

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
**LE JEU DE L'AMOUR
ET DU HASARD**

Marivaux
mise en scène Jean Liermier

DU 9 NOVEMBRE AU 6 DÉCEMBRE 2009
AU TGP- CDN DE SAINT-DENIS



« Ils ont eu tous deux la même crainte qu'un mariage fait par procureur ne convînt pas à leurs inclinations ; et à vous dire vrai, c'est un coup de hasard que vous ayez si bien rencontré. Tous ces mariages qu'on fait sans se connaître ne réussissent pas si bien que celui-ci. Mais ils ont eu au moins cette obligation à leur déguisement d'être assurés du cœur l'un de l'autre. Ce n'a été ni le rang ni l'intérêt qui a donné naissance à leur passion. »

Abbé Aunillon, *Les Amants déguisés*,
comédie créée à la Comédie-Française en 1728

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

De Marivaux, mise en scène Jean Liermier

Avec

Cedric Dorier (Mario), Dominique Gubser (Lisette), Joan Mompert (Dorante), François Nadin (Arlequin), Alexandra Tiedemann (Silvia), Alain Trétout (Monsieur Orgon)

Mise en scène Jean Liermier

Collaboration artistique François Regnault

Assistant à la mise en scène Felipe Castro

Scénographie Philippe Miesch

Costumes Werner Strub **en collaboration avec** Maritza Gligo

Lumières Jean-Philippe Roy

Univers sonore Jean Faravel

Musicien Sarten

Maquillages, coiffures Katrin Zingg

Accessoiriste Eléonore Cassaigneau

Réalisation des costumes Maritza Gligo et Stéphane Laverne

Assistant à la peinture des costumes Jean-Claude Fernandez

Habilleuse Cécile Vercaemer-Ingles

Production Théâtre de Carouge-Atelier de Genève

La tournée de ce spectacle a reçu le soutien de la CORODIS.

SOMMAIRE

3	I. Pistes pédagogiques
6	II. Matériaux
6	Biographie de Jean Liermier
7	Note d'intention <i>par Jean Liermier</i>
8	Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux
8	A retenir sur Marivaux
9	Marivaux entre succès et incompréhension
13	Résumé du <i>Jeu de l'amour et du hasard</i>
14	Quelques thèmes de la pièce
15	Quelques répliques de la pièce
17	Opinions
19	III. Bibliographie et filmographie

I. Pistes

Le présent dossier présente des **matériaux** (dès la p. 6) que vous pouvez utiliser notamment suivant les **pistes** pédagogiques que nous vous proposons ci-après. Une **bibliographie** et une **filmographie** sommaires figurent en fin de dossier (p. 19).

- Les nombreuses citations et opinions (pp. 17-18) peuvent faire l'objet de discussions en classe ou de sujets de dissertation.
- Quelques répliques significatives (pp. 15-16) peuvent servir de répertoire pour des exposés sur des thèmes ou les personnages, ou d'exemples pour la dissertation.
- Recherches sur les thèmes de l'œuvre (certains sont suggérés p. 14).
- Recherches sur le théâtre au XVIII^e siècle (cf. pp. 9-12 et ouvrages de H. Lagrave et M. de Rougemond cités dans la bibliographie) :
 - Le théâtre de la Foire par opposition à la Comédie-Française
 - Les comédiens italiens
 - Les genres (l'évolution de la comédie : les successeurs de Molière / la veine différente de Marivaux ; la tragédie et Voltaire)
- Recherches sur Marivaux (vie, œuvre ; cf. pp. 8 et 9-12).
- Exercice sur la note d'intention (p. 7) :
 - A qui s'adresse-t-elle ?
 - Que dit-elle ?
 - Annonce-t-elle des « intentions » précises ? (*Non, elle pose surtout des questions, ouvre la réflexion.*)
- Exercice sur le générique (p. 2) :
 - Détailler les fonctions ; compter le nombre d'intervenants (17). Qui faut-il encore compter comme personnel travaillant sur la production, qui ne figure pas ici ? (*Les permanents du théâtre : techniciens, employés à la communication et à l'administration.*)
 - Des personnes mentionnées dans cette liste, qui intervient à quel moment de la production ? (*Metteur en scène, dramaturge, scénographe, costumier, accessoiriste : en amont, dès avant les répétitions, puis pendant celles-ci. Scénographe, costumier, accessoiriste ont terminé leur travail dès après la première. – Eclairagiste [= lumière], sonorisateur [= univers sonore], maquilleuse, coiffeuse : dès les répétitions, puis pendant celles-ci, et pendant les représentations. – Les acteurs apprennent leur texte dès avant les répétitions, et sont actifs jusqu'à la dernière représentation. – Les techniciens du théâtre et l'habilleuse sont actifs dès les répétitions et durant les représentations.*)
- Exercice sur la mise en scène : avant de venir à la représentation, imaginer (individuellement, par groupe ou collectivement) quelques éléments constitutifs d'une mise en scène du *Jeu* en les justifiant :
 - Costumes : d'époque ? modernes ? autres ?

- Décor : un seul ou plusieurs lieux ? un (des) lieu(x) défini(s) ? décor XVIII^e ? moderne ? autre ?
- Autres : cf. tableau « Aperçu des éléments constitutifs d'un spectacle » ci-après
- Une fois vue la production de Jean Liermier, comparer avec ce qui avait été imaginé individuellement ou collectivement

☛ Questions sur le texte *Marivaux entre succès et incompréhension*, à la suite de celui-ci, p. 12.

