

DOSSIER PEDAGOGIQUE



CREATION du 1^{er} au 24 octobre 2009

Théâtre Nouvel Olympia à Tours

TOURNEE 2008/2009 du 7 nov. 08 au 7 avril 09

St Quentin en Yvelines - Armentières - Lèves - Cognac - Cholet - Château-Renault - Auxerre - Deauville - Laval - Chartres - Saintes - Mende - Issoudun - St Jean de Braye - Montargis - Amboise - Saint-Agil - Communauté de Beauvaisis - Bléré - Chinon - Vendôme - Bourges - Saumur - St Michel S/Orge - Châtillon S/Seine - Guéret - Richelieu - Chambray-Lés-Tours - Le Puy en Velay - Trappes.

Nouvel Olympia

Théâtre Communautaire

02 47 64 50 50

www.cdr tours.fr



Le Centre Dramatique Régional de Tours est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil Régional du Centre, la Ville de Tours, Tour(s) Plus, et missionné par le Conseil Général d'Indre-et-Loire

SOMMAIRE

Distribution.....	page 3
Le Jeune Théâtre en Région Centre	page 4
Quelques pistes et suggestions pour jouer <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	page 5 à 7
Quelques éléments pour une bibliographie.....	page 8
Extraits de textes.....	page 9 à 14
Notes dramaturgiques Bernard Pico.....	page 15 à 24

DISTRIBUTION

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD de Marivaux

Mise en scène **Gilles Bouillon**

Avec :

Hélène Stadnicki - *Lisette*

Claire Théodoly - *Silvia*

Samuel Bodin - *Monsieur Orgon*

Bertrand Fieret - *Dorante*

Florian Haas - *Arlequin*

Antoine Sastre - *Mario*

Dramaturgie : Bernard Pico

Scénographie : Nathalie Holt

Lumières : Michel Theuil

Costumes : Marc Anselmi

Musique : Alain Bruel

Assistant à la mise en scène : Gaëtan Guérin

Maquillages et coiffures : Eva Gorszczyk

Assistante costumes : Christine Vollard

Régie générale : Laurent Choquet

Construction / décor : l'équipe technique du cdr de Tours

Production du Centre Dramatique Régional de Tours

Avec le soutien de la Drac Centre et de la Région Centre (Jeune Théâtre en Région Centre) et le soutien du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques, Drac et Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

Jeune Théâtre en Région Centre

J. T. R. C.

Depuis 2005, cinq comédiens et un technicien sont inscrits dans le dispositif « **Jeune Théâtre en Région Centre** » mis en place par la Région Centre, la Drac Centre et le Centre Dramatique Régional de Tours qui affirment par là, le choix de la permanence artistique au centre d'une Maison de Théâtre.

Cette équipe constitue un véritable atelier de recherche et une véritable troupe de création, qui participe à toutes les mises en scènes de Gilles Bouillon.

- Saison 2005/2006 : **DES CROCODILES DANS TES RÊVES** de Tchekhov
(D'après 7 pièces en 1 acte de Tchekhov : *L'ours, La demande en mariage, La noce, Sur la grand route, Le chant du cygne, Des méfaits du tabac et Kachtanka*).
Création à Tours et 2 tournées nationales : 126 représentations.

- Saison 2006/2007 : **VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR** de Roger Vitrac
Création à Tours et reprise au Théâtre à Châtillon (92) : 29 représentations.

- Saison 2007/2008 : **OTHELLO** de Shakespeare
Création à Tours et tournée nationale : 73 représentations
Le spectacle *All about Shakespeare* mis en scène par Bernard Pico, créé à Tours en mai 2008, sera proposé en tournée pour la saison 2009/2010.

- Saison 2008/2009 : **LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD** de Marivaux
Création à Tours et tournée nationale : 93 représentations
D'autre part la présence permanente de comédiens permet au cdr de Tours de proposer un répertoire de spectacles qui peuvent s'adapter techniquement dans tous les lieux, équipés ou non.
Ces tournées s'inscrivent également dans le cadre des missions de sensibilisation au spectacle vivant, notamment auprès des collèges du département d'Indre-et-Loire et des lycées de la région Centre.

