

« Marivaux à l'épreuve de la scène »

Stéphane Lépine

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26928ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1987). « Marivaux à l'épreuve de la scène ». *Jeu*, (42), 81–84.

«marivaux à l'épreuve de la scène»

Étude de Patrice Pavis, Paris, Publications de la Sorbonne, Coll. «Série Langues et langages», n° 12, 1986, 466 p.

de la création à la relecture

Marivaux, ce «maniériste original» qui, «à la rencontre du «jeu» et de la «conversation», des tréteaux et des salons, de l'illusion dramatique et de la vérité du coeur»¹, a laissé une oeuvre originale et méconnue, mal reçue de ses contemporains (français, tout au moins) et abandonnée très longtemps au purgatoire, connaît fort heureusement aujourd'hui un regain d'intérêt auprès des metteurs en scène et de popularité auprès du public.

Avec l'avènement de ce que l'on peut appeler «le règne du metteur en scène», les classiques ont refait leur apparition sur les scènes françaises et ont subi l'épreuve des relectures. Mais, comme le fait remarquer Patrice Pavis, «aucun classique n'est aussi présent... Les plus grands metteurs en scène des trente dernières années: Vilar, Planchon, Bluwal, Chéreau, Lassalle, pour ne citer que quelques-uns, se sont donné rendez-vous autour de lui». Cette renaissance de Marivaux à la scène a forcément entraîné une «réévaluation critique» de son oeuvre. Injustement oublié au XIX^e siècle et pendant une bonne partie du XX^e, «le Racine du théâtre comique», celui-là même qui, selon Voltaire, «pesait des oeufs de mouches dans des balances de toiles d'araignées», cesse peu à peu d'être considéré uniquement comme un auteur précieux étudiant la métaphysique du coeur et, à la lumière des représentations nouvelles et dépoussiérées qui sont faites de son oeuvre, acquiert une profondeur qu'on ne lui accordait pas aisément auparavant.

L'importance de ces mises en scène contemporaines aura donc été décisive dans la «carrière» de Marivaux: jamais sans doute la fortune d'un auteur de théâtre n'aura connu un essor aussi subit et, par conséquent, jamais l'influence des représentations sur la réception d'une oeuvre n'aura été jugée aussi déterminante. S'appuyant sur l'évidence théorique selon laquelle c'est bien «la représentation scénique de la pièce qui fonde le théâtre et non l'inverse»², Patrice Pavis, théoricien et sémiologue, se livre donc, dans *Marivaux à l'épreuve de la scène*, à une relecture, à une redécouverte de l'oeuvre de Marivaux, porte à son tour un second regard sur certaines de ses pièces en prenant appui sur quelques représentations des quinze dernières années. «Essai et expérimentation sur le théâtre marivaudien à travers sa réception scénique», cet ouvrage permet à Patrice Pavis de se livrer non seulement à une analyse concrète et détaillée de certains textes portés récemment à la

1. Jean Fabre, «Le théâtre au XVIII^e siècle», dans *Histoire des littératures* 3, Paris, Encyclopédie de La Pléiade, 1978, p. 771.

2. Bernard Dort, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p. 362. Cité par Pavis à la page 11.



scène, mais d'inscrire Marivaux dans son histoire et de poser, par conséquent, certaines des questions que peut poser une critique dite «historique». La première, qu'amène le titre même de l'ouvrage: «Marivaux, à l'épreuve de la scène, est-il sorti indemne de l'expérience?» Mais aussi: Que sait-on des conditions de jeu et de la réception des pièces de Marivaux au moment de leur création, dans la première moitié du XVIII^e siècle? Quel est donc l'écart pouvant exister entre ces productions et celles que nous pouvons voir sur les scènes ou à la télévision françaises? Sur quels points précis s'effectuent les «relectures»?...

Alors que dans la seconde partie de l'ouvrage, «Mises en scène et analyses textuelles» (pages 111 à 415), Pavis «analyse quelques mises en scène marquantes et exemplaires de ces dernières années et propose une interprétation de quatre grandes pièces» choisies parmi la trentaine créées entre 1720 et 1740 (*la Double Inconstance*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *les Fausses Confidences* et *la Dispute*), la première lui permet d'exposer, en une synthèse précise et documentée, les conditions de la production et de la réception du théâtre marivaudien. «Même s'il est très difficile, voire impossible, écrit Pavis, de reconstituer les conditions matérielles d'une représentation remontant à plus de deux siècles³, [...], il nous semble pourtant que pour lire les pièces de Marivaux dans leur historicité, il est indispensable de reconstituer, tant bien que mal, les conditions de jeu d'alors.»

Dans le but avoué de «mieux situer les quatre textes dramatiques de ce corpus, en faisant nécessairement le lien avec les conditions théâtrales du XVIII^e siècle», mais aussi de «comprendre comment la mise en jeu du texte a pu laisser des traces dans le texte et, inversement, comment celui-ci a d'abord été composé dans la perspective de sa représentation immédiate en un certain contexte», Patrice Pavis s'attache donc à la présentation de ce *contexte* qu'était celui de la Comédie-Italienne (et, plus tard, de la Comédie-Française), à faire, ni plus ni moins, l'*archéologie* de cette représentation italienne d'une pièce de Marivaux.

Auteur de prédilection du Nouveau Théâtre Italien, compagnie constituée en 1714, à l'initiative de Riccoboni, Marivaux écrivait d'abord et avant tout pour les vedettes de ce théâtre

3. «Pour cette reconstitution idéale, nous ne disposons, écrit Pavis, que de discours (description par les comédiens, règlements du théâtre, correspondance) sur l'acteur, les jeux de scène, les gestes ou les lazzi.»

(Joseph Baletti dans le rôle de Mario, sa femme Rosa Benozzi dans celui de Silvia ainsi que l'Arlequin Thomassin) que l'on retrouvait alors, toujours dans les mêmes rôles, dans bon nombre de ses pièces. «Non seulement il conçoit ses personnages en fonction de leur emploi, de leur apparence, de leur habileté gestuelle ou mimique, mais il sait d'entrée l'image et l'aura que chaque artiste possède auprès du public, jouant de l'effet de «déjà vu» et, s'il le désire, de l'effet de surprise.»

Marivaux écrit donc pour des comédiens qui sont appelés, tout comme le public, à suivre «un personnage dans la diachronie de l'oeuvre en devenir» mais qui, aussi, à cause du style de jeu très codifié qui est la marque des Italiens, entretiennent «avec le texte une relation qui n'est pas purement illustrative et redondante». La dramaturgie marivaudienne, qui «donne à voir la rhétorique des relations sociales, des positions de classes et des stratégies de jeu», a donc bénéficié au départ du jeu *all'improvviso* dont les acteurs de la Comédie-Italienne sont les héritiers et les continuateurs, un jeu «formant un système sémiologique autonome possédant ses propres conventions et lois», un jeu non réaliste qui laisse place aux lazzi⁴ et aux escapades virtuoses d'un Arlequin, par exemple, et dont la légèreté et la rapidité des intrigues ne souffraient aucunement, bien au contraire. Il ne faut pourtant pas croire que ce théâtre d'acteur, à la limite du théâtre burlesque tel que nous le connaissons aujourd'hui, entraînait une banalisation du contenu ou excluait «une recherche sur les mécanismes dramaturgiques et sur la société telle que le jeu des *masques* [est capable] de la saisir en profondeur». Loin de là.

De façon apparemment contradictoire, et l'accueil très froid du public de la Comédie-Française en est une preuve, c'est le jeu des Français, marqué par le réalisme et la moralisation, par une élimination des prouesses gestuelles et une «augmentation concomitante des notations psychologiques», qui aura davantage nui à Marivaux. L'art devant, aux yeux des Français, «imiter la nature, et donc se nier comme système «artificiel» ayant ses propres règles et codes artistiques», la dramaturgie de Marivaux, qui «penche nettement vers un art fondé sur la convention et l'«irréalisme» des situations» et «exige un type de jeu qui corresponde à son maniement spécifique des effets d'illusion et des conventions», n'a pu que sortir perdante de sa confrontation avec le goût français. En fait, comme le souligne en conclusion Patrice Pavis, «un tel scepticisme (celui de Marivaux) envers le naturel (lequel allait devenir le critère dominant du réalisme dramaturgique et scénique à partir de Diderot et du *drame bourgeois*) s'accordait bien avec le style «naïf» et techniquement très recherché des virtuoses italiens».

Il ne peut s'agir, dans ce compte rendu, de faire le tour des questions, nombreuses et toujours pertinentes, et des éléments historiques présentés par Patrice Pavis dans cet ouvrage. Cette opposition entre les styles de jeu français et italien, si elle structure toute la première partie de l'ouvrage, n'en est pas la seule composante. L'espace théâtral et les décors, les costumes et les accessoires y sont rigoureusement décrits; la pensée critique et les normes rhétoriques, étudiées et remises dans leur contexte.

Ce n'est donc qu'à partir des données concrètes de la représentation au XVIII^e siècle, des «circonstances historiques et esthétiques qui permirent leur réception concrète», clairement explicitées dans les deux premiers chapitres, que Patrice Pavis aborde les représenta-

4. Luigi Riccoboni les définit ainsi: «Nous appelons lazzi ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite et à laquelle on est pourtant obligé de revenir.» Cité par Pavis à la page 42.

tions contemporaines, examine la pratique actuelle de (re)lecture des classiques, «l'écart et le déplacement que la mise en scène contemporaine fait subir à la tradition d'interprétation textuelle et scénique». Citant Anne Ubersfeld, pour qui «le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure; on n'écrit pas pour le théâtre, dit-elle, sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant»⁵, Pavis examine les productions de Bluwal, Roussillon, Barrault, Lassalle et Chéreau avec les mêmes présupposés.

Moins un panorama de la mise en scène actuelle qu'une analyse de cas représentatifs, la seconde partie de cet ouvrage permet de démontrer que c'est «ce rapport nécessaire et dialectique entre une tradition de jeu et une écriture nouvelle [rapport qui fonde l'étude de Patrice Pavis] qui constitue le discours de cette «mise en scène»».

stéphane lépine

5. Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 14. Cité par Pavis à la page 17.