

Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737

David Trott

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500953ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500953ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

La méconnaissance du théâtre de Marivaux entre 1730 et 1737 pose le problème de la relation entre ce corpus abondant et le contexte originel de sa production/réception. Le théâtre marivaudien se distingue du théâtre classique en ce qu'il met en valeur le jeu de rôles et l'autoreprésentation. Il sera relégué à des scènes non officielles - où il prospérera - pour avoir voulu trop tôt, avant Diderot et son *Paradoxe*, entreprendre une première description et systématisation de l'art de feindre.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trott, D. (1991). Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737. *Études littéraires*, 24(1), 19–29. <https://doi.org/10.7202/500953ar>



MARIVAUX ET LA VIE THÉÂTRALE

DE 1730 À 1737

David Trott

■ Les deux chefs-d'œuvre incontestés du théâtre de Marivaux, *le Jeu de l'amour et du hasard* et *les Fausses Confidences*, délimitent la période qui va de 1730 à 1737. Durant ces années, onze pièces ont été créées (soit le tiers d'une production dramatique échelonnée sur plus de trente-cinq ans) : sept à la Comédie-Italienne¹ et quatre à la Comédie-Française², et ce, parallèlement à l'écriture de *la Vie de Marianne*, du *Paysan parvenu* et du *Cabinet du Philosophe*. Comme ce bilan l'indique, il s'agit de la période la plus productive de la carrière de Marivaux. Au XX^e siècle, plusieurs de ses ouvrages dramatiques, en plus des deux comédies consacrées, ont connu des succès scéniques, notamment *le Triomphe de l'amour*, pour une mise en scène remarquée³, et *le Legs*, la petite pièce marivaudienne la plus souvent

représentée à la Comédie-Française. Mais il a fallu attendre longtemps pour que leur auteur sorte de l'ombre jetée sur lui par des critiques hostiles au nom d'un classicisme trop doctrinaire : « Pour Desfontaines, pour Voltaire, Marivaux est le symbole du mauvais goût envahissant, de la décadence des belles-lettres » (Lagrave, p. 52). Curieux contraste entre la créativité enfin reconnue de Marivaux et l'intensité de la méconnaissance de ses contemporains, contraste qui pose d'emblée le problème de la relation entre un corpus dramatique et le contexte originel de sa production/réception.

Comment situer l'œuvre théâtrale de Marivaux entre 1730 et 1737 dans le cadre social et esthétique de sa production? Et comment en évaluer l'accueil auprès du public contemporain? Pour répondre à ces questions, de nom-

1 *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le 23 janvier 1730; *le Triomphe de l'amour*, le 12 mars 1732; *l'École des mères*, le 25 juillet 1732; *l'Heureux Stratagème*, le 6 juin 1733; *la Méprise*, le 16 août 1734; *la Mère confidente*, le 9 mai 1735; *les Fausses Confidences*, le 16 mars 1737.

2 *La Réunion des Amours*, le 5 novembre 1731; *les Serments indiscrets*, le 8 juin 1732; *le Petit-Maitre corrigé*, le 6 novembre 1734; *le Legs*, le 11 juin 1736.

3 Celle de Jean Vilar au Théâtre national populaire en 1956.

breuses études ont insisté sur la collaboration entre l'auteur et les acteurs de la Comédie-Italienne ainsi que sur l'antagonisme des partisans du théâtre néoclassique, et en particulier des habitués de la Comédie-Française, face à l'originalité de pièces comme *l'Île de la Raison* ou *les Serments indiscrets*. Mais on a moins souligné le fait que cet antagonisme devait au cours du XVIII^e siècle éloigner le répertoire marivaudien des grandes scènes publiques⁴ pour le reléguer à des aires semi-officielles (Petits Appartements à Versailles) ou tout bonnement privées⁵ (le théâtre du comte de Clermont, à Berny).

Nous nous trouvons donc devant une pratique théâtrale qui a été publiquement marginalisée du vivant de Marivaux⁶ par une société qui affirmait paradoxalement son amour de ce même type de théâtre par une manie sans précédent de le jouer chez des particuliers⁷. Pourquoi ce système de valeurs double? Nous croyons qu'il reflète la bifurcation qui sépare deux notions du théâtre, l'une officielle et l'autre non officielle, et l'occultation de la seconde à des fins idéologiques, processus déjà en cours entre 1730 et 1737. Pour les quelque huit ans étudiés dans cet article, il

s'agira de cerner une problématique spécifique chez Marivaux, celle de l'autoreprésentation, pour voir en quoi l'auteur rentrait ou ne rentrait pas dans les sphères respectives des deux types de théâtre. En outre, nous montrerons que cette problématique prend la forme d'une réflexion implicite sur le jeu théâtral que l'hégémonie du théâtre classique officiel et le manque de théorisations discursives sur l'acteur — Diderot n'écrira le *Paradoxe sur le comédien* qu'à partir de 1769 — rendaient encore impossible sous d'autres formes.