QUELQUES PISTES ET SUGGESTIONS

POUR *JOUER*

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

Un coup d'éclat

Acte I scène 1 : Silvia, Lisette

La pièce s'ouvre sur un coup d'éclat et suscite immédiatement l'intérêt dramatique pour « faire passer » une scène d'exposition assez longue :

- un conflit orageux entre maîtresse et servante : les deux registres du jeu.
- la dispute tourne au débat d'idées : le mariage vu par Silvia et vu par Lisette.
(On peut faire le parallèle avec Molière, *Les Femmes savantes*, Acte I, scène 1, entre Armande et Henriette, et comparer les enjeux des deux pièces)
- le jeu des portraits « fantastiques »
(Comparer avec Célième dans *Le Misanthrope* de Molière Acte II, scène 4).

Déguisements

Acte I scène 2 : Monsieur Orgon, Silvia, Lisette

Rebondissement : l'arrivée de Dorante.

- la réaction des deux femmes : les deux registres
- l'idée du déguisement
- imaginer les déguisements : Silvia en Lisette avec un simple tablier de servante ? ou bien ?...
Lisette en Silvia qui s'habille devant son miroir : comment ?
- improviser la scène du déguisement, la façon dont chacune s'empare du rôle de l'autre. Lisette notamment. Effets burlesques.

Spectateurs et metteurs en scène de la *partie de masques*

Acte I scène 3 :

Orgon et Mario sont les seuls (avec le public) à connaître toute la vérité sur le double échange des rôles. En secret ils jouent à organiser l'action, à l'accélérer ou la ralentir à plaisir.

Entrées de Dorante et d'Arlequin

Acte I, scène 5 : Dorante *en valet*, Orgon, Mario, Silvia.

Et Acte I scène 7 : Dorante, Silvia, Arlequin.

Les deux hommes ont eu la même idée et comme Silvia et Lisette ont échangé leur rôle.

- imaginer leur costume, leur entrée, leur jeu.
- l'entrée de Dorante.
« L'action marivaudienne débute par une *surprise* : quelque chose survient au personnage, et celui-ci n'a jamais rien connu ni senti de pareil. C'est un événement absolu, sans précédent » Bernard Dort.
- comment représenter (jeu, corps, mouvements) la surprise, étonnement, l'amour qui naît au premier regard et que les mots ne disent pas, que masque le langage.

Par exemple autour des tout premiers échanges de paroles :

1. SILVIA – Moi, Monsieur, je dis qu'il est bienvenu, et qu'il promet.
DORANTE – Vous avez bien de la bonté, je fais du mieux qu'il m'est possible.
2. l'entrée d'Arlequin : qui joue l'amoureux noble et dont le langage et l'attitude trahissent la condition de valet comique.

Une scène d'amour entre Lisette et Arlequin

Acte II scène 3.

Scène drôle, vive, sensuelle, où Lisette croit qu'elle séduit le maître et Arlequin tombe amoureux de celle qu'il croit être la maîtresse.

Dorante révèle son identité. La joie de Silvia

Acte II scène 12 : Silvia, Dorante

et Acte II scène 13 : Silvia, Mario

- une partie de la vérité est révélée : aveu difficile de Mario et transformation de Silvia, passage de l'angoisse et du trouble de se sentir amoureuse d'un valet, à la libération et à la joie « extravagante ».
Difficile à jouer mais extrêmement jubilatoire !
- le trouble des personnages se manifeste notamment par un jeu d'entrées et sorties (fausses sorties).
On peut donner la consigne de jouer cette scène en transcrivant les mouvements intérieurs des personnages dans la géométrie de l'espace, dans les attitudes et les mouvements (occupation de l'espace, rythmes, vitesses, agrandissement des déplacements dans une sorte « d'athlétisme affectif » !).

Bas les masques !

- on peut donner cette même consigne pour deux scènes du dénouement :
Acte III scène 6 et Acte III scène 8 où Arlequin et Lisette, puis Silvia, se démasquent enfin.

Comment distinguer les maîtres des valets ?

Comment marquer la différence ?

- la souligner (comédie Italienne)
- la rendre plus ambiguë, comment rendre la distinction plus ambiguë ?

