

Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux*,
Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 211 p.

William Trapnell

Volume 7, numéro 2, août 1974

Littérature comparée

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500336ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500336ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Trapnell, W. (1974). Compte rendu de [Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 211 p.] *Études littéraires*, 7(2), 322–326. <https://doi.org/10.7202/500336ar>

forte entre le domaine public (politique) et le domaine privé (la quête du bonheur individuel). Le débat est d'actualité: il éclaire le divorce qui sépare le stoïcisme négatif (héroïque), dont le freudisme est aujourd'hui la version la plus répandue, et le stoïcisme utopique, qui renaît sous nos yeux.» (p. 153). L'ouvrage qui ouvre ainsi le lecteur à une interprétation nouvelle, l'invite aussi à l'action: «Il n'y a pas échec du romantisme. Après une longue latence, leurs problèmes, et leurs rêves sont parmi nous [...] La *résurgence massive* des exigences, des aspirations et des styles romantiques rend nécessaire la relecture de leurs œuvres, non par hommage culturel, mais par besoin de fraternité. Ce n'est pas leur sort qui nous intéresse, mais le nôtre: les romantiques peuvent nous servir de recours. Nous aider à comprendre que l'imagination partout latente continue de travailler l'humanité, qu'aucun échec n'est irrémédiable.» (p. 273).

La conclusion réelle de l'ouvrage se trouve être l'avant-dernier chapitre, ce chapitre intitulé «Nous sommes». Le dernier chapitre est une espèce de coda qui continue sur la lancée de la conclusion réelle. Il consiste en une série de réflexions ou sentences à la manière de Blake, «considérations», dit l'auteur, «presque utiles agrémentées de "Proverbes de Braise" à l'usage de ceux qui n'oseront jamais se dire romantiques». C'est la partie la plus discutabile du livre, susceptible d'irriter le lecteur qui se hérisse devant le propos moral avoué. D'ailleurs, sauf pour la satisfaction personnelle que peut en retirer l'auteur, on peut se demander pourquoi ce chapitre a été ajouté à un ouvrage déjà complet et, heureusement, d'un style tout différent.

M. Rozenberg évite habituellement

le jargon critique qui rend si difficile la lecture de certaines œuvres contemporaines. La thèse qu'il soutient est intéressante, bien défendue, minutieusement fouillée. L'ouvrage ajoute donc un aspect nouveau à la lecture des poètes romantiques. Il ne rend pas pour autant caduques les études antérieures consacrées soit à une analyse globale du romantisme anglais, soit à des analyses individuelles de poètes, études dont les méthodes, les points d'appui et les intentions étaient différents. On pourrait même dire qu'il les présuppose. Il s'agit donc plutôt d'une lecture qui vient compléter et enrichir l'acquis que d'une lecture qui vient complètement changer la perception que l'on peut avoir du romantisme anglais. Il y a, bien sûr, un important déplacement d'accent, une conception, à certains égards, véritablement nouvelle. Cependant, comme dans tout ouvrage de ce genre, l'étude d'un aspect de la question exige que l'on simplifie. Si l'argument bien étoffé semble contredire certaines découvertes d'autres critiques, c'est qu'il prend pour acquis chez les poètes étudiés une pureté de motivation et la préoccupation exclusive d'une cause ultime que l'on est peu susceptible de rencontrer habituellement aussi bien en littérature que dans la vie quotidienne. La lecture qui nous est proposée est donc à ajouter aux autres lectures que nous connaissons déjà; elle ne saurait les supprimer ni les remplacer.

Claude GERVAIS

Université Laval

□ □ □

Maurice DESCOTES, **les Grands Rôles du théâtre de Marivaux**, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 211 p.

La bibliographie des livres de Maurice Descotes sur l'histoire du théâtre en France ne compte pas moins de onze titres dont le plus ancien remonte à 1955. Après *les Grands Rôles du théâtre de Racine* (1957), *les Grands Rôles du théâtre de Molière* (1960) et *les Grands Rôles du théâtre de Corneille* (1962), il se penche à présent sur ceux de Marivaux. Bien entendu, d'autres érudits, notamment Kenneth McKee (*The Theater of Marivaux*, 1958), E. J. H. Greene (*Marivaux*, 1966) et Henri Lagrave (*Marivaux et sa fortune littéraire*, 1971) ont déjà étudié l'histoire de l'interprétation chez Marivaux. Mais M. Descotes exploite ce sujet plus à fond que tous ses prédécesseurs. Sur six chapitres de son livre, les trois premiers traitent de « problèmes généraux ».

