde ; mais sa bouche, mais ses yeux, tous ses traits seront adorables, quand un peu d'amour les aura retouchés. (*Arlequin*, sc. 1, p. 59)

- 6 Quand elles découvriront le succès de leur rivale, ce sont des cris de colère, mais surtout de désespoir, que toutes deux pousseront avant de se retrouver dans un rôle plus traditionnel d'agresseur.
- 7 Marivaux ne se contente pas d'emprunter son sujet central au conte de fées, il continue à s'en inspirer pour résoudre la situation apparemment inextricable où se trouvent les deux jeunes gens tombés au pouvoir d'une fée toute puissante. Dans les deux textes, c'est par un coup de théâtre que le couple des jeunes amants échappe à la fée. Ce retournement inattendu se produit par l'intermédiaire de personnages serviteurs de la fée, qui lui ont été parfaitement soumis jusqu'alors et qui, brusquement, se révoltent contre elle : quoique, chez Marivaux, Trivelin joue le rôle d'une sorte de majordome de La Fée et n'ait rien de surnaturel, le dénouement le place dans un rôle qui équivaut à celui des deux sylphes qui sont aux ordres de la fée chez M^{me} Durand. Dans l'un et l'autre cas, Trivelin et les deux sylphes passent brusquement du côté des deux amants. Trivelin leur donne la marche à suivre pour maîtriser la fée en s'emparant de sa baguette. Si l'épisode est plus compliqué dans le conte, les sylphes, transformés en tigres effrayants, se révèlent encore plus efficaces dans leur action et délivrent les amants en les transportant en dehors du royaume de la fée.
- 8 Le conte de fées de M^{me} Durand est donc la source évidente de la pièce de Marivaux. Mais une étude de source n'est pertinente que lorsqu'elle permet de définir, par comparaison, la spécificité de textes aussi étroitement apparentés. Or en l'occurrence, ce qui apparaît à l'évidence est le fait que, dans chacun des cas, les emprunts sont pris en compte par deux types d'écriture qui obéissent à des impératifs totalement différents.

Écriture féerique vs écriture dramatique : du prodige à la surprise

- 9 Une constatation d'évidence s'impose : le temps du théâtre et le temps de la lecture n'ont rien en commun. Plusieurs facteurs jouent dans ce sens. D'abord l'absence de la nécessité des descriptions au théâtre. Quand La Fée est en scène chez Marivaux, ses tentatives de séduction peuvent, en l'absence de didascalies et selon les choix du metteur en scène, se traduire immédiatement par un physique adapté, des tenues plus ou moins aguichantes, des intonations et des jeux de scène adéquats. Dans le conte, tout est à décrire et c'est ce que fait longuement M^{me} Durand, qui exploite là un des *topoi* des contes de fées : le séjour d'un héros chez une fée dans un lieu paradisiaque où tout est fait pour le séduire. Elle se livre alors aux délices de la description de tenues éblouissantes, à l'imagination de scènes intimes qui racontent des tête-à-tête avec le

prince dans les lieux les plus propices à l'amour : jardins en labyrinthes, petits appartements somptueux où des « lits relevés par des festons de fleurs d'oranges que sout[ienent] des amours »² invitent à la volupté. Bien loin d'être un obstacle au plaisir du lecteur du temps – et peut-être du lecteur moderne – ces longues descriptions font partie du jeu fantasmatique propre à ce type de récit. Marivaux ne retient, de toute cette entreprise matérielle de séduction, qu'un court intermède dansé et chanté qui résume les tendres symphonies et les ballets « dont tous les pas et les mouvements auraient ébranlé les rochers³ ».