L'écart physique, psychologique, physiologique, gestuel, social entre maîtres et domestiques. Deux groupes nettement différents, tranchés, ou suggérer une similarité entre les quatre personnages, voire une « supériorité » des domestiques : point de vue paradoxal mais passionnant, même (et surtout) si la distinction reste ambiguë et profite aux maîtres.

- au début, quatre personnages sans travestissement (niveau 1 de la fable). Orgon et Mario resteront tout le temps à ce niveau 1, sans changer de costumes. Par exemple costumes contemporains, jeunes gens d'aujourd'hui.
- puis quatre entrées « masquées », travesties.
Silvia en suivante (un simple tablier dit-elle).
Dorante en valet (quel costume de valet ? XVIII^e ou non ? Quel XVIII^e siècle ? Comment ?).
Arlequin en maître et entrée différée de Lisette : ils en font TROP, ils parodient les maîtres (dimension satirique), mais ils y croient, ils se la jouent de plus en plus. Plaisir de contrefaire mais aussi d'entrer dans la peau de l'autre (le maître). Ils imitent les aristos, vers la caricature ? Robe très théâtrale et perruque pour Lisette, habit très théâtral et perruque pour Arlequin.
- le moment où Silvia veut arrêter le jeu, tomber le masque.
- à la fin, changements de costumes ? Silvia, pour « montrer » enfin qu'elle est une maîtresse et pas une servante.

Travail sur le mouvement

le mouvement, la transcription des mouvements du cœur dans les corps, dans les gestes, les actions, dans l'espace, les modifications de l'espace.

Essayer de travailler sur :

- chamboulement, déménagements, mouvements, déplacements, mobilité, mobilier, instabilité.
- ordre et désordre.
- ordre initial et désordre envahissant.
- soigneux désordre.

QUELQUES ELEMENTS POUR UNE BIBLIOGRAPHIE

Le texte

Notre texte de référence est celui de l'édition de la Pléiade, établie par Henri Coulet et Michel Gilot.

Il existe de nombreuses éditions du *Jeu de l'amour et du hasard*, de prix modique et pratiques pour une utilisation pédagogique, notamment celle du Livre de poche (Théâtre de poche) qui comporte une préface et une étude très éclairantes par Patrick Pavis.

Des commentaires

On trouve très facilement un certain nombre d'études de l'œuvre à destination des publics scolaires (Ellipses, Bordas, etc.), bien renseignées sur :

- la vie et l'œuvre de Marivaux
- l'auteur et son temps
- les structures et les thèmes de la pièce (mariage, travestissement, maîtres et valets, etc.)

Quelques livres

* René Pommeau et Jean Ehrard, Marivaux et les chemins de la liberté, in Littérature française 5 : De Fénelon à Voltaire, éditions Arthaud, 1984.

* Jean Noël Vuarnet, L'implacable légèreté, in Le joli temps : philosophes et artistes sous la Régence et Louis XV, Hatier 1990.

* Patrick Pavis, Marivaux à l'épreuve de la scène, Publications de la Sorbonne.

* Bernard Dort, A la recherche de l'amour et de la vérité : esquisse d'un système marivaudien, in Théâtre, Le Seuil, 1986.

* Jean Rousset, Marivaux et la structure du double registre, in Forme et signification, José Corti, 1966.

Un téléfilm

Le jeu de l'amour et du hasard, réalisé par Marcel Bluwal avec Danielle Lebrun, Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur...

Production ORTF 1967

DVD INA, 1975

Des extraits du film sont disponibles sur Youtube.com

On peut également se procurer auprès du CNDP une cassette VHS sur la mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* par Jean-Pierre Vincent au Théâtre des Amandiers.

Le journal du cdr de Tours

NO 11, Le journal du cdr de Tours, à paraître début octobre 2008, consacre un dossier *Création* à la mise en scène de la pièce par Gilles Bouillon.