Celui qui ouvre le livre est consacré à « Marivaux, les comédiens et le public ». L'auteur y présente l'évolution historique de la popularité de Marivaux au théâtre. Il faut le féliciter du soin avec lequel il interprète les statistiques malheureusement incomplètes portant sur le nombre de spectateurs et de représentations au XVIII^e siècle. Ayant étudié le XIX^e et le XX^e siècles d'un point de vue analogue, il en tire deux conclusions : 1) Marivaux est aujourd'hui mieux connu d'un plus grand public que jamais ; 2) la reprise au XX^e siècle d'œuvres négligées depuis le XVIII^e et le moindre intérêt porté à celles que les comédiens jouent depuis la Révolution ont, pour ainsi dire, rééquilibré le répertoire moderne.

Pour ce qui est des « Problèmes généraux d'interprétation » (chap. 2), M. Descotes avertit le comédien potentiel que le texte de Marivaux, au contraire de celui de Molière, ne lui fournira aucune occasion de se faire valoir auprès du public. Il ne lui cache pas non plus la difficulté du décalage

entre les sentiments des personnages de Marivaux et leurs discours dont ils sont eux-mêmes les dupes, tandis que le public doit y voir clair. Il le met encore en garde contre un trop grand réalisme dans l'évocation d'un monde qui ne pourrait exister que sur la scène. Quant à la « cruauté » de certains personnages comme Lucidor dans *l'Épreuve*, il lui donne de sages conseils contre les excès possibles. Dans l'intérêt d'un « certain sourire » (p. 23), qui fait, en effet, le cachet de Marivaux, il le prévient enfin de deux écueils, la gaieté débridée et le pathétique larmoyant. Toutes ces recommandations témoignent d'une grande fidélité à l'égard des intentions de Marivaux. En parlant ensuite de la langue de cet écrivain, M. Descotes aborde la question des dialogues enchaînés sur le mot plutôt que sur l'idée, phénomène déjà constaté par Frédéric Deloffre dans *Marivaux et le marivaudage* (1955). Il l'attribue très judicieusement à la nécessité qu'éprouvait Marivaux de fournir aux acteurs italiens, peu sûrs d'eux-mêmes en français, des points de repère dans le texte pour assurer la bonne suite des répliques. Là où M. Descotes nous paraît moins convaincant, c'est lorsqu'il veut rendre vigueur à certaines illusions défendues par des contemporains tels que d'Alembert, lesquels croyaient « entendre » la même « langue » dans la bouche des serviteurs de Marivaux que dans celle de leurs maîtres. Il est inutile de recourir à la réfutation de cette erreur par la critique moderne, car M. Descotes lui-même se contredira heureusement dans son quatrième chapitre en démontrant à quel point les Arlequin caricaturent la langue de leurs maîtres par émulation.

Dans son troisième chapitre (« Évolution du style général d'interprétation »), M. Descotes oppose la « volu-

bilité» des Comédiens italiens à la « diction » des Comédiens français. Or, à l'époque actuelle, ce sont les comédiens plutôt que les historiens du théâtre qui semblent croire à l'existence de cette volubilité. L'auteur nous convainc tout au plus de la vivacité des Italiens, de leur débit réglé plus sur l'intuition que sur le calcul et de l'appui très souple de la pantomime. Quant au souci de la diction, qu'il reconnaît pour exagéré chez les Comédiens français, il y voit l'apanage de l'ancien Hôtel de Bourgogne, tourné en ridicule par Molière dans *l'Impromptu de Versailles*. Mais le ton de la tragédie et le rythme des vers, dont ils avaient l'habitude, renforçaient, selon lui, cette exagération. En comparant les textes de Marivaux destinés aux Français et aux Italiens, il décèle les efforts de l'écrivain pour se conformer à l'un ou à l'autre style de jeu. Ainsi, par exemple, la description satirique que fait une servante de sa maîtresse se développe selon l'émotion du personnage de *l'Île des esclaves* (Sc. 3), créée par les Italiens en 1725, et selon la rhétorique de *l'Île de la Raison* (II, 6), créée par les Français en 1727. En révélant cette différence, M. Descotes ne contribue pas médiocrement à notre connaissance du théâtre marivaudien. Du même coup, pourtant, il confirme, sans le dire, l'opinion courante de la critique qui reconnaît au jeu italien le mérite d'avoir donné au talent original de Marivaux un libre essor que le jeu français ne lui permettait pas.

On sait que la troupe italienne a disparu au cours du XVIII^e siècle. M. Descotes suit alors l'évolution des interprétations françaises de Marivaux jusqu'au siècle de Napoléon où la vanité de quelques grands acteurs, de quelques grandes actrices en particulier, adulé(e)s par le public, a déformé les œuvres d'un répertoire

rétréci : « Seule compte la personnalité du comédien » (p. 62). Greene a déjà déploré *l'actress worship* de cette époque, mais M. Descotes nous assure, ce qui donne à penser, que le peu de relief dans les caractères de Marivaux les expose à être défigurés par des interprètes ambitieux. Ce qui n'empêche pas M. Descotes de passer un peu vite sur la réforme « italienne » amorcée par Jacques Copeau et Xavier de Courville et continuée par Jean-Louis Barrault parmi d'autres. En revanche, il accorde une très grande importance à la mise-en-scène sensualiste et marxiste de Roger Planchon pour la seconde *Surprise de l'amour*, en 1959. En parlant d'ailleurs de la controverse qu'elle a provoquée, faut-il jouer les progressistes contre les traditionalistes ? M. Descotes ne voit-il pas que Marivaux, « proie » des actrices ambitieuses du XIX^e siècle, risque de devenir celle des metteurs en scène du XX^e ?

Il y a là sans doute quelque faiblesse, mais ce dernier chapitre et les deux qui le précèdent nous semblent en général solides et d'une utilité évidente pour les études marivaudiennes. La seconde partie de l'ouvrage, quant à elle, se concentre sur différents types de rôles.

Ainsi, il est question des amoureux (chap. 4). Dans ce petit chapitre, M. Descotes expédie assez vite les jeunes premiers de Marivaux avant de s'intéresser à des catégories de personnages plus importants. L'auteur, si lucide par ailleurs, nous l'avons vu, en ce qui regarde les intentions de tant de grandes actrices qui se sont approprié des rôles flatteurs, a tendance, nous semble-t-il, à trop insister sur l'orientation féminine de ce théâtre. Peut-on laisser de côté des personnages comme Lucidor dans *l'Épreuve* parce qu'ils paraissent équivoques et inquiétants ? M. Des-

cotes ne se débarrassera pas ainsi de Dubois dans *les Fausses Confidences*. Se rabattre sur le Dorante du *Jeu de l'amour et du hasard* comme type de l'amoureux le plus intéressant de Marivaux, n'est-ce pas de plus risquer une erreur ? Il suffirait d'examiner, par exemple, le Marquis du *Legs* à qui M. Descotes ne rend pas justice.

Au chapitre « Valets et soubrettes », la mention des Arlequins de *la Double Inconstance* et du *Prince travesti* laisse quelque peu à désirer. La popularité du *Jeu* auprès des Comédiens français semble avoir conduit M. Descotes à sacrifier les différents personnages d'Arlequin à celui de cette comédie où on l'a converti en Pasquin. D'autre part, divorcer Lubin dans la *Surprise* « française » (la seconde) de la famille des arlequins paraît plus commode pour sa thèse que bien fondé. Parmi d'autres preuves, le passage spontané des pleurs au rire (I, 3) garantit l'origine italienne de Lubin. M. Descotes a raison, par contre, d'admirer dans le Dubois des *Fausse Confidences* le don d'imbroglio qui a survécu à l'adaptation qu'il a, lui aussi, subie aux mains des Français. Sur la foi de ces comédiens, pourtant, il s'enthousiasme peu pour les soubrettes de Marivaux, dont quelques-unes comme Colombine dans la *Surprise* « italienne » ne méritent en rien leur indifférence. Marivaux a particulièrement soigné ce rôle pour amortir la chute de Flaminia que Silvia venait d'évincer comme prima donna. Pourquoi enfin M. Descotes néglige-t-il la Flaminia de *la Double Inconstance* ? Les comédiennes l'ont-elles dédaignée ? On aimerait alors savoir pourquoi cette meneuse de jeu, qui ressemble en cela à Dubois, les a éloignées. À côté des faiblesses de ce genre, néanmoins, on trouvera ici des renseignements précieux sur l'interprétation des rôles

préférés par les comédiens. Le lecteur n'oubliera pas, par exemple, l'ahurissante escrime des sœurs Brohan incarnant les Silvia et Lisette du *Jeu* en « bradamantes » (p. 143), selon le mot de Théophile Gautier. Par conséquent, le chapitre ne déçoit que faute d'une pensée transcendant les simples données de l'expérience et de l'opinion des comédiens.

Nous arrivons enfin aux « Ingénues et amoureuses ». Personne ne chicanera l'auteur d'avoir réservé ces rôles à son chapitre final pour en souligner l'importance qui est indiscutable. Mais on récusera sûrement la prédominance un peu écrasante qu'il accorde aux virtuoses de la scène, cela aux dépens de l'orchestration même de Marivaux. Le nombre d'éloges dithyrambiques qu'il cite dans ce chapitre prouve à quel point « le culte de la vedette » (p. 142) a tendance parfois, chez lui, à éclipser la valeur des textes. Pourquoi tant de scepticisme, par contre, à l'égard de Silvia, créatrice de presque tous les premiers rôles féminins que Marivaux a confiés aux Italiens ? Parmi les actrices du XVIII^e siècle, elle est bien connue pour avoir respecté les désirs de l'écrivain. M. Descotes ne cesse de se plaindre de l'imprécision des témoignages lui faisant honneur, comme si cela infirmait l'admiration de plusieurs spectateurs dignes de foi. La spéculation sur les faiblesses dont ces derniers ne parlent guère, détonne dans ce contexte critique.

Par conséquent, le chapitre VI comme les chapitres IV et V, qui sont inférieurs aux trois premiers, tendent de nombreux pièges aux lecteurs non avertis. Mais ils n'en offrent pas moins une chronique détaillée et précise de l'interprétation des principaux rôles de Marivaux.

L'ensemble du livre souffre d'un

autre défaut dont il convient de tenir compte. La pénurie au XVIII^e siècle et la pléthore au XX^e de documents, phénomène dû au développement progressif de la chronique théâtrale, ont tendance à déséquilibrer une enquête de ce genre. Mais ce déséquilibre apparent pourrait se justifier par la popularité croissante d'un auteur plus apprécié aujourd'hui que jamais. C'est bien le cas de Marivaux, comme M. Descotes le dit dans son premier chapitre. Cependant, il n'en profite guère pour examiner toutes les richesses de la renaissance marivaudienne qui bat maintenant son plein. Il semble, au contraire, devenir plus timide à mesure qu'il approche de l'époque actuelle.

Ces imperfections ne devraient quand même pas nous cacher le profit qu'on pourra tirer de ce livre, car le spécialiste y trouvera des renseignements précieux. Quant au lecteur qui ne l'est pas, nous voudrions lui recommander en particulier les trois premiers chapitres ; la prudence s'impose en ce qui concerne les trois derniers. Toujours est-il que M. Descotes nous offre l'histoire la plus complète et la plus soignée de l'interprétation marivaudienne que nous ayons vue jusqu'à présent.

William TRAPNELL

Indiana University



Pierre BARBÉRIS, *Mythes balzaciens*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, 360 p. (Coll. *Études romantiques*).

Pierre Barbéris publie beaucoup. Après son monumental *Balzac et le mal du siècle*, on se serait attendu à ce qu'il repose un peu sur ses lauriers. Or, voici qu'au contraire, il produit coup sur coup trois nouveaux

ouvrages, dont les *Mythes balzaciens* dont nous rendrons compte maintenant.

Dans *Balzac et le mal du siècle*, Barbéris avait présenté de façon très concrète sa méthode d'analyse des œuvres littéraires, méthode qu'on peut qualifier grossièrement de socio-critique, et il avait élaboré le cadre général de ses recherches sur l'œuvre balzacienne qui lui paraissait organisée tout entière autour du thème du mal du siècle. Dans *Balzac, une mythologie réaliste*, Barbéris reprenait ses principales analyses de *Balzac et le mal du siècle* et montrait que les œuvres écrites à la suite de celles privilégiées dans ce premier ouvrage (*Louis Lambert, la Peau de chagrin, le Médecin de campagne*) s'inscrivaient logiquement dans leur prolongement. Dans les *Mythes balzaciens*, Barbéris particularise le champ de ses analyses et centre toute son attention sur un seul mais très important problème, celui de la politique balzacienne.

Dans son avant-propos, il fait immédiatement remarquer qu'il y a deux versants dans la politique balzacienne : un versant explicite et militant, qu'on trouve formulé dans des articles et brochures, ou encore dans certains passages « théoriques » de l'œuvre ; un versant implicite que disent les romans. Or il apparaît à l'évidence que ces deux discours ne se complètent guère et qu'au contraire, le plus souvent, ils se contredisent. Le problème que Barbéris entend examiner dans son livre est, par conséquent, celui des rapports entre les deux types de discours balzaciens ; autrement dit, pour reprendre les termes mêmes de l'auteur, « quelle politique naît de cette conjonction du journaliste et du romancier » (p. 7) chez Balzac ?

Cette politique balzacienne, selon