- 10 Quand il recourt au merveilleux, le théâtre est évidemment confronté à des difficultés techniques qu'ignorent les récits. Or tout le sujet du conte de M^{me} Durand tournait autour de la démonstration de l'impuissance des moyens surnaturels employés par une fée pour se faire aimer. Ce qui correspond d'ailleurs à une sorte de règle de la féerie : les corps sont manipulables, transportables aussi bien que transformables, mais les cœurs sont toujours hors de portée des entreprises des agresseurs. La fée n'est pas seulement une coquette aguicheuse, prise au jeu d'une tentative de séduction, c'est aussi un être auquel des forces surnaturelles obéissent. Pour en faire la démonstration, M^{me} Durand recourt à un des *topoi* les mieux représentés dans la féerie : le moyen de locomotion extraordinaire qui débouche sur de spectaculaires cortèges. C'est ainsi que la fée Coquette va trouver le père du prince imbécile pour obtenir qu'il lui donne la garde de son fils ; elle s'y rend dans un appareil extraordinaire, « seule sur un char de perles, dont le dais était un seul rubis, huit éléphants d'un fort beau bleu, caparaçonnés avec des rubis, le traînaient gravement [...] »⁴. Ce cortège somptueux était évidemment inutile dans la pièce, la puissance de la fée étant suffisamment démontrée par son appartenance générique et par l'enlèvement préalable d'Arlequin. Quant à l'agression finale, le conte fait jouer les moyens les plus spectaculaires : sylphes, tigres, ancre obscur où des furies gardent la bergère. La pièce se contente de moyens plus faciles à mettre en œuvre : impuissance à marcher qui frappe Silvia (scène XIII), enlèvement par des lutins, démarche raide d'Arlequin qui avance « comme par compas⁵ ».
- 11 Les éléments surnaturels qui viennent d'être analysés pouvaient passer, avec de fortes atténuations, du conte à la pièce, aucune incompatibilité ne les frappait. Il n'en est pas de même, en revanche, de la signification générale qu'une partie du dénouement du conte de fées confère à l'ensemble du récit. Le texte de M^{me} Durand se termine en effet par un récit rétrospectif, qui apprend au lecteur que la bergère est en réalité une princesse qui fuit un royaume où règne un libertinage affiché, que tout ce qui est arrivé était prévu par le destin et que des puissances supérieures ont été à l'œuvre à chaque instant de l'aventure. Autrement dit, malgré la voie apparemment oblique prise par le récit, il s'agit d'un conte de fées dans la plus pure tradition du genre. Le couple inattendu que forment le prince et la bergère rejoint tous les couples princiers habituels, destinés l'un à l'autre de toute éternité, sur lesquels veillent soigneusement des puissances tutélaires désignées, ici, par des termes généraux : « destin », « main invisible », « ordre des dieux », mais tout aussi efficaces qu'une fée ou un magicien. Tout était écrit d'avance et le lecteur découvre que c'est le sylphe serviteur de la fée qui a lui-même transporté la princesse dans le séjour de la fée pour qu'elle y rencontre le prince, ce dont témoignaient, à deux reprises, des prédictions rimées dans lesquelles l'intrigue était résumée.
- 12 Ainsi défini rétroactivement, le conte se situe aux antipodes de la pièce qui, elle, travaille au contraire sur l'imprévisibilité des sentiments. On comprend que Marivaux

ait été attiré par le conte de fées, dans la mesure où il lui offrait les éléments d'un contraste fort entre deux types de situations. D'une part, l'attitude, prévisible, d'une fée « fort alerte sur les beaux garçons » découvrant un bel inconnu dans une forêt et essayant par tous les moyens de se l'approprier. Le dramaturge prend même soin d'éliminer du tableau de la rencontre les détails grotesques qui, dans le conte, affichaient l'imbécillité du prince : incapable de se tenir droit alors qu'il était assis contre un arbre, il avait dû être attaché au tronc pour empêcher que sa tête ne retombât sur sa poitrine. Dans la pièce, c'est au contraire le tableau d'un bel endormi qui s'offre à La Fée. D'autre part, en contraste fort avec la relation de la fée à l'amour, la situation d'un être absolument dénué de sentiments, un parfait idiot sans aucune réceptivité. Chez M^{me} Durand, l'éveil des sentiments suscités par la vue de la bergère se développait progressivement en étapes bien marquées : c'est d'abord une curiosité vague qui s'empare du prince quand il aperçoit au loin la jeune fille ; des rencontres successives le montrent de plus en plus éveillé jusqu'au moment où, son esprit se développant complètement, il réussit à tromper la fée et trouve un moyen d'écrire à la bergère. La pièce procède tout autrement : L'effet de surprise provoqué chez Arlequin s'exprime dans un jeu de scène tout à fait parlant qu'une didascalie décrit ainsi :