EXTRAITS DE TEXTES

Marivaux, *Le Spectateur français* (pages 117,118)

A l'âge de dix-sept ans, je m'attachai à une jeune demoiselle, à qui je dois le genre de vie que j'embrassai. Je n'étais pas mal fait alors, j'avais l'humeur douce et les manières tendres. La sagesse que je remarquais dans cette fille m'avait rendu sensible à sa beauté. Je lui trouvais d'ailleurs tant d'indifférence pour ses charmes, que j'aurais juré qu'elle les ignorait. Que j'étais simple dans ce temps-là ! Quel plaisir ! Disais-je en moi-même, si je puis me faire aimer d'une fille qui ne souhaite pas d'avoir des amants, puisqu'elle est belle sans y prendre garde, et que, par conséquent, elle n'est pas coquette. Jamais je ne me séparais d'elle que ma tendre surprise n'augmentât de voir tant de grâces dans un objet qui ne s'en estimait pas davantage. Était-elle assise ou debout ? Parlait-elle ou marchait-elle ? Il me semblait toujours qu'elle n'y entendait point finesse, et qu'elle ne songeait à rien moins qu'à être ce qu'elle était.

Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour l'aller chercher ; j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière ; je jugeais de loin que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres, c'étaient de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique. Je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essayer encore de bonne foi ses friponneries, au point de perfection où son habileté les portait ; mais je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là ; de sorte que mon amour cessa d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. Elle m'aperçut à son tour dans son miroir, et rougit. Pour moi, j'entrai en riant, et ramassant mon gant : Ah ! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie. Qu'est-ce que c'est ? Que signifie ce discours ? me répondit-elle. Vous parlerai-je plus franchement ? Lui dis-je, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins. Je sortis là-dessus, et c'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions.

Jouvet : Molière et la comédie classique (Gallimard, 1965)

L.J : C'est difficile, parce que ce sont des personnages qui se sont mis dans un piège. C'est ce qui est beau dans Marivaux, parce que ce n'est pas l'auteur qui a inventé une anecdote pour faire jouer les personnages, ce n'est pas comme dans Les Fourberies de Scapin : un jeune homme a épousé une jeune fille pendant l'absence de son père, et voilà le point de départ de la pièce. Ce sont les personnages eux-mêmes qui se sont mis dans la situation où ils se trouvent, ils se sont mis eux-mêmes dans des conditions où ils sont obligés d'agir. Le fait que Sylvia a eu l'idée de se travestir et que Dorante a eu la même idée, les place tout les deux dans une situation dont ils sont eux-mêmes dupes. C'est cela qui est difficile à jouer ; le personnage est sa propre dupe. Il est pris dans un piège et il discerne mal les raisons de sa difficulté. Le piège qu'ils se sont tendu l'un à l'autre se referme sur eux. Ce sont des personnages qui sont dupes d'eux-mêmes.

D'ailleurs, tous les personnages ont ce caractère, ils sont toujours dupes d'eux-mêmes, mais parce que l'auteur leur a donné une passion ou un défaut, passion ou défaut que nous avons tous, à quelque degré. Qu'un vieillard soit amoureux ou pingre, comme Harpagon, il va lui arriver toutes sortes d'aventures. Le personnage est toujours dupe de son sentiment.

Mais dans Marivaux, ce sont les personnages eux-mêmes qui ont provoqué la situation ; l'auteur ne les met pas dans une situation. Ce qui est difficile dans Sylvia, c'est qu'elle se dupe elle-même ; Dorante aussi.

Quand vous jouez un personnage, voyez bien la situation dans laquelle il se trouve.

(...)

L.J : Simone, pour ce personnage que tu vas travailler un jour, il y a une chose qui est importante : c'est de différencier très nettement la réplique à Dorante et l'a parte ; c'est très difficile parce qu'il faut que le public ait le spectacle de gens qui sont dupes d'eux-mêmes. Comme tu le joues, on n'a pas du tout l'impression que tu es dupe de toi. On sent bien que tu aimes ce garçon, que tu as pour lui une véritable passion, alors il faut que tu t'en étonnes.

Est-ce que tu sens la différence ? Il faut que pour nous tu t'en étonnes ; il faut que nous nous amusions à ce jeu dont vous êtes dupes vous-mêmes ; que cette fille de grande maison aime ce valet, que ce seigneur aime cette suivante ; ils s'en étonnent, ils en sont torturés, et les réflexions que tu fais au public sont d'un autre ton. Tu dis à une tierce personne qui assiste à votre entretien : « j'ai besoin à tout moment,

d'oublier que je l'écoute.» C'est un aparté, et cela n'y est pas ; tu laisses tout dans le même ton, dans la même passion.