☛ Comparer la lecture de la pièce faite en classe aux critiques parues sur le *Jeu* mis en scène par Jean Liermier. Cela peut donner l'occasion d'un débat critique.

☛ On dit du *Jeu de l'amour et du hasard* que cette pièce marque un point d'équilibre dans l'œuvre de Marivaux. En effet, celui-ci réussit dans *Le Jeu* à faire coïncider la comédie italienne et le théâtre français. A partir des pp. 9-11, trouver en quoi cette pièce porte la marque des comédies italiennes.

☛ Le « marivaudage » (attention, terme péjoratif ! cf. p. 11-12) :

- Prendre un extrait de la pièce (dialogue amoureux) et essayer de le réécrire en français courant du XXI^e siècle
- Déterminer ensuite ce qu'on a gagné ou perdu dans cette transposition
- A partir de là, que peut-on dire du dialogue amoureux chez Marivaux (spécificité, rôle, rythmique, vocabulaire...)?

☛ Analyse de la production carougeoise du *Jeu de l'amour et du hasard*. On peut utiliser les catégories suivantes :

Aperçu des éléments constitutifs d'un spectacle¹

Acteurs

- Gestuelle, mimique ; changements dans leur apparence
- Construction du personnage, lien entre l'acteur et le rôle
- Rapport texte/corps
- Voix : qualité, effets produits, diction

Scénographie

- Rapport entre espace du public et espace du jeu
- Sens et fonction de la scénographie par rapport à la fiction mise en scène
- Rapport du montré et du caché
- Comment évolue la scénographie ?
- Connotations des couleurs, des formes, des matières

Lumières

- Lien à la fiction représentée, aux acteurs
- Effets sur les spectateurs

Objets

- Fonction, emploi, rapport à l'espace et au corps

¹ D'après Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, s.v. *Questionnaire*.

Costumes, maquillages, masques

- Fonction, rapport au corps

Son

- Fonction de la musique, du bruit, du silence
- A quels moments interviennent-ils ?

Rythme du spectacle

- Rythme continu ou discontinu

Lecture de l'œuvre par la mise en scène

- Quelle histoire est racontée ? La mise en scène raconte-t-elle la même chose que le texte ?
- Quelles ambiguïtés dans le texte, quels éclaircissements dans la mise en scène ?
- Le genre dramatique de l'œuvre est-il celui de la mise en scène ?

Le spectateur

- Quelle attente aviez-vous de ce spectacle (texte, mise en scène, acteurs) ?
- Quels présupposés sont nécessaires pour apprécier le spectacle ?
- Comment a réagi le public ?
- Quelles images, quelles scènes, quels thèmes vous ont marquée ?
- Comment l'attention du spectateur est-elle manipulée par la mise en scène ?



Photo de répétition. De gauche à droite :
Jean Liermier, Joan Mompert, François Nadin
Photo Marc Vanappelghem

II. Matériaux

Jean Liermier, mise en scène

Jean Liermier est diplômé de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Genève (Conservatoire). Depuis 1992, il a travaillé comme comédien en Suisse romande et en France sous la direction entre autres de C. Stratz, H. Loichemol, M. Voïta, R. Vachoux, Ph. Morand, D. Catton (pour qui en 2001, il crée pour la première fois au théâtre le personnage de Tintin) et d'A. Engel (*Woyzeck* de Georg Büchner, CDN de Savoie) avec qui a il collaboré comme assistant à la mise en scène (*Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Papa doit manger* de Marie Ndiaye à la Comédie-Française, *Le Jugement dernier* de Horváth ainsi que *Le Roi Lear* de Shakespeare au Théâtre National de l'Odéon). Il signe sa première collaboration artistique à la mise en scène avec Claude Stratz au théâtre du Vieux Colombier pour *Les Grelots du fou* de Pirandello. Il a participé à différents stages avec A. Mnouchkine, M. Langhoff, A. Engel, Y. Kokkos et a lui-même donné plusieurs stages d'interprétation depuis 1997 à l'ESAD de Genève dirigée par Claude Stratz.

A l'opéra, il a mis en scène *The Bear* du compositeur contemporain anglais Walton pour l'Opéra Décentralisé Neuchâtel, *La Flûte enchantée* de Mozart pour l'Opéra de Marseille, *Cantates profanes, une petite chronique*, montage autour de cantates de J.-S. Bach pour l'Opéra National du Rhin, *Les Noces de Figaro* de Mozart pour l'Opéra National de Lorraine et celui de Caen. Depuis 1999, il a mis en scène au théâtre *La Double Inconstance* de Marivaux (Théâtre de Carouge), *Zoo story* de E. Albee (site Artamis), *Peter Pan* de J.-M. Barrie (Théâtre Am Stram Gram), *Loin d'Hagondange* de J.-P. Wenzel (Nouveau Théâtre de Poche, Théâtre Vidy-Lausanne), *On ne badine pas avec l'amour* de Musset (Théâtre de Carouge), *Le Médecin malgré lui* de Molière (Nanterre-Amandiers, Vidy-Lausanne, Théâtre de Carouge).

A la Comédie-Française, il a créé *Les Sincères* de Marivaux au Studio-Théâtre et *Penthésilée* de Kleist pour la salle Richelieu. Au printemps 2008, il a mis en scène *Les Caprices de Marianne* de Musset au Théâtre de Vidy-Lausanne dans le cadre d'un partenariat Transhelvetia. Il répète actuellement *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux dont la première se tiendra le 31 octobre 2008 et prépare pour l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris une version de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel et Colette. Il est depuis le 1^{er} juillet 2008 directeur du Théâtre de Carouge-Atelier de Genève.