Arlequin entre en scène en jouant du volant ; il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia ; là en jouant, il laisse tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia. Il demeure étonné et courbé ; quand il s'est entièrement redressé, il la regarde ; elle honteuse feint de se retirer [...]. (Sc v, p. 64).

- 13 Ce moment de silence, qui dure au point de gêner la jeune fille, est la traduction instantanée et directe de cette « surprise de l'Amour » qui va s'associer à un éveil de l'intelligence. Mais Marivaux va encore plus loin dans l'analyse de la naissance de l'amour. Dans Boccace, la jeune fille dont la vue réveillait l'esprit de l'idiot n'avait aucune existence réelle, ce n'était qu'un outil de la transformation. Dans le conte, la bergère est une princesse déguisée qui se conduit selon toutes les règles de la galanterie la plus codée. Marivaux transforme complètement le personnage. Silvia devient une jeune fille toute neuve à l'amour, qui vient de repousser un soupirant qui l'ennuie profondément et qui, après sa rencontre avec Arlequin, décrit en termes naïfs et euphoriques le bouleversement amoureux :

Tiens, j'étais ici quand il est venu ; dès qu'il s'est approché, le cœur m'a dit que je l'aimais ; cela est admirable ! Il s'est approché aussi ; il m'a parlé. Sais-tu ce qu'il m'a dit ? qu'il m'aimait aussi. J'étais plus contente que si on m'avait donné tous les moutons du hameau. Vraiment ! je ne m'étonne pas si toutes nos bergères sont si aisées d'aimer ; je voudrais n'avoir fait que cela depuis que je suis au monde [...]. (Sc. x, p. 69).

- 14 De Boccace à M^{me} Durand, de M^{me} Durand à Marivaux, la réponse à la fameuse question « Comment l'esprit vient aux filles [ou aux garçons] » s'exprime donc selon des modalités, narratives ou dramatiques, qui diffèrent profondément, sans qu'on puisse évidemment opposer la qualité d'un texte à celle d'un autre. Cependant, au-delà de ces différences entre les trois textes, le conte de fées et la pièce offrent tous deux un point de convergence qui peut paraître inattendu et qui les distingue profondément du récit de Boccace : dans l'un et l'autre joue en effet une sorte de distance ambiguë, pas vraiment ironique et pas du tout parodique, qui oblige à les appréhender dans une autre perspective.