(...)

Il ne faut pas vivre le rôle. Dans le théâtre de Marivaux, tu ne peux pas vivre le rôle, c'est-à-dire prendre à ton compte le sentiment. Il faut rester dans le personnage, dans la situation. On perd ce théâtre classique parce qu'on ne joue plus la situation ; on joue des personnages.

Il faut travailler cela ensemble. Toi [à Simone], tu vas en enlever ; toi [à Denis], tu vas en rajouter, et vous allez me mettre de l'étonnement.

Les personnages de Marivaux sont toujours dans un piège où ils se sont mis, et naturellement ils s'étonnent de leur situation. Prends n'importe quelle pièce de Marivaux, tu retrouveras cette situation.

(...)

On joue Marivaux comme on devrait jouer du Musset, alors que c'est une démonstration où les personnages sont amoureux, émus, mais ils ont des apartés. On pourrait faire un travail sur les apartés dans Marivaux. Marivaux seul a mis au théâtre des réflexions comme on s'en fait. Quand tout à coup on rencontre une personne qui vous ravit, on se fait intérieurement des réflexions : on se dit : Allons-y, elle est charmante, pourquoi donc est ce que je reste là ? : ce sont ces répliques que Marivaux a mises tout au long, en apartés, qu'il faut faire ressortir, qui sont d'ailleurs comiques et qui en même temps permettent au spectateur de s'intéresser à l'action.

Louis Jouvet : La tragédie classique et le Théâtre du XIXème siècle (Gallimard, 1968).

C'est une fille qui aime pour la première fois, alors qu'à la façon dont tu joues, c'est quelqu'un qui sait ce qu'est l'amour, qui ne vient pas de le découvrir pour la première fois. C'est en quoi la critique de Michel est juste. Cela manque d'amour. Il n'y a pas dans cette histoire ce qui est si important dans la vie : La première fois... Ce qui est le plus beau dans les actions humaines, c'est la première fois. C'est une phrase fréquente : La première fois où j'ai... Le plus étonnant dans la vie, c'est qu'elle n'est faite que de première fois, même quand on a soixante-dix ans. Tu verras cela plus tard ; dans la vie, chaque fois est une première fois. C'est l'histoire de l'amour. Mais la première fois de toutes les premières fois c'est une chose extraordinaire. Alors ici, c'est la première fois de toutes les premières fois. Je ne vais pas m'expliquer plus longuement là-dessus, mais il faut que tu comprennes bien. Comme tu le joues, ce n'est pas la première fois de toutes les premières fois, tu as déjà eu des premières fois. Il faut qu'il y ait là-dedans un ravissement, un éblouissement, une confiance qui part. C'est la première fois que tu fais une confiance. Francisca en a fait maintes fois des confidences, sur ceci ou cela, mais celle-ci est vraiment la première confiance. C'est un moment exceptionnel.

Il faudrait mettre là-dedans un je ne sais quoi d'inconscient. C'est un chapitre qu'il faudrait écrire dans l'art de jouer la comédie sur les moments d'inconscience dans un rôle. Tu vois ce que j'appelle l'inconscience ? Le moment où le personnage est inconscient de ce qu'il dit ou ce qu'il fait, ce qui est d'ailleurs le propre de toute notre vie.

Le personnage de Molière est inconscient par raisonnement, par un raisonnement profond. Alceste est un homme qui vit dans une inconscience entière, car enfin, s'il était conscient (d'autant que tout concourt à le rendre conscient : Philinte, les événements), il ne serait pas aussi déraisonnable.

Après il y a Marivaux, où le personnage a une conscience absolue pour se mettre dans une situation où il donne le témoignage de son inconscience, de l'inconscience des sentiments qu'il éprouve ; il ne se rend pas compte de ce qui lui arrive.