* * *

Le théâtre de Marivaux entre 1730 et 1737 s'oriente vers une fusion toute particulière du social et du théâtral. La confusion de la salle et de la scène, illustrée en 1721 par la célèbre description du spectacle des spectateurs à la Comédie-Française, dans les *Lettres persanes* (lettre XXVIII), prendra chez Marivaux la forme d'une textualisation de la relation regardant/regardé. Alors que ses pièces de la décennie 1720-1729 se situaient volontiers dans des lieux « de théâtre », imaginaires, exotiques ou allégoriques⁸, celles de 1730-1737 se déroulent dans des milieux visuellement plus fami-

4 « [...] en 1762, le Théâtre-Italien fusionne avec l'Opéra-Comique et peu à peu le répertoire traditionnel de la troupe s'efface devant celui de la troupe de Favart. De 1763 à 1790, en 37 ans, Marivaux n'est plus joué par les Italiens que 122 fois, c'est-à-dire à peu près *trois fois par an* » (Descotes, p. 10).

5 « On ne saurait en douter : jusque vers 1790, Marivaux est [...] avant tout un auteur propre à fournir aux gens de bon ton un prétexte à divertissements mondains » (*ibid.*, p. 11).

6 Bien que le Théâtre-Italien fût « officiel » par ses statuts, il était considéré comme non officiel en raison de son répertoire plus divertissant qu'édifiant. Il n'était au mieux que le troisième dans la hiérarchie de l'époque.

7 « [Tous] avaient leur scène avec des fournisseurs et des acteurs attirés. [...] "Il n'est pas de procureur qui dans sa bastide, ne veuille avoir des tréteaux et une troupe", disait Bachaumont, et Lemontey rappelait que "*Zaïre* fut jouée par des grenadiers dans leur caserne et par des capucins dans leur cloître [...]. Quatre Français seraient au bout du monde qu'ils y dresseraient un théâtre" » (Gueullette, p. 62).

8 Chez une fée, dans le palais du Prince, à Barcelone, dans des îles fictives, dans des lieux fréquentés par des divinités grecques.

liers; toutes sauf deux⁹ utilisent des décors contemporains. Ce déplacement spatial a des implications qu'il faut examiner ici.

L'évolution des représentations théâtrales, dès 1730, vers un plus grand réalisme (Trott 1986a) s'accompagnait chez Marivaux d'une intériorisation de l'opposition entre l'illusion et la vérité. L'attention se tournait de plus en plus vers le dialogue des personnages, ce qui entraînait de la part de l'auteur le recours à d'autres procédés pour rappeler aux spectateurs qu'ils étaient au théâtre. Entre 1730 et 1737, Marivaux a fortement insisté sur le doublement des points de vue dans ses pièces. Une foule de spectateurs-commentateurs-meneurs de jeu s'est interposée entre ses personnages principaux et un public parfois mystifié. Elle avait pour but de pénétrer et, si possible, de transformer des discours sociaux qui masquaient chez ces personnages des désirs ressentis, reconnus même, mais considérés comme non avouables. Les descendants de ces médiateurs ont fini en 1757 par devenir le double explicite de l'auteur dans sa dernière pièce, *les Acteurs de bonne foi*.

En même temps qu'il procède à la déconstruction des rôles de ses héros, Marivaux réhabilite la vieille métaphore du « théâtre du monde » dans le récit du « Voyageur dans le Nouveau Monde » ou « le Monde vrai », publié en 1734¹⁰. Le voyage imaginaire auquel fait allusion le titre a pour but de « lever le masque » des « hommes faux¹¹ ».

Le nouveau monde visité n'est autre que celui des contemporains de Marivaux, mais vu sous l'angle d'une conscience approfondie des mécanismes et du fonctionnement des rôles sociaux joués par les hommes. L'imbrication de termes théâtraux (« lever le masque ») et sociaux (« hommes faux ») fonctionne dans les deux sens d'une étude morale de la fausseté des hommes et d'une réflexion esthétique sur un aspect essentiel du théâtre.

La bonne ou la mauvaise exécution des rôles devient une question importante dans les pièces de Marivaux pendant la période qui nous occupe. Ces rôles peuvent être théâtraux ou sociaux, et sont souvent les deux à la fois. Lorsque Silvia, à la fin de l'acte II du *Jeu de l'amour*, rejoint son père et son frère dans le groupe des regardants, elle lance un stratagème dont la conduite occupe le troisième acte : « il me vient de nouvelles idées, il faudra feindre de m'aimer », dit-elle à Mario, « vous en avez déjà dit quelque chose en badinant; mais surtout gardez bien le secret, je vous en prie... » (II 13.) Il n'y a rien d'original, certes, dans la mise en marche de telles épreuves amoureuses, qui abondent dans les comédies du temps. Mais Marivaux met l'accent sur l'exécution de ces stratagèmes, comme le souligne le conseil de Silvia : « mais surtout gardez bien le secret ». Meneuse de jeu naissante, elle veille aussitôt au jeu de l'acteur qu'elle entend diriger.

9 *La Réunion des Amours, le Triomphe de l'amour*.

10 Dans *le Cabinet du philosophe*, feuilles 6 à 11 (*Journaux et Œuvres diverses*).

11 « De sorte qu'en vous peignant ces hommes que j'ai trouvés, je vais vous donner le portrait des hommes faux avec qui vous vivez, je vais vous lever le masque qu'ils portent. Vous savez ce qu'ils paraissent, et non pas ce qu'ils sont. Vous ne connaissez point leur âme, vous allez la voir au visage, et ce visage vaut bien la peine d'être vu; ne fût-ce que pour n'être point la dupe de celui qu'on lui substitue, et que vous prenez pour le véritable » (*ibid.*, 6, p. 389-390).

Dans *le Triomphe de l'amour*, l'artificialité exagérée de la situation interne de départ (une princesse conçoit et joue trois rôles à la fois, un masculin et deux féminins) se double d'une théâtralité au plan externe constituée par le jeu virtuose des acteurs italiens (surtout Silvia), qui doivent se lancer dès le lever du rideau dans le jeu de la feinte. Ce qui frappe dans cette comédie, c'est l'extrême rapidité d'attaque de la princesse, qui sous le masque de Phocion se jette immédiatement, devant Agis et Léontine, dans un jeu de la séduction qui est un tour de force.

Dans *l'École des mères et le Petit-Maitre corrigé*, deux types de rôles sont évoqués et ensuite déjoués : celui de la soumission familiale (Angélique) et celui de l'affectation parisienne (Rosimond). Ces comédies montrent dès le départ une Angélique et un Rosimond déjà amoureux et conscients de leurs sentiments. Plutôt que les pièces d'apprentissage ou de correction que leurs titres semblent promettre, ces deux ouvrages présentent, à l'aide des aveux interceptés d'Angélique et des stratagèmes de Marton et d'Hortense, un cheminement vers l'éclaircissement qu'est la levée finale des masques sociaux.

L'Heureux Stratagème peut être considéré à deux niveaux comme la transposition d'un canevas en représentation théâtrale; c'est, au premier degré, un vieux scénario italo-hispanique contenant les rôles tout faits du Gascon vantard (une des spécialités de François Riccoboni) et de la comtesse coquette (réservé à Silvia); au second degré, c'est la situation d'un personnage trop sincère au départ, Dorante, qui se trouve obligé d'apprendre et de jouer un

rôle « contre [s]a nature » pour regagner sa comtesse volage. En contrepoint aux scènes de brio du Gascon et de la Comtesse s'élabore un dialogue sur la difficulté de jouer qui annonce celui qu'aura un autre Dorante avec Dubois, dans *les Fausses Confidences* :

LA MARQUISE. — [...] je vous dispense d'amour pour moi, mais c'est à condition d'en feindre [...]. Je connais mon sexe; laissez-moi faire. Voici comment il faut s'y prendre... (I 8); — si vous ne vous sentez pas le courage d'écouter d'un air indifférent ce qu'il pourra nous dire, allez-vous-en (I 10); — *La Marquise fait signe à Dorante de se taire* (I 12); — si vous jouez toujours votre personnage aussi mal, nous ne tenons rien (I 13);

— souvenez-vous que vous m'aimez, qu'il faut qu'on le croie, que voici votre rival, et qu'il s'agit de lui paraître indifférent. Je n'ai pas le temps de vous en dire davantage.

DORANTE. — Fiez-vous à moi, je jouerai bien mon rôle (I 15).

La pièce qui pousse le plus loin dans le sens d'un rapprochement entre le social et le théâtral est bien *les Fausses Confidences*. L'intrigue imaginée et menée par Dubois pour placer Dorante auprès d'Araminte est une transposition à peine voilée de l'intrigue de l'auteur Marivaux. Même les effets de « hasard » dus au valet et au dramaturge coïncident parfaitement dans cette œuvre où Dubois semble diriger et manipuler tous les événements (« Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique [...] », III 12). Ici bien plus encore que dans *l'Heureux Stratagème* il est constamment question du fonctionnement de l'intrigue et des rôles qui la font avancer. Dubois marque explicitement les étapes de son plan : « Allons faire jouer toutes nos batteries » (I 17); « Voici l'affaire dans sa crise »

(II 16). Un nombre inhabituel de didascalies souligne la dissimulation des intriguants : Dubois « feint de voir Dorante avec surprise », « Dorante feint de détourner la tête, pour se cacher de Dubois » (I 13); « DORANTE, feignant un peu d'embarras », « ARAMINTE, négligemment » (II 1). Dorante parle soit de la facilité, soit de la difficulté de son rôle : « Tout a réussi, elle prend le change à merveille! » (II 8); « Que j'ai souffert dans ce dernier entretien! » (III 1.) Dubois affiche une confiance et une détermination totales : « toutes nos mesures sont prises; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents [...] » (I 2); « Êtes-vous en état de juger de rien? Allons, allons, vous vous moquez; laissez faire un homme de sang-froid » (III 1).

L'insistance de Marivaux sur ce que Jean Rousset appelait « la structure du double registre » n'a pas réussi auprès de ses contemporains. La conception marivaudienne de l'enchâssement réflexif de l'action intériorisée de certains personnages allait à l'encontre de celle du personnage classique dans le théâtre officiel de l'époque. Ce dernier, représenté surtout par le Théâtre-Français, cherchait dans la comédie des êtres sans complexité véritable, qui évitaient l'introspection hors des sentiers battus et qui agissaient dans l'inconscience de leurs mobiles, du moins si nous nous en tenons à cette critique des personnages de Marivaux faite par Voltaire en 1736 : « Il ne faut point qu'un personnage de comédie songe à être spirituel, il faut qu'il soit

plaisant malgré lui et sans croire l'être¹² ». En ciblant des personnages qui « songent à être spirituels » et qui « croient être plaisants », Voltaire met le doigt sur un phénomène capital d'autoréflexivité qui caractérise non seulement quelques personnages marivaudiens isolés, mais toute une catégorie de spectacles dont Marivaux est peut-être le représentant le plus important.

* * *

Le goût de l'autoreprésentation que reflète l'abondance des spectateurs-meneurs de jeu chez Marivaux ne cadrerait pas avec les visées de la critique néoclassique qui, elle, voulait gommer dans l'esprit du public toute conscience de l'artifice du spectacle présenté. Sur le plan du spectacle entier comme sur celui du personnage individuel, elle aspirait plutôt à une illusion scénique perfectionnée, comme en témoignent des réformes telles que l'adoption de costumes plus réalistes et le bannissement des spectateurs de sur la scène vers le milieu du siècle. Théodore Besterman définit ainsi le rôle destiné au public français (« officiel » s'entend) : « At most, the audience contributes a measure of what Rebecca West has beautifully called passive empathy » (p. 136). Toute pièce exigeant du spectateur un effort supplémentaire de participation était donc sujette à des critiques négatives de l'ordre de celles que formulait le *Mercur*e à propos du théâtre anglais : « par là tout l'enchantement est rompu, tout artifice est découvert; c'est là le poète anglais,

12 Lettre à Berger, vers le 2 février 1736, citée par Deloffre dans Marivaux, *Théâtre complet*, t. II, p. 958.

il détrompe à tout moment le spectateur par ses pensées recherchées, et l'oblige à s'apercevoir qu'il est à la Comédie » (juillet 1725, p. 1641). Patrice Pavis souligne les enjeux idéologiques d'une attitude qui vise à engourdir la conscience des spectateurs et à détourner leur attention des rouages de l'illusion théâtrale :

Le texte classique est volontiers idéologique : derrière la façade homogène d'une fable claire et passionnante, d'une écriture qui évite toute chute de tension dans les divers discours des locuteurs, il cache les codes et les mécanismes qui le maintiennent en vie. La perfection et le fini de son écriture font oublier les codes de sa production, à tel point qu'ils sont devenus les critères purement évaluatifs du classicisme [...] (p. 68).

Le « palmarès officiel » du théâtre de 1730 à 1737 préférera donc à la théâtralité des œuvres marivaudiennes des pièces développant une thématique résolument non théâtrale, comme *Zaïre* et *Adélaïde du Guesclin* de Voltaire (qui incorporent l'histoire de France à l'inventaire des sujets tragiques admissibles), *le Glorieux* et *l'Ambitieux* de Destouches (qui perpétuent la comédie de caractère) et *le Préjugé à la mode* de La Chaussée (qui signale l'avènement du drame bourgeois). Les annalistes du théâtre non officiel, pour leur part, soulignent le manque relatif d'innovations pendant la période en question; on nous apprend que les Comédiens Italiens variaient leurs program-

mes avec des canevas anciens, des parodies, des pièces à grand spectacle et des feux d'artifices (Attinger, p. 341-347). Aux théâtres de la Foire, selon une étude récente, Lesage abandonnait ses innovations dramaturgiques de 1712-1725 pour revenir à des formes et des thèmes plus conventionnels¹³.

Dans ce contexte d'expérimentation freinée, où le fait de tirer un vrai canon sur scène (dans *Adélaïde du Guesclin*) passait pour une audace, et où transparaissent des signes de ralentissement et d'épuisement¹⁴, Marivaux continuait d'écrire en alternance pour les Français et les Italiens, sans succès marquant chez les premiers, avec succès mais sans gloire chez les seconds¹⁵.

* * *

Le manque de succès ne signifie nullement l'isolement ni la non-représentativité du Marivaux de 1730 à 1737. Plutôt, il impose, par suite de la résurrection actuelle de l'œuvre de Marivaux, de reconstituer le contexte socio-esthétique dont elle est issue. Il s'agit d'un univers théâtral « autre », nettement moins accessible puisque des générations d'historiens et de critiques l'ont éloigné de leur vue, et de la nôtre (Trott 1986b et 1985), et qui sera considéré ici sous la rubrique générale de « théâtre non officiel ».

13 « A partir de 1725, Lesage fait l'éloge de la bonté intrinsèque de la nature humaine, d'une vie éloignée des contraintes sociales, montre des héros nobles ou bourgeois sincèrement épris d'amour et n'hésite pas à glorifier l'amour conjugal. Sur le plan dramaturgique, ce renversement se traduit par le retour à la dramaturgie classique [...] » (Grewe, p. 473).

14 À partir de 1729, « Aucun canevas italien nouveau ne fut créé jusqu'en 1740 » (Attinger, p. 341). En outre, par l'effet de l'âge, les Italiens devaient perdre Biancolelli (Trivelin) en 1734 et Thomassin (Arlequin) en 1739.

15 « [...] de même qu'alors un auteur dramatique doit inévitablement, pour s'imposer, en passer par l'épreuve de la tragédie, de même un succès remporté chez les Italiens ne consacre pas un auteur comique » (Descotes, p. 10).

Alors que la dramaturgie classique tend, comme nous l'avons vu, à exclure le spectateur du travail de production en le rendant plus passif, celle du théâtre non officiel donne libre cours à une théâtralité qui l'implique activement dans la constitution du sens de ce qu'il voit. À commencer par Marivaux, on a pu voir à quel point ce type de théâtre « théâtral » était marginalisé en 1730-1737 par rapport au répertoire néoclassique. Au Théâtre-Français, Marivaux continuait d'affronter des premières houleuses (*les Serments indiscrets*) ou des chutes précipitées (*le Petit-Maitre corrigé*). En élargissant l'enquête, on observe que de nombreuses autres productions de la Comédie-Française laissées dans l'ombre par la critique sortaient elles aussi des normes qu'on avait coutume d'associer à ce théâtre et à son répertoire. Et, au-delà d'elle et de l'Académie Royale de Musique, d'innombrables spectacles « mineurs » se déroulaient dans des conditions d'une telle obscurité qu'on est à peine en mesure de s'en faire une idée, tant une certaine histoire du théâtre les a passés sous silence ou en a minimisé l'importance.

Le manque d'informations ordonnées et accessibles sur le théâtre non officiel a d'abord été le résultat d'un besoin d'écarter ce phénomène troublant pour les défenseurs de l'orthodoxie classique. Cette exclusion prolongée a même fini par être considérée comme normale. L'Opéra et la Comédie-Française, grâce à

l'accumulation quasi ininterrompue de leurs archives, peuvent remonter sans trop de lacunes à leurs origines au XVII^e siècle. Par contre, les données sont plus difficiles à réunir pour les répertoires semi et non officiels; les registres manquent, ou n'ont été tenus que de façon très approximative; troupes, salles et scripts ont changé continuellement; des générations d'historiens ont voulu passer sous silence ce corpus volumineux jugé indigne d'études sérieuses. Certes, des renseignements épars existent en vrac, dans les histoires, mémoires, dictionnaires de Beauchamps, des frères Parfaict, de Lérès et d'autres, sans parler des périodiques, correspondances et mémoires de l'époque. Mais, pour parvenir à une reconstitution opératoire, nous avons besoin d'y accéder plus facilement.

Pour bien saisir cette partie du contexte social de la production marivaudienne, il faut élargir notre champ de vision sur le théâtre non officiel. Dans cette perspective et grâce à l'appui du Conseil canadien de la recherche en sciences humaines, il nous a été possible de constituer une banque de données informatisées sur ce théâtre. Elle contient à l'heure actuelle des informations sur la première moitié du XVIII^e siècle, et part de la première représentation des pièces énumérées. Avec ses quelque 2600 titres, elle représente les débuts d'un inventaire interactif¹⁶.

16 Afin de permettre les comparaisons, les créations du théâtre officiel sont comprises dans le chiffre de 2600, mais non les reprises. Il faut signaler à ce propos un autre problème, qui est la différence fondamentale entre le théâtre officiel et le non officiel en ce qui concerne les notions de *création* et de *reprise*. Alors que les créations à l'Opéra et à la Comédie-Française étaient généralement fixées dans des éditions, les « nouveaux spectacles » des théâtres non officiels ne l'étaient pas autant qu'on pourrait le croire. Comme les vieux canevas et les improvisations de la Comédie-Italienne, bien des pièces du théâtre non officiel ont été transmises d'une troupe à l'autre, et il est difficile de qualifier leur représentation à un moment donné de véritable création ou de reprise indiscutable.

En consultant cet inventaire pour avoir une idée de la totalité des spectacles créés entre 1730 et 1737, on finit par comprendre la part relativement limitée qui revenait aux pièces destinées à la publication. On se trouve plutôt devant une prépondérance d'ouvrages voués à la vie éphémère des planches. Parallèlement à la littérature dramatique, il faut donc tenir compte d'une multitude de projets et réalisations essentiellement spectaculaires.

Pour ce qui est des créations de la période 1730-1737, il faut replacer les onze nouvelles pièces de Marivaux dans un total global qui serait de l'ordre de plus de 400 (455) créations de pièces, grandes et petites¹⁷. Même en réduisant de plus de 20% les chiffres bruts générés par l'ordinateur, pour tenir compte d'un certain nombre d'entrées doubles, de datations incertaines et de doutes quant au degré d'originalité de plusieurs pièces adaptées d'après des versions antérieures, nous arrivons pour une période de huit ans à plus de 360 créations, dont seulement un quart pour les théâtres officiels¹⁸. Cela veut dire qu'il y a eu quelque 270 « créations non officielles » entre 1730 et 1737.

Ce corpus, comme les personnages marivauxiens, se caractérisait par la mise en valeur de l'autoreprésentation. Le survol rapide des titres permet déjà de voir jusqu'à quel point, au-delà du seul théâtre de Marivaux, la vie théâ-

trale non officielle se nourrissait d'elle-même. La reprise d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra le 1^{er} octobre 1733 se voit reflétée dans un *Hippolyte et Aricie* affiché au Théâtre-Italien le 30 novembre de la même année. Les ouvertures et clôtures de saisons étaient marquées dans d'innombrables *Prologues* et *Compliments* (le 7 septembre 1731 à la Foire Saint-Laurent, par exemple). Des titres entamaient des dialogues : *le Procès des sens* intenté à la Comédie-Française le 16 juin 1732 reçoit comme réplique *la Réconciliation des sens* le 28 juillet 1732, à la Foire Saint-Laurent. Le sort des théâtres et des troupes qui les occupaient est évoqué dans des titres comme *le Nouveau Bail* (même foire, 26 sept. 1732) et *le Retour de l'Opéra Comique au Faubourg Saint-Germain* (27 février 1734).

Après les titres autoréflexifs qui révèlent un théâtre de l'actualité scénique replié sur soi, il faut noter les signes d'un mouvement d'élargissement des lieux de représentation. Notre banque de données permet de percevoir l'éclatement de l'activité théâtrale, qui investissait un nombre croissant d'espaces. Le cercle restreint des salles de spectacles officielles se trouve élargi par la continuation des représentations dans les collèges (Louis-le-Grand, Mazarin, d'Harcourt), par les déménagements des troupes foraines et en particulier de l'Opéra-Comique, qui se rapproche de la Foire Saint-Ger-

17 Le chiffre entre parenthèses représente le nombre précis relevé dans la banque de données. Puisque celle-ci est encore inachevée, les relevés sont arrondis, le plus souvent vers le bas.

18 L'Opéra et la Comédie-Française ayant été chargés d'une mission de préservation du patrimoine théâtral, le plus gros de leurs efforts était consacré aux reprises des grands auteurs (et compositeurs). À la Comédie-Française, par exemple, la proportion des reprises par rapport aux créations était en moyenne de 103 à 10 entre 1730 et 1737.

main en 1734 après en avoir été éloigné depuis la fin de la décennie précédente, et, finalement, par la multiplication des théâtres privés.

Parallèlement à la fusion du social et du théâtral chez Marivaux, la banque de données met en lumière l'ampleur de la pénétration de la société de l'époque par la pratique théâtrale. La prolifération des théâtres de société entre 1730 et 1737 constitue, avec la forte présence d'un courant de théâtralité dans les spectacles non officiels, une autre composante du contexte social du théâtre marivaudien. Une première énumération des théâtres particuliers saisis par l'informatique livre plus d'une douzaine de salles pour la période 1730-1737, et ces chiffres restent encore très incomplets¹⁹. Sans doute la liste est-elle trop sommaire, surtout si l'on accepte l'estimation de la *Correspondance littéraire*, qui, en 1747, recensait quelque 160 théâtres particuliers dans Paris et ses alentours (p. 158).

À la fin de la période étudiée, Piron évoque la multiplication des scènes privées dans sa *Métromanie*²⁰, où M. Francaleu est aussi préoccupé par la mise en scène de sa comédie de château, *l'Indolente*, que Damis par la représentation de la sienne chez les Français. Même si certains auteurs, tel Damis, rêvaient d'immortalité grâce à un succès à la Comédie-Française et à une édition ultérieure, la majorité, si l'on en croit le grand nombre de pièces restées incon-

nues ou inédites d'après la banque de données, appréciait le caractère éphémère du spectacle. Francaleu le dit lui-même :

Le sort d'une pièce est-il en notre main?
Nous en voyons mourir du soir au lendemain.
Celle-ci peut n'avoir qu'une heure ou deux à vivre²¹.

Le théâtre théâtral sortait des cadres d'une scène délimitée pour surgir chez le particulier « une heure ou deux », puis disparaissait. Nous avons affaire à l'invasion de toutes les couches de la société par cette manie des représentations théâtrales. Même si ce phénomène déborde la période que nous étudions, c'est une tendance qu'il convient de noter ici, car elle a créé un climat dans lequel l'enquête sur la nature et le fonctionnement du spectacle a pu s'épanouir.

En effet, si la théâtromanie ne nous a pas légué de très nombreux chefs-d'œuvre en dehors de ceux de Marivaux, du moins a-t-elle contribué à une théorisation de la pratique théâtrale. Patrick Tort, dans une étude sur *l'Origine du « Paradoxe sur le comédien »*, considérait l'analyse de la représentation, et en particulier celle du jeu de l'acteur, comme neuve et sans précédent au milieu du siècle. En cela, il se fait l'écho du compte rendu du *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine, publié en 1747 :

C'est un sujet vierge, sur lequel il est étonnant que personne ne se soit jamais exercé. Peut-être, la difficulté

19 Il s'agit d'une « Académie de Mélophilites » de Pantin, du château de Livry, d'un hôtel du faubourg Saint-Honoré, de la résidence de la duchesse de Bourbon, de la maison de M^{lc} Clermont à Auteuil, de l'Arsenal, des châteaux de Raincy, de Morville, etc.

20 Comédie créée le 10 janvier 1738.

21 Piron, *la Métromanie ou le Poète*, IV 5, v. 1621-1623, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*.

de réussir a-t-elle seule occasionné un silence qui dure depuis la naissance du théâtre. En effet, comment se flatter de réduire à des règles certaines et de soumettre au raisonnement ce qui n'est que du ressort du sentiment? Comment créer un système, suivre une théorie raisonnable sur un art qui dépend uniquement du goût, et sur lequel on pense si diversement? (*Correspondance littéraire*, p. 112.)

La période de 1730 à 1737 semble, cependant, se caractériser déjà par des pas tâtonnants vers de telles descriptions. N'est-ce pas Piron qui fait dire à Francaleu que l'apprentissage par Lisette du rôle d'une jeune première dépend de l'observation de sa propre fille, Lucile? N'est-ce pas Marivaux qui exprime à travers les ordres multiples donnés par ses meneurs de jeu le besoin d'une première description et systématisation de l'art de feindre? Faire du théâtre tout en réfléchissant sur les modalités de sa fabrication, semble avoir été une préoccupation majeure chez les praticiens du répertoire non officiel. Il n'est pas surprenant de découvrir un écho de ces réflexions et pratiques dans le théâtre de Marivaux.

* * *

Le théâtre officiel n'était pas prêt en 1730-1737 à incorporer l'originalité du théâtre de

Marivaux dans sa vision de l'art dramatique. Pas plus que le critique du *Comédien* ne pouvait se faire à l'idée de disséquer les mécanismes du jeu de l'acteur, de « réduire à des règles certaines et de soumettre au raisonnement ce qui n'est que du ressort du sentiment », les défenseurs de l'illusion théâtrale « étanche » ne pouvaient suivre Marivaux dans les distinctions, trop subtiles et « métaphysiques » pour eux, qu'il établissait, dans l'Avertissement des *Serments indiscrets*, entre les sentiments dans cette pièce et ceux qui étaient présentés dans *la Surprise de l'amour*.

La même incompatibilité opposait les théâtres non officiels et privés aux visées plus grandioses d'une institution théâtrale en train de devenir l'instrument rêvé de philosophes comme Voltaire et Diderot pour la réforme de toute la société. Il n'y avait pas, en même temps, assez de place sur les grandes scènes publiques pour des interrogations ludiques ou même sérieuses sur l'instrument de ces réformes. Tant que le théâtre officiel gardait sa mission évangélisatrice, le contexte social du théâtre de Marivaux le destinait à des aires plutôt intimes où les plaisirs purement théâtraux avaient libre cours.

Références

- ATTINGER, Gustave, *l'Esprit de la « Commedia dell'Arte » dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale, 1950.
- BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à present*, trois parties en 1 vol., Paris, 1735.
- BESTERMAN, Theodore, *Voltaire*, London, Longmans, 1969.
- *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877, t. I.
- DESCOTES, Maurice, *les Grands Rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- GREWE, Andrea, *Monde renversé-théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989.
- GUEULLETTE, J.-E., *Un magistrat du XVIII^e siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs, Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938.
- LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970.
- LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, 1754.
- MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier-Bordas (Classiques Garnier), 1988 [1969].
- — — —, *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1968, 2 vol.
- PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, par un acteur forain, 2 vol., Paris, 1743.
- PAVIS, Patrice, « l'Héritage classique du théâtre postmoderne », dans *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- ROUSSET, Jean, « Marivaux et la structure du double registre », dans *Studi francesi*, I (1957), p. 58-68.
- *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, publ. p. Jacques Truchet, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.
- TORT, Patrick, *l'Origine du « Paradoxe sur le comédien »*. *La Partition intérieure*, Paris, Vrin, 1980.
- TROTT (1985), David, « Pour une histoire des spectacles non officiels. Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », dans *Revue d'histoire du théâtre*, 37, 3 (1985), p. 255-275.
- — — — (1986a), « Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard*. L'Évolution du spectacle à l'italienne en France au XVIII^e siècle », dans *l'Homme et la nature. Actes de la Société canadienne d'étude du XVIII^e siècle*, V, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1986, p. 177-190.
- — — — (1986b), « French Theatre from 1700 to 1750. The "Other" Repertory », dans *Eighteenth-Century French Theatre, Aspects and Contexts. Studies presented to E.J.H. Greene*, publ. p. Magdy Gabriel Badir et David J. Langdon, University of Alberta, 1986, p. 32-43.