Au-delà des nuances, une distance devant le merveilleux féerique

- 15 La pièce de Marivaux est jouée en 1720, moins de deux décennies après que s'est un peu calmée la production de contes merveilleux et quelques années avant le début du déferlement parodique qui visera ce genre de récit. Or, l'extraordinaire succès que rencontreront auprès du public les contes de fées ne doit pas faire oublier que la rédaction et la publication de ces « contes de vieilles » ne se sont pas faites sans une réticence certaine, manifeste depuis le début de la mode. Cette distance se retrouve, non seulement chez les censeurs qui critiquent allégrement ces « pauvretés », mais aussi chez certains auteurs qui prennent, sous des formes diverses, leurs distances avec le genre, témoin Perrault, M^{me} d'Aulnoy ou M^{lle} Lhéritier, pour ne citer que les plus connus. Comme Perrault prenant au pied de la lettre les cent ans de sommeil de la Belle et constatant que, pendant la nuit de leurs noces, les deux amants « dormirent peu » car « la Belle n'en avait pas grand besoin », M^{me} Durand parsème son conte de ces légères touches d'ironie particulières aux auteurs qui essaient de garder leurs distances devant le genre décalé et déprécié qu'ils pratiquent. C'est ainsi qu'elle tire des effets burlesques d'une onomastique inattendue : par exemple, le pays où naît le prince se nomme « le royaume de Paraminofara », la fée se fait passer pour une princesse et se fait appeler « Azindara », le prince se voit doter de deux noms peu conformes à la tradition : quand il est idiot, il se nomme « Brutalis », quand l'amour lui éveille l'esprit, il se nomme « Polidamour⁶ ». Quelques intrusions du narrateur viennent souligner ironiquement les situations ; ainsi lors de la rencontre de la fée avec l'idiot :

Vous croyez bien qu'après une pareille conversation, il ne fallut pas à Mademoiselle Coquette toutes les finesses de son art pour savoir à quoi s'en tenir.

- 16 Mais M^{me} Durand va plus loin que ces touches légères. C'est en effet un auteur qui pratique le conte merveilleux d'une manière particulièrement originale. *Le Prodiges d'Amour* n'en est pas le seul exemple. *La Fée Lubantine*⁷ a l'allure d'un anti-contes de fées et subvertit toutes les situations traditionnelles de la féerie⁸ : une fée réussit à séduire un prince, et, comble du scandale, à le rendre infidèle à sa maîtresse, ce qui aboutit à une catastrophe générale digne de la plus sombre tragédie. *L'Origine des fées*⁹ propose une histoire de la féerie qui peint l'évolution maléfique de ces personnages, sans qu'aucune fée n'échappe à cette dégradation. *Le Prodiges d'Amour* suit cette voie inhabituelle en subvertissant le *topos* le mieux représenté dans la féerie du temps. Innombrables sont les débuts de conte qui décrivent minutieusement la naissance du héros et *Le Prodiges d'Amour* commence de la façon la plus banale : un couple royal qui désire un héritier obtient enfin le plus bel enfant du monde, « un fils dont la beauté fut si surprenante et la santé si parfaite que le roi, qui était déjà vieux, résolut [après la mort de la reine] de donner toute son application à un si joli enfant ». Tout concorde parfaitement avec la tradition féerique jusqu'au moment où commence une véritable description clinique de la débilité mentale du garçon. La découverte des signes est progressive et d'une minutie effrayante. Jusqu'à l'âge du premier langage, rien ne se remarque, mais dès que le prince commence à parler, on reconnaît des signes de plus en plus inquiétants. Au début, c'est un simple « dérangement de la parole », que le roi prend pour un babil enfantin, mais force lui est de constater que « tout est mort » dans cet enfant du point de vue intellectuel. À cela s'ajoute une apathie telle que le prince est incapable de tenir sa tête droite quand il est assis et qu'on est obligé de l'attacher pour

qu'il se redresse. Lorsqu'il se déplace « Il march[e] pesamment, sa tête [est] penchée et ses regards toujours fixés à terre ». On ne peut imaginer tableau plus saisissant et plus inattendu dans un conte de fées¹⁰. Un tel héros est beaucoup plus difficile à marier qu'un prince d'une grande laideur, ce que le conte traduit par une situation encore plus étonnante. Devant une aussi profonde sottise, le père du prince n'a plus qu'une idée en tête, trouver une femme qui accepte de le débarrasser de ce fils ; ce que la « gaillarde » fée séduite par le bel imbécile, accepte avec une grande facilité.

- 17 La distance est encore plus marquée dans la pièce de Marivaux. La première question que se pose le spectateur est, en effet, la raison du choix d'Arlequin comme personnage homologue du prince du conte. Certes, ce dernier était un personnage qui subissait une dégradation tout à fait inattendue dans ce type de récit, on vient de le voir, mais il finissait par retrouver, après le « prodige », toutes les qualités postulées par son statut de héros. En choisissant d'écrire pour les Comédiens Italiens, et non pour la Comédie-Française, Marivaux prenait une sorte d'option de non-conformisme. Héritière de la *commedia dell'arte*, la troupe lui offrait deux rôles de jeunes garçons : l'un plus traditionnel, Lélío, l'autre, Arlequin, plus typé et doté, à la fois, d'une grande niaiserie et d'une certaine ruse. Le personnage central du conte étant un idiot que l'amour rendra intelligent, Lélío, le jeune premier de la troupe des Italiens n'étant pas destiné à jouer les débiles mentaux et Arlequin incarnant traditionnellement un bouffon, il y avait donc une espèce de concordance provisoire entre le personnage de M^{me} Durand et Arlequin. Il est possible aussi que Marivaux ait été tenté par l'espèce de gageure que représentait cette adaptation et qu'il ait par conséquent choisi les Italiens pour ce premier essai au théâtre¹¹. Ce choix, cependant, entraîne une conséquence importante : le conte voyait le personnage central retrouver son statut de héros traditionnel après avoir suivi un moment une voie déviante ; avec Arlequin, la pièce s'est privée de toute possibilité de retour à la norme. Tant qu'il s'est agi de montrer l'imbécillité à l'œuvre, les deux textes ont cheminé parallèlement en décrivant un vide psychique qui convenait aussi bien au prince débile qu'à Arlequin. Le dramaturge tirait même parti des bouffonneries inhérentes au personnage d'Arlequin dans une didascalie qui suggère que soit exploitées toutes les possibilités de comportement grotesque traditionnelles : maladresses, gesticulation violente, mimiques, etc.

Alors le maître à danser apprend à Arlequin à faire la révérence. Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet. (*Arlequin*, p. 60)

- 18 Le prince dans le conte, Arlequin dans la pièce sont donc, au début, deux personnages ridicules, décalés par rapport à la situation dans laquelle ils se trouvent ; Arlequin introduisant une note moins clinique et plus comique. Mais après la rencontre avec la bergère, la situation change complètement. L'imbécile vit une expérience de renaissance intellectuelle, son esprit s'éveille, il cesse d'être le parfait idiot du début, dont le seul atout était la beauté. Ce que Boccace traduisait en des termes d'ordre presque mystique :

Les hautes vertus que le ciel avait versées dans son âme valeureuse avaient été enfermées dans une minuscule parcelle de son cœur par une Fortune malveillante, et liées de fortes chaînes qu'Amour, plus puissant que celle-là, rompit totalement et brisa. Éveilleur des esprits endormis, Amour mit donc en pleine lumière ces vertus [...]. (*Décameron*, Livre de poche, n° 702, p. 417)

- 19 Le prince de M^{me} Durand suit exactement les traces du personnage italien ; il retrouve en lui tous les éléments de l'éducation que son père avait vainement essayé de lui inculqués :

Son esprit brilla du plus beau feu et par un effet admirable [...] toutes les instructions que ses maîtres lui avaient données [...] lui donnèrent une facilité de parler, et une éloquence qui surprit tous ceux qui l'avaient vu auparavant. (*Prodige*, p. 486)

- 20 Ce qui n'est pas du tout le cas d'Arlequin qui ne quitte qu'à moitié son statut de bouffon. La deuxième partie de la pièce est ainsi traitée selon des modalités qui lui donnent une tonalité ambiguë, à la fois comique et attendrissante. Arlequin amoureux, cesse d'être idiot, mais reste naïf, ce qui se traduit par une spontanéité maladroite qui contraste avec le basculement du prince de M^{me} Durand dans le rôle convenu d'amant. Toute une série de gestes se font ainsi écho. Alors que, dans la scène II, Arlequin idiot baisait « goulûment » la main de la fée, c'est d'une façon non moins inattendue qu'il déclare en baisant celle de Silvia : « Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela » et qu'il la quitte en la saluant « en faisant des singeries » (scène V). Lorsque Arlequin est amoureux, il reste le personnage exubérant, sautant, bondissant, mais aussi pleurant bruyamment, issu de la *commedia dell'arte*. Ce qu'illustre, par exemple, le jeu de scène avec le mouchoir de Silvia :

Arlequin arrive au bord du théâtre, et il saute en tenant le mouchoir de Silvia ; il le met dans son sein, il se couche et se roule dessus ; et tout cela gaiement. (scène VII, p. 67)

- 21 La suite accentue encore l'ambivalence du personnage. Ainsi, après la scène où le jeune homme a montré une parfaite maîtrise des circonstances et a réussi à s'emparer de la baguette de la fée, il exprime sa joie du succès par une pantomime qui le fait retourner au grotesque : il fait « des sauts de joie ; il rit, il danse, il siffle » et de temps en temps revient à la fée en la menaçant (scène XXI). Le dénouement va résolument dans ce sens en recourant au jeu de scène favori des Comédiens Italiens, la bastonnade, dans laquelle Arlequin est comme emporté par son personnage de bouffon et bat Trivelin qui vient de l'aider à échapper à la fée :

[Arlequin] prend la baguette, et ensuite bat les esprits avec son épée¹² ; il bat après les danseurs, les chanteurs, et jusqu'à Trivelin même.

- 22 Le dernier mot est dit par Arlequin et clôt la pièce d'une manière définitivement burlesque :

[...] je veux qu'on chante, qu'on danse, et puis après, nous irons nous faire roi quelque part.

- 23 Les moyens par lesquels s'exprime la distance ironique à l'égard du merveilleux féerique varient considérablement et sont certainement moins discrets dans la pièce que dans le conte. Mais quelle que soit cette différence de nature et de degré, il s'agit là d'une attitude remarquable devant un type de merveilleux, celui que ne cautionne pas la grande tradition classique. L'ambiguïté du récit, qui suit fidèlement les schémas narratifs du conte de fées en montrant, par moment, qu'il ne fait que jouer avec des *topoi*, se transforme, dans la pièce, en une ambivalence qui fait hésiter le spectateur entre le rire et l'attendrissement. Dans l'un et l'autre cas, ce qui est souligné est le caractère non-conformiste de l'entreprise.

- 24 À y regarder de près et au-delà de toutes les questions techniques, la différence fondamentale qui oppose un texte écrit comme le conte de fées de M^{me} Durand, et la

pièce qui traite le même sujet, tient au fait que le texte narratif donné une fois pour toutes est définitivement intouchable. Au contraire, le texte dramatique n'est qu'un élément d'un spectacle sur lequel les choix d'un metteur en scène peuvent agir dans des directions très diverses. J'ai insisté sur ce qui m'est apparu comme l'élément le plus remarquable de l'adaptation par Marivaux. J'ai dû pour ce faire m'appuyer souvent sur les didascalies dont le texte était assorti. Certes, dans le cas de Marivaux, à la différence de certaines autres éditions, ces indications scéniques traduisent incontestablement les choix du dramaturge. Il n'empêche qu'elles ne constituent en aucune façon un contrat de spectacle et que tout metteur en scène ultérieur a la liberté de les utiliser ou non. Ce qui lui ouvre deux grandes possibilités : ou bien les respecter et faire d'Arlequin ce personnage de bouffon qui exprime dans son comportement amoureux la maladresse et la rusticité qui marquent le rôle ; ou bien les négliger, supprimer les jeux de scène et faire simplement d'Arlequin un jeune homme mal dégrossi, dont l'amour éveille l'esprit et la finesse. Autrement dit atténuer le schéma brutal que Marivaux a emprunté à M^{me} Durand. J'ai choisi d'adopter une position technique et historique ; mais le théâtre a ceci de particulier qu'il est création continue et forme adaptable à des publics et à des époques différents, c'est sa richesse, c'est aussi l'intérêt et la difficulté des analyses qui le prennent pour objet.

- 25 Ce qui ne signifie en aucune façon qu'une forme doive être préférée à une autre. Quoiqu'il puisse sembler plus loin de notre sensibilité moderne, un conte comme *Le Prodiges d'Amour* fait jouer des effets de rupture remarquables, dans une situation qui tient, à certains égards, du laboratoire et se révèle propice à l'expérimentation minutieuse de situations extrêmes. Mais un récit, et particulièrement un conte de fées, doit toujours dire beaucoup plus qu'une pièce. On peut préférer la rapidité des dialogues de Marivaux aux longues descriptions de M^{me} Durand, on ne peut reprocher à cette dernière d'utiliser les moyens que lui donne le type de récit qu'elle pratique.

NOTES

1. Les citations seront faites, pour *Le Prodiges d'Amour* (abrégé *Prodige*) dans le tome 2 de la *Bibliothèque des génies et des fées*, Champion, 2005, pour *Arlequin poli par l'Amour* (abrégé *Arlequin*) dans l'édition de la Pléiade, Gallimard, 1964.
2. *Prodige*, p. 482.
3. *Prodige*, *idem*.
4. *Prodige*, p. 478.
5. De la même façon, l'emploi de l'anneau qui rend invisible ne présente aucune difficulté technique et place le personnage dans la situation convenue de l'aparté où, présent pour les spectateurs, il est supposé ne pas être vu des autres personnages.
6. C'est vraisemblablement ce nom bizarre qui a donné à Marivaux l'idée d'en faire, en un jeu verbal, le titre de sa pièce : *Poli par l'Amour*.
7. Inséré dans un roman, *La Comtesse de Mortane*, 1699.
8. On ne peut cependant pas parler de parodie, dans la mesure où jamais le genre lui-même n'est tourné en ridicule, comme ce sera le cas après 1734.

9. Récit inséré dans *Les Petits Soupers de l'année 1699*.

10. Même les contes qui mettent en scène un personnage d'idiote n'entrent pas si avant dans les détails ; voir par exemple *Le Dauphin* de M^{me} d'Aulnoy ou *Le Turbot* de M^{me} de Murat. Dans ces deux textes, il s'agit de plus d'un paysan que rien ne destine à priori à devenir le héros du conte.

11. Avant *Arlequin*, Marivaux n'a écrit, à dix-huit ans et à la suite d'un pari, qu'une pièce en vers qui ne sera jouée que dans un théâtre de société, et une comédie en collaboration avec le chevalier de Saint-Jory, jouée une seule fois en 1720 sans aucun succès.

12. Il s'agit vraisemblablement là de la batte en bois, attribut du personnage et substitut grotesque d'une épée.

RÉSUMÉS

Cet article se donne pour objectif d'analyser la façon dont le sujet d'un conte de fées, exactement repris par un dramaturge, se transforme pour s'adapter aux contraintes de l'écriture dramatique. Ce qui permet de mieux appréhender la spécificité, contraintes et atouts, de l'un et l'autre type de pratique. Mais au-delà des différences qui les opposent, il apparaît que l'attitude des deux auteurs traduit une réticence à l'égard de la féerie, qui pourrait bien refléter une attitude plus générale devant un genre considéré comme mineur.

Marivaux, M^{me} Durand's Reader : from Prodiges d'amour to Arlequin poli par l'amour :

The purpose of this article is to show the transformations which occurs when a fairy tale is rewritten for the stage. The analysis points to the particularities of both languages, narrative and scenic. But beyond the differences, it appears that M^{me} Durand and Marivaux have the same position towards fairy tales ; this position is in accordance with the general attitude of the whole period towards a « minor gender ».

AUTEUR

RAYMONDE ROBERT

Université de Nancy