Note d'intention

Pourquoi *Le Jeu de l'amour et du hasard* est-il un des plus grands succès de Marivaux, sa pièce la plus montée à la Comédie-Française ? Parce qu'elle est drôle, en apparence bourgeoise et légère ? Où est l'amour dans cette pièce ? Quelle est la part du hasard ?

Comme dans tous les grands textes, sous son apparence ludique, s'expriment des questions profondes, fondamentales et toujours contemporaines.

La jeune fille Silvia a peur des hommes. Elle s'est forgé son opinion à travers les quelques exemples qu'elle connaît de voisines malheureuses en amour. Son père ayant invité un prétendant nommé Dorante, elle va prendre la place de sa servante Lisette, pour mieux observer le jeune homme, qui de son côté a eu, comme par hasard, la même idée !

Et nous nous retrouvons en plein carnaval ; les valeurs s'inversent, le valet bastonne son maître, l'humilie, se rit de lui, sans qu'il ne puisse rien dire.

Ce qui m'intrigue, c'est la part de spontanéité des valets : si je me mets à la place d'Arlequin ou de Lisette, les deux seront persuadés de séduire une richissime personne d'une classe sociale infiniment supérieure à la leur. Et si cette union se concrétise, ils seront à l'abri non plus dans le jeu, mais dans la vraie vie !...

Silvia sera troublée et blessée dans sa chair de se sentir tomber amoureuse d'un valet, en fait Dorante déguisé en Bourguignon. Pourquoi ? La raison liée à la condition sociale peut-elle l'emporter sur le sentiment ? Est-ce à l'état naturel que nous sommes contraints de n'aimer que des personnes de notre « monde » ? Et pourquoi fait-elle subir à Dorante au III^e acte, alors qu'elle sait désormais qui il est, l'épreuve de se déclarer à la domestique qu'il croit qu'elle est, sachant ce que cela implique pour lui comme renoncement ? Et elle le regarde souffrir, comme le père regardera sa fille pleurer, prise au piège de son propre stratagème...

Il ressort de cette fable un esprit de conte cruel, où finalement la grenouille était bel et bien un beau prince charmant. Les costumes sont conçus par le créateur Werner Strub, lauréat de l'anneau Reinhart 2000.

Comme François Simon et Philippe Menthé, les fondateurs du Théâtre de Carouge, je me réjouis de revisiter de grands textes du répertoire, et en les questionnant, de faire exploser leur force poétique !

Jean Liermier

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763)

D'une famille originaire de Normandie, son père Nicolas Carlet est fonctionnaire dans l'administration de la Marine de 1688 – année de la naissance de son fils Pierre – jusqu'en 1698. Nicolas Carlet emmène alors sa famille s'installer à Riom, en Auvergne, où il vient d'être nommé directeur de la Monnaie, puis à Limoges. De sa mère, Marie-Anne Bullet, on sait peu de choses.

Pierre Carlet devient élève des oratoriens de Riom. En 1710, il ambitionne de suivre la voie paternelle et entre à la faculté de droit à Paris. Après sa rencontre avec Fontenelle, cumulée à la fréquentation du salon de Mme Lambert, Pierre Carlet, dit Marivaux – il s'est inventé ce nom de plume – repère les esprits modernes et s'initie à la préciosité mondaine. Son premier texte est *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe* en 1712. Il développe son observation critique, s'engage dans la Querelle des Anciens et des Modernes du côté de ceux-ci et s'essaie à de multiples genres : roman parodique, poème burlesque ou chronique journalistique. Le parodique est alors sa principale voie d'écriture. Loin de dénigrer les œuvres classiques, il publie en 1716 un *Homère travesti* situé dans la lignée burlesque du *Virgile travesti* de Scarron. Marivaux est considéré comme un brillant moraliste, sorte de nouveau La Bruyère. Il se marie en 1718 avec Colombe Boulogne, qui lui apporte une dot confortable. La banqueroute de Law le ruine en 1720 ; il perd sa femme en 1723, et doit alors travailler pour vivre.

Sa raison d'être est toute trouvée dans le théâtre. Son premier succès est *Arlequin poli par l'amour* en 1720. Il apprécie les comédiens italiens et collabore avec eux pour nombre de pièces (cf. pp. 9-11). Marivaux révolutionne la comédie, genre qu'il explore au travers des deux *Surprise de l'amour* ou de *La Double Inconstance*. Suivent ses comédies et contes philosophiques. Ils prennent place dans des cadres utopiques, à l'image de *L'Île des esclaves* en 1725 ou de *La Nouvelle Colonie* en 1729. Il étudie ensuite les visages de l'existence sociale, de même que les travers des contemporains, pour en conclure que la réalité qu'il observe est toujours plus complexe et fugitive que les cadres rigides dans lesquels on tente de l'enfermer. Sa grande œuvre romanesque est *La Vie de Marianne* dont la rédaction s'étend sur environ quinze ans (1726-1741). A partir de 1733, il fréquente le salon de Mme de Tencin, qui devient pour lui une amie précieuse. Grâce à elle, il est élu en 1742 à l'Académie française. Il ne compose plus alors que quelques pièces jouées uniquement à la Comédie-Française, avec des réflexions sur la langue française. A sa mort d'une pleurésie, il laisse un testament avec un bien maigre héritage financier à sa fille.

A retenir

- Né en province, « monté » à Paris pour y faire des études de droit mais décide de s'engager dans la littérature
- Auteur de théâtre principalement (excepté deux importants romans) ; renouvelle le genre de la comédie, après Molière et ses successeurs et imitateurs
- De son vivant, auteur à succès (plus de 500'000 spectateurs de ses pièces)
- Dans la Querelle des Anciens et des Modernes, du côté des Modernes
- L'un des premiers écrivains à vivre de sa plume

Marivaux entre succès et incompréhension

Il est acquis depuis le XX^e siècle que Marivaux fait partie des plus grands auteurs de théâtre français. Pourtant, dans une tradition comique dominée par l'influence de Molière, Marivaux a longtemps fait figure d'*outsider*. Molière, ce sont les comédies d'intrigue, les portraits acérés de caractères ridicules, un théâtre où la parole sert essentiellement une action et un but ; c'est aussi une descendance assurée à travers les Comédiens-Français, et des auteurs qui, dès la fin du XVII^e siècle, l'imitent en privilégiant la grande comédie de caractère : Regnard (1655-1709), avec son *Joueur* (1696) et son *Distrain* (1697) ; Piron (1689-1773) et sa savoureuse satire du rimailleur (*La Métromanie*, 1738) ; Gresset (1709-1777), auteur du *Méchant* (1747).



Portrait de Marivaux par Van Loo

Marivaux, ce sont les comédiens italiens, c'est-à-dire une tout autre tradition de jeu théâtral ; c'est aussi l'exploration sans fin des méandres de la carte du Tendre, de la naissance de l'amour à son aveu – à soi-même et à l'autre –, dans des pièces dont les noms sont déjà très emblématiques : *Arlequin poli par l'amour* (1720), *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Le Triomphe de l'amour* (1732), *Les Serments indiscrets* (1732)... Chez Marivaux, « **ce qui compte, ce n'est plus ce que peut la parole** » – comme chez Molière et ses épigones – « **mais la façon dont on arrivera à parler – à faire venir au jour et enfin objectiver des sentiments confus²** ».

Outsider, donc : en dehors de la tradition inaugurée par l'un des plus grands mythes littéraires français, et malgré le succès rencontré par son œuvre théâtrale de son vivant même, Marivaux, longtemps, n'a pas eu bonne presse.

Marivaux et les comédiens italiens

Il est essentiel de connaître le lien de Marivaux avec cette particularité parisienne pour comprendre la spécificité de l'œuvre marivaldien. En effet, Paris a abrité, dès le XVII^e siècle, un théâtre réservé à des comédiens italiens qui y jouaient le répertoire traditionnel de la *commedia dell'arte*, avec son lot de personnages typiques et d'intrigues conventionnelles. Ce qui faisait l'intérêt et la force de ces acteurs masqués en Arlequin, Colombine, Pierrot et autres Pantalon, c'était l'énergie de leur jeu, le brillant de leurs improvisations, l'énormité de leurs gags : un concentré de dynamisme et de vitalité, à l'opposé d'une tradition française prônant la mesure.

D'où la *commedia dell'arte* tire-t-elle son origine ? Rappelons d'abord que ce terme signifie « théâtre professionnel » (*ars*, en latin, c'est le métier, la profession, la science, et aussi la théorie, l'ensemble des connaissances à avoir pour un métier). On désigne ainsi, vers 1550, le théâtre pratiqué par des comédiens professionnels, par opposition aux acteurs bénévoles des mystères médiévaux et du théâtre de collège. Ces comédiens pratiquent tous les genres, mais c'est dans la farce qu'ils s'illustrent, et pas seulement en Italie : d'autres pays les découvrent, émerveillés, notamment la France où ils se produisent régulièrement.

² Arnaud Rykner, in Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Larousse, coll. In extenso, t. 2, s.v. *Marivaux*.

Les pièces sont bâties sur des canevas nommés *scenarii* (au singulier, *scenariorio*), à partir desquels les acteurs – hommes, masqués, et femmes, sans masque – improvisent avec faconde. Les personnages sont stéréotypés quant à leur caractère, leur costume et leur masque : valets (Arlequin, Brighella, Polichinelle, Pierrot...), vieillards (Pantalon, le Docteur), amoureux, qui n'ont pas de nom prédéterminé, soubrettes (Colombine, Zerbinette...). Les comédiens parsèment l'action de *lazzi*, qu'on nommerait aujourd'hui des gags. Pour les hommes, le port du masque (qui ne couvre que le haut du visage) a pour effet de recentrer le jeu sur le corps. La présence de femmes sur scène est une nouveauté : cela ne s'est encore jamais vu.

C'est grâce à Catherine de Médicis que des comédiens italiens vont se fixer à Paris, tout d'abord en 1577. L'art dramatique est alors dans un état pitoyable dans la capitale française, au contraire d'autres villes majeures – Londres, Madrid – où le théâtre est florissant. Malgré leur succès, ils se voient rapidement chassés par le Parlement en raison de l'obscénité des situations comiques qu'ils présentent. Ce qui scandalise, c'est que les rôles féminins soient joués par des femmes. Le théâtre français de la Renaissance contient pourtant aussi des scènes grossières, mais des hommes y endossent les rôles de femmes, ce qui choque moins. Par la suite, on voit de loin en loin des troupes italiennes à Paris, et ils finissent par s'y acclimater : un grand comédien comme Tiberio Fiorelli, dit Scaramouche (1608-1694) joue avec sa troupe dans le même théâtre que Molière.



Watteau, Les Comédiens Italiens (1720)

très rigide épouse morganatique de Louis XIV.

A la suite de leur départ, il ne reste qu'un théâtre parlé à Paris ! Ils sont cependant tolérés dans les théâtres de foire³, puis retournent officiellement dans leur théâtre en 1716, rappelés par le Régent immédiatement après la mort de Louis XIV. Citons André Degaine : « Ils jouent, d'abord, en italien. Mais le public, après un accueil chaleureux, s'en montre dérouté : Arlequin parle français à la Foire et il y est devenu moins truculent, moins grossier. [...] D'où le recours rapide à des auteurs français. Le public afflue. L'été, la troupe italienne joue à la Foire Saint-Laurent. Louis XV lui accorde une pension de 15 000 livres par an, dès 1723. Les Italiens sont, eux aussi [comme les Comédiens-Français], Comédiens Ordinaires du Roi... Ils ont découvert Marivaux qui déclare ne pas aimer beaucoup Molière et préférer, malgré leur accent transalpin, la vivacité déchaînée des Italiens au talent comique des Français.⁴ » Gianetta Benozzi, dite Silvia (1701-1758), joue quasi tous les rôles d'amoureuses du théâtre de Marivaux. Selon Casanova, « elle fut l'idole de la France ». Quant à Arlequin, il est interprété par une autre star de l'époque : Tomasso Vicentini, dit Thomassin.

Le marivaudage et la réception de Marivaux

³ A Paris, deux foires périodiques (celle de Saint-Laurent et celle de Saint-Germain) abritaient de petits théâtres où se donnaient toutes sortes de spectacles en marge des théâtres officiels, c'est-à-dire subventionnés par le roi, qu'étaient la Comédie-Française et l'Opéra. Pour préserver les théâtres royaux, le dialogue (privilege de la Comédie-Française) fut d'abord interdit dans les théâtres de la Foire, puis le chant (privilege de l'Opéra)... Lesage, Marivaux ont écrit pour la foire. La censure ne s'exerçait pas sur ces théâtres méprisés.

⁴ André Degaine, *Histoire du Théâtre dessinée*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 1992, p. 231.

L'inclination naturelle de Marivaux, ainsi que le fait d'écrire pour des personnages aussi stéréotypés que ceux de la comédie italienne, le provoquent à créer des pièces où ce n'est pas – ce n'est plus, si l'on pense à Molière – l'intrigue qui emporte l'intérêt principal, mais le mode selon lequel les personnages font surgir la parole, et les difficultés qu'ils rencontrent dans l'expression même de cette parole. Selon Arnaud Rykner, « le contenu est simple : dans la presque totalité des pièces, il se résume à un "Je vous aime" tout romanesque. Mais ce qui compte c'est, dorénavant, comment l'on va parvenir à le formuler, à soi-même autant qu'à l'autre. Il y a, dès lors, au moins deux façons de lire Marivaux : l'une, négative, qui voit dans les hésitations, silences, dénégations et autres retards de la parole une complication inutile et frivole (Marivaux "marivaudé") ; l'autre, positive, qui considère que cette difficulté à parler et cette opacité du langage sont fondatrices de l'homme moderne.⁵ »

Ces « hésitations, silences, dénégations et autres retards de la parole » constituent ce qu'on a pour tradition d'appeler le marivaudage. Or, dans un siècle où c'est la grande tradition rhétorique qui prévaut, dans les collèges, les Académies, la chaire, ainsi que dans la plupart des genres littéraires, de la tragédie au poème didactique, et même au roman, un tel discours est mal reçu : mettre en jeu une parole qui se cherche revient au fond à nier l'apport immense du trésor rhétorique accumulé dès l'Antiquité. D'où une incompréhension profonde de l'apport de Marivaux au discours théâtral, de sa captation ultra-sensible de la parole dans ce qu'elle peut avoir de plus furtif et ce qu'elle peut révéler de sentiments diffus ; d'où la connotation péjorative associée en partie au terme « marivaudage », que définit ainsi le *Trésor de la langue française* : « Recherche dans le langage et le style, dans l'analyse et l'expression des sentiments. Synon. affectation, afféterie, préciosité⁶ » ; d'où, enfin, des jugements sévères, parmi lesquels celui caustique (et drolatique) de Voltaire, passé à l'état de lieu commun, selon quoi Marivaux « pèse des œufs de mouches dans des balances de toiles d'araignée ».

Et pourtant, Marivaux a été un auteur à succès. Vingt ans après sa création, *Le Jeu de l'amour et du hasard* avait eu plus de 42 000 spectateurs en une centaine de représentations, et nombre d'autres pièces de Marivaux ont partagé un succès semblable. *Le Jeu* est même, à ce jour, la pièce de son auteur la plus jouée à la Comédie-Française⁷ (juste retour des choses !). Mme de Pompadour, favorite de Louis XV, pensionna Marivaux, et celui-ci fut même élu à l'Académie française, grâce à de hautes protections. Il apparaît donc que si les lettrés ont fait, à l'origine, la fine bouche devant la nouveauté que constituait la manière marivaldienne, le public, en revanche – élite et peuple confondus – a instinctivement reconnu une grande vérité dans ce théâtre si fin psychologiquement et linguistiquement. Mentionnons que cette vérité linguistique provient aussi d'une exploitation courante chez Marivaux de tous les registres de langues, même du trivial : on comprendra d'autant mieux les réticences de lettrés habitués à un classicisme sourcilleux sur le point de la décence. Il faut cependant noter que la quantité de jugements (quoique négatifs ou mitigés) que ces mêmes lettrés ont produite sur Marivaux semble indiquer comme une fascination de leur part pour cet auteur « égaré dans le labyrinthe du cœur des femmes, occupé à fureter et à sonder une foule de plis et de replis qu'elles ne connaissent pas elles-mêmes » (selon les mots du critique Geoffroy [1743-1814]).

⁵ Arnaud Rykner, *ibid.*

⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/marivaudage>.

⁷ *Le Jeu de l'amour et du hasard* est entré au répertoire du Français en 1796.

Aidé par quelques critiques de la fin du XIX^e, ainsi que par l'émergence de la psychanalyse, c'est le XX^e qui redécouvre, ou, mieux, réinvente Marivaux : il perçoit la profondeur d'un dialogue marivaldien jusque-là considéré comme superficiel et précieux et reconnaît la modernité de ce discours à la recherche de lui-même. Arnaud Rykner, cité plus haut, évoque un lien entre Marivaux et Nathalie Sarraute, autre exploratrice, par le moyen du théâtre, des abysses de la parole (Sarraute dont A. Rykner a par ailleurs édité le théâtre). Dès lors, les metteurs en scène ne cessent de monter cet auteur revenu de loin. Certaines mises en scène ont fait date, comme celle de *La Dispute* par Patrice Chéreau en 1973, qui a révélé cette pièce géniale, joyau utopique dans le corpus marivaldien.

Marivaux a bel et bien pris sa place parmi les classiques *vivants*, autant sur les scènes que dans les écoles où l'on le lit couramment. Aujourd'hui, ce sont ses contemporains, les Regnard, Gresset, Piron, qui sont oubliés... et mériteraient à leur tour une redécouverte !

Questions sur le texte

1. Qu'est-ce qui fait la spécificité des comédiens italiens ?

.....
.....
.....
.....

2. Comment le théâtre de Marivaux a-t-il été reçu par le public de son temps ? et par les lettrés ?

.....
.....
.....
.....
.....

3. Pourquoi le XX^e siècle a-t-il été particulièrement sensible au théâtre de Marivaux, et a redécouvert cet auteur ?

.....
.....
.....
.....
.....

Résumé du Jeu de l'amour et du hasard⁸

Acte I. Silvia confie à Lisette ses inquiétudes à l'idée de se marier avec un homme qu'elle ne connaît pas. Lisette ne parvient pas à la rassurer (sc. 1). Son père, Monsieur Orgon, l'autorise à prendre la place de sa suivante pour observer « le futur » (sc. 3). Monsieur Orgon explique ensuite à son fils Mario que Dorante a eu la même idée de déguisement (sc. 4). Silvia se promet de plaire à Dorante « sous ce personnage » de soubrette (sc. 5). Dès leur première entrevue (sc. 6), Silvia et Dorante se plaisent et badinent, malgré l'étonnement de chacun à voir l'autre parler et se comporter de manière si singulièrement « au-dessus de sa condition ». Arlequin, à cause de « ses façons de parler sottes et triviales » (sc. 9), choque Silvia, mécontente Dorante et s'efforce maladroitement de jouer la comédie face à Monsieur Orgon (sc. 10).

Acte II. Lisette avertit Monsieur Orgon que ses charmes font leur effet. Elle reçoit l'autorisation d'épouser celui qu'elle prend pour Dorante. Quant au vrai Dorante, rapporte-t-elle, il n'arrête pas de regarder Silvia et de soupirer, tandis que Silvia rougit (sc. 1). Arlequin fait une cour très empressée à Lisette, malgré les consignes de modération de son maître (sc. 3-5). C'est ensuite au tour de Silvia d'interrompre le tête-à-tête d'Arlequin et de Lisette (sc. 6), puis d'ordonner à sa suivante de décourager Arlequin. Lisette refuse et reproche à sa maîtresse de trop s'intéresser au « valet » de Dorante (sc. 7). Silvia, hors d'elle-même, n'accepte pas l'idée d'être amoureuse d'un domestique (sc. 8), mais finit par avouer à Dorante qu'elle « n'aurait point de répugnance » pour lui, s'il était « riche, d'une condition honnête » (sc. 9). Vexée que son père et son frère aient surpris Dorante à ses genoux, Silvia perd le contrôle d'elle-même, souhaite « finir la comédie » (sc. 10). Dorante, venu la retrouver, lui révèle sa véritable identité, mais Silvia décide de prolonger son déguisement pour mieux éprouver son amant.

Acte III. Dorante consent, à contrecœur, que son valet épouse celle qu'ils croient tous deux être la fille de Monsieur Orgon (sc. 1). Mario excite la jalousie de Dorante en feignant d'aimer Silvia (sc. 2-3). Silvia dévoile son plan à son père et à son frère : obliger Dorante à se déterminer tout en croyant « trahir sa fortune et sa naissance » (sc. 4). Lisette obtient d'Orgon la permission d'épouser Arlequin (sc. 5) et achève de le séduire : ils finissent par se dévoiler leur identité sans manifester colère ni déception (sc. 6). Arlequin se venge de Dorante en lui faisant croire que la fille de Monsieur Orgon consent à l'épouser (sc. 7). Dorante, jaloux de Mario, menace Silvia de partir, mais celle-ci réussit à le retenir. Il finit par demander sa main, car « il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la [sienne] » et parce que « le mérite vaut bien la naissance » (sc. 8). Il reste à Silvia à déclarer à son père, en présence de Dorante, qu'elle lui obéira et épousera Dorante « avec plus de joie qu'on n'en eut jamais » (sc. 9).

⁸ D'après l'édition de Patrice Pavis (Livre de Poche, cf. Bibliographie).

Quelques thèmes de la pièce à explorer et à développer

- Le théâtre dans le théâtre : qui est acteur ? (*Silvia, Dorante, Lisette, Arlequin*) Qui est maître du jeu ? (*Silvia et Dorante se croient maîtres du jeu, puis sont successivement dépassés ; Monsieur Orgon et Mario*)

- Les rapports parents-enfants, l'« école des parents » (*Monsieur Orgon et le père de Dorante comme parents voulant le bonheur de leurs enfants : comparer aux pères de Molière [Harpagon, Monsieur Argan, Monsieur Jourdain]*)

- La découverte du sentiment amoureux (*où et quand intervient-elle ?*)

- La cause du sentiment amoureux

- Les rapports maîtres-serviteurs (*degré de liberté de parole des serviteurs aux maîtres ; manière dont les maîtres traitent leurs serviteurs*)

- Le déguisement

- La condition féminine, le mariage (*cf. notamment la première scène de la pièce*)

Quelques répliques de la pièce

1. LISETTE : Mon cœur est fait comme celui de tout le monde ; de quoi le vôtre s'avise-t-il d'être fait comme celui de personne ? (1, 1)

2. MONSIEUR ORGON : [...] va, dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez. (1, 2)

3. SILVIA : Dorante arrive ici aujourd'hui ; si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût ; Lisette a de l'esprit, Monsieur, elle pourrait prendre ma place pour un peu de temps, et je prendrais la sienne.

MONSIEUR ORGON, *à part* : Son idée est plaisante. (*Haut.*) Laisse-moi rêver un peu à ce que tu me dis là. (*A part.*) Si je la laisse faire, il doit arriver quelque chose de bien singulier, elle ne s'y attend pas elle-même... (*Haut.*) Soit, ma fille, je te permets le déguisement. (1, 2)

4. LISETTE : Et moi je vais à ma toilette, venez m'y coiffer, Lisette, pour vous accoutumer à vos fonctions ; un peu d'attention à votre service, s'il vous plaît. (1, 2)

5. MONSIEUR ORGON : [...] Ce n'est pas tout, voici ce qui arrive ; c'est que votre sœur, inquiète de son côté sur le chapitre de Dorante, dont elle ignore le secret, m'a demandé de jouer ici la même comédie, et cela précisément pour observer Dorante, comme Dorante veut l'observer. Qu'en dites-vous ? Savez-vous rien de plus particulier que cela ? Actuellement, la maîtresse et la suivante se travestissent.

[...] MARIO : C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir, je veux me trouver au début et les agacer tous deux. (1, 4)

6. SILVIA : Franchement, je ne haïrais pas de lui plaire sous le personnage que je joue, je ne serais pas fâchée de subjuguier sa raison, de l'étourdir un peu sur la distance qu'il y aura de lui à moi ; si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir, je les estimerai. D'ailleurs, cela m'aiderait à démêler Dorante. A l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder, il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquin-là. (1, 5)

7. SILVIA, *à part* : Ils se donnent la comédie, n'importe, mettons tout à profit ; ce garçon-ci n'est pas sot , et je ne plains pas la soubrette qui l'aura. (1, 7)

8. SILVIA, *à part* : Malgré tout ce qu'il m'a dit, je ne suis point partie, je ne pars point, me voilà encore, et je répons ! En vérité, cela passe la raillerie. (1, 7)

9. SILVIA, *à part* : Que le sort est bizarre ! Aucun de ces deux hommes n'est à sa place. (1, 8)

10. DORANTE : Je ne sais plus où j'en suis ; cette aventure-ci m'étourdit : que faut-il que je fasse ? (1, 9)

11. LISETTE : [...] je ne puis pas jouer deux rôles à la fois ; [...] (2, 7)

12. DORANTE : Quoi ! Lisette, si je n'étais pas ce que je suis, si j'étais riche, d'une condition honnête, et que je t'aimasse autant que je t'aime, ton cœur n'aurait point de répugnance pour moi ?

SILVIA : Assurément.

DORANTE : Tu ne me haïrais pas, tu me souffrirais ?

SILVIA : Volontiers, mais lève-toi.

DORANTE : Tu parais le dire sérieusement ; et si cela est, ma raison est perdue.

SILVIA : Je dis ce que tu veux, et tu ne te lèves point. (2, 9)

13. SILVIA : Ah çà, parlons sérieusement, quand finira la comédie que vous donnez sur mon compte ? (2, 11)

14. DORANTE : C'est moi qui suis Dorante.

SILVIA, *à part* : Ah ! Je vois clair dans mon cœur. (2, 12)

15. SILVIA : Dorante et moi, nous sommes destinés l'un à l'autre, il doit m'épouser ; si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi, combien mon cœur gardera le souvenir de l'excès de tendresse qu'il me montre ! si vous saviez combien ceci va rendre notre union aimable ! Il ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer, je n'y songerai jamais que je ne l'aime, 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 du hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus...

MARIO : Ah ! ah ! ah ! que ton cœur a de caquet, ma sœur, quelle éloquence !

16. SILVIA : [...] il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne : je veux un combat entre l'amour et la raison. (3, 4)

17. SILVIA : Feignons de sortir, afin qu'il m'arrête ; il faut bien que notre réconciliation lui coûte quelque chose. (3, 8)

18. SILVIA : Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ?

DORANTE : Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance : ne disputons point, car je ne changerai jamais. (3, 8)

Opinions classées par ordre chronologique

1730

Voici les remarques qu'on a faites sur cette comédie. On dit :

1. Qu'il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse. [...]

2. Arlequin, a-t-on dit, ne soutient pas son caractère partout ; des choses très jolies succèdent à des grossièretés. En effet peut-on s'imaginer que celui qui a dit si maussadement à son prétendu beau-père : « Au surplus, tous mes pardons sont à votre service », dise si joliment à la fausse Silvia : « Je voudrais bien pouvoir baiser ces petits mots-là, et les cueillir sur votre bouche avec la mienne » ?

3. On aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile ; la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence ; d'ailleurs, Dorante et Silvia étant les objets principaux de la pièce, c'était par leur reconnaissance qu'elle devait finir, et non par celle d'Arlequin et de Lisette, qui ne sont que les singes, l'un de son maître, l'autre de sa maîtresse. Au reste, tout le monde convient que la pièce est bien écrite et pleine d'esprit, de sentiment et de délicatesse.

*Mercure de France*⁹, avril 1730

1943

Le débat du héros et de l'héroïne n'est pas le jeu d'une coquetterie ou d'une crise, mais la recherche d'un assentiment puissant qui les liera pour une vie commune de levers, de repas et de repos. Pas d'ingénue. Aucune prude. Les femmes chez Marivaux sont les aînées, plus loyales, mais à peine moins averties, des femmes de Laclos. Leurs balancements, leurs décisions ne puisent pas leur valeur dans leur inconsistance, mais au contraire dans la vie que leur confère un corps toujours présent. Qui a cherché l'imaginaire chez Marivaux ? Ses scènes sont les scènes de ménage ou de fiançailles du seul monde vrai. Qui a vu la fausseté dans son style ? Les paroles en sont neuves, subtiles, parce qu'elles affleurent de la zone des silences, parce qu'elles sont la voix des deux sentiments qui jusqu'ici se sont tus, l'amour-propre et la pudeur, et elles sont nuancées, capricieuses, agiles, fleuries, parce que les héros s'approchent dans un goût de l'amour qu'ils n'ont pas trop de tous les secours du ramage et du langage pour aviver et pour contenir.

Jean Giraudoux, *Hommage à Marivaux*, lu sur la scène de la Comédie-Française
le 4 février 1943

⁹ *Le Mercure de France* était une gazette littéraire qui joua un grand rôle dans la vie culturelle française de l'Ancien Régime. C'est aujourd'hui une maison d'édition importante.

1981

L'innovation (relative) de Marivaux, de laisser parler « naturellement » le cœur, implique que le cœur parle. Les amants ne parlent plus en alexandrins mais du ton de la « conversation », qu'elle soit aristocratique ou domestique, voire rustique – quelles que soient les variations phonétiques, morphologiques et syntaxiques de cette « langue des jardins » que Marivaux invente entre cour et jardin, elle est tout aussi homogène aux mouvements du cœur et de l'âme, elle « dit la même chose ». [...] Cette nouveauté (relative) que le cœur soit lisible par les yeux et les traits comme un texte, et que les pensées soient si consubstantielles aux signifiants que l'attention aux mots et aux yeux de l'autre lise « naturellement » sa pensée – suggère qu'entre l'ordre du désir, le plus « naturel », et le plus culturel, celui du langage, la correspondance est telle, la parenté si proche et si heureuse, que les jeux du hasard dont les parties se jouent selon les règles du discours et de la conversation donnent à l'amour, jouant même à qui perd, ses meilleures chances de gain. Il faut jouer ; nous sommes emportés ; le refus est encore une manière d'être au jeu...

Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981

1989

On n'a jamais nommé à part une espèce qui serait la comédie d'amour, impliquant à la fois le ridicule (le rire) et l'identification ou la sympathie (l'humour) : comédie où les codes de comportement et de discours se confrontent à l'insaisissable vérité des sentiments. Elle trouve ses origines dans le genre, romanesque et théâtral, de la pastorale, et a ses maîtres : Shakespeare, Corneille, Marivaux.

Richard Monod, in Daniel Couty et Alain Rey (éd.), *Le Théâtre*, Paris, 1989

III. Bibliographie et filmographie

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, éd. Patrice Pavis, Paris, Le Livre de Poche, 1985-1999. [Excellente édition comportant notamment préface, analyse de l'action, dramaturgie de la pièce, réception, bibliographie]

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, éd. Michel Gilot, Paris, Classiques Larousse, 1991. [Exemple des nombreuses éditions scolaires, comportant notamment documentation thématique sur les déguisements au théâtre, sources, notes sur la langue, réception]

André Degaine, *Histoire du Théâtre dessinée*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 1992. [Toujours utile et éclairant pour l'enseignement de l'histoire théâtrale]

Ouvrages spécialisés

Bonôte, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Etudes de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974.

Coulet, Henri et Gilot, Michel, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973.

Deguy, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981.

Deloffre, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, rééd. Genève, Slatkine, 1993.

Gazagne, Paul, *Marivaux*, Paris, Seuil, 1997.

Gilot, Michel, *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998.

Lagrave, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

Rougmond, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988.

Films

Renoir, Jean, *La Règle du jeu*, France, 1939. [Inspiré en partie du *Jeu de l'amour et du hasard* ; l'un des films les plus célèbres et commentés de l'histoire du cinéma]

Kechiche, Abdellatif, *L'Esquive*, France, 2004. [Dans le quartier du Franc-Moisin à Saint-Denis, des adolescents répètent *Le Jeu de l'amour et du hasard* pour leur cours de français]