C'est tout le secret de Marivaux quand on veut le jouer : arriver à le jouer dans l'inconscience. C'est l'histoire de Silvia dans le jeu de l'amour et du hasard : c'est une femme qui a préparé un piège pour être maîtresse de la situation vis-à-vis de Dorante, et, au bout d'un moment, elle est prise dans son piège et devient inconsciente de ce qu'elle fait, de ce qu'elle dit, jusqu'au moment où elle en prend conscience, et où elle dit : « je vois clair dans mon cœur. »

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

L'entretien (pages 87,88)

DECLARATION ; Propension du sujet amoureux à entretenir abondamment, avec une émotion contenue, l'être aimé, de son amour, de lui, de soi, d'eux : la déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse.

1. Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation.

(Parler amoureuxment, c'est dépenser sans terme, sans crise ; c'est pratiquer un rapport sans orgasme. Il existe peut-être une forme littéraire de ce *coïtus reservatus* : c'est le marivaudage.)

2. La pulsion de commentaire se déplace, suit la voie des substitutions. C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation ; mais ce peut-être aussi devant le confident : de *tu*, je passe à *il*. Et puis, de *il*, je passe à *on* : j'élabore un discours abstrait sur l'amour, une philosophie de la chose, qui ne serait donc, en somme, qu'un baratin généralisé. Refaisant de là le chemin inverse, on pourra dire que tout propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un, que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes). Dans *le Banquet*, cette allocution existe peut-être : ce serait Agathon qu'Alcibiade interpellerait et désirerait, sous l'écoute d'un analyste, Socrate.

(L'atopie de l'amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu'en dernière instance il n'est possible d'en parler que *selon une stricte détermination allocutoire* ; qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est *pour* personne.)

Bernard-Marie Koltès : UNE PART DE MA VIE (éditions de Minuit, pages 59, 60)

Entretiens 1983-1989

Il est évident que les metteurs en scène montent trop de théâtre dit « de répertoire ». Un metteur en scène se croit en règle avec son époque s'il monte un auteur d'aujourd'hui au milieu de six Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux ou Brecht. Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui ; on peut toujours trouver des équivalences ; mais non, on ne me fera pas croire que les histoires d'amour de Lisette et d'Arlequin sont contemporaines ; aujourd'hui, l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même. Que dirait-on des auteurs s'ils se mettaient à écrire aujourd'hui des histoires de valets et de comtesses dans des châteaux du XVIII^{ème} ? Je suis le premier à admirer Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je donnerais dix Shakespeare pour un auteur contemporain avec tous ses défauts. Ce n'est pas parce que Mozart a existé qu'il ne faut pas que Billy Holiday existe encore davantage, et avant tout. C'est terrible de laisser dire qu'il n'y a pas d'auteurs ; bien sûr qu'il n'y en a pas, puisqu'on ne les monte pas, et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions ; alors que c'est quand même la moindre des choses. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si l'on ne leur demande rien ? Les auteurs de notre époque sont aussi bons que les metteurs en scène de notre époque.

NOTES DRAMATURGIQUES.

Bernard Pico

MACHINE MATRIMONIALE

Tous ces mariages qu'on fait sans se connaître

Finette « Tenez, Monsieur, je vois la fin de tout ceci. 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 aussi bien que celui-ci. Mais ils ont eu du 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. »

L'abbé Aunillon, *Les amants déguisés* donné en 1728 (les amants déguisés, c'est-à-dire qui s'aiment malgré leur déguisement) – sans doute inspiration originelle de Marivaux

- On veut marier Silvia.

Mariage forcé, mariage arrangé par les pères, selon la coutume de l'époque.

- Silvia ne veut pas se marier avec un homme dont elle ne sait rien et dont elle craint qu'il ne lui « convienne » pas.

- Pour mieux connaître le jeune homme, elle imagine de se déguiser, pour pouvoir, sous le masque, démasquer l'homme « avec ses deux visages », déjouer le parâtre, « le masque qu'il prend au sortir de chez lui », traquer la vérité de l'être.

A cet effet la dramaturgie de la pièce se fonde sur un double procédé :

1 – Le travestissement

2 – L'échange de rôles entre les maîtres et les valets, et une exploration des rapports créés par cette substitution.

C'est ce qu'il y a de nouveau dans la structure de la pièce de Marivaux : unir dans un parallélisme malicieux l'intrigue des maîtres et celle des valets, dans un double travestissement et un double échange des rôles.

Mariage arrangé

Mariage arrangé, relations maîtres / valets, préjugé de classe.

Telle est la dimension sociale ou sociologique de la comédie.

Tout ce qui « date » dans la comédie et qui fait dire à Koltès : « On ne me fera pas croire que les histoires d'amour de Lisette et d'Arlequin sont contemporaines, aujourd'hui l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même. »

Mariage forcé, mariage arrangé : ressort essentiel et traditionnel de la comédie antique comme de la comédie classique.

La loi des pères. La dimension carnavalesque de la comédie s'oppose à cette loi des pères. Les enfants refusent d'obéir aux pères et arrivent à leur fin grâce à l'aide des valets.

Monde à l'envers.

Comique carnavalesque.

Alain Badiou. Dans le petit manuel d'inesthétique « thèse sur le théâtre » (Seuil, 1998)

Le mariage est au nœud du désir et du politique (sexualité et pouvoir)

La comédie : « le désir qui circule entre les sexes et les figures exaltées ou mortifères du pouvoir politique et social ».

« La comédie est le jeu des petits pouvoirs, des rôles de pouvoir, et la circulation phallique du désir. L'épreuve familiale du désir ».

Mais ici le pouvoir « externe » est *apparemment* très affaibli, puisque le père est « le meilleur des hommes », qu'il aime sa fille, est attentif à son inquiétude et ne veut pas lui imposer un époux qui ne lui « convienne » pas.

Il est, au contraire, celui qui donne la main au jeu des masques et du monde à l'envers.

Son « assistant », Mario, le frère de Silvia, est aussi très « joueur ». Tous deux, dans le système du « double registre » propre à Marivaux, jouent un rôle comparable à celui des valets dans d'autres comédies.

Il n'y a rien d'idéologique, aucune revendication féministe affirmée chez Silvia (comme chez Molière Agnès, Armande dans les Femmes Savantes, Angélique de Dandin...).

- la question se pose en termes personnels, individuels, de convenance, d'hédonisme...
- le jeu des rôles, les travestissements, n'ont pas pour seule fonction de confondre, de démasquer les hommes « au double visage ».
- déjouer le paraître est tout de suite dépassé par le pur plaisir de jouer, le goût du ludique, le désir de théâtre.
- plaisir qui ne va pas sans une certaine cruauté. Ce plaisir, cette cruauté, sont expérience de l'autre et d'une vérité de soi-même plus souterraine.
- comme quelque chose qui dépasserait le projet dramaturgique de Marivaux, le grain de sable dans la machine matrimoniale, un ferment de désordre, de l'excès (mélancolie ou allégresse, mais non modéré, non raisonnable).

Le préjugé vaincu

En revanche, il reste un pouvoir, tout à fait intériorisé celui-ci, une loi sociale qui reste une contrainte absolue : le préjugé de classe, le tabou de la mésalliance. « Puisqu'il ne m'est pas permis d'unir mon sort au vôtre », dira Dorante.

Mario introduit le thème, central dans la pièce, de la *mésalliance* et du préjugé vaincu.

La mésalliance est « hors de la sphère » des personnages : Dorante dira « puisqu'il ne m'est pas permis d'unir mon sort au tien. » Acte II Scène 12

Il y a là une impossibilité : c'est impensable, inconcevable, irréalisable. Ce tabou a donc une grande force dramatique

Thème qu'il développera à la scène 4 de l'acte I

Thème auquel s'associe immédiatement Silvia « lui plaire sous le personnage que je joue... 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 » même s'il est encore question de démasquer l'homme aux « deux visages », et donc de faire du valet l'historien de son maître.

Marivaux met en place le deuxième ressort *psychologique* de l'intrigue : le conflit de l'amour naissant aux prises avec le préjugé de classe.

Toute l'intrigue sera conçue comme UNE EPREUVE :

- pour Silvia : surprise, pitié, émotion, incertitude, mécontentement, état de trouble où elle ne sait trop ce qu'elle deviendrait si Dorante ne se révélait pas « Allons, j'avais grand besoin que ce fût là Dorante » Acte II scène 12. La crise la plus violente.
- pour Dorante la crise est également violente, plus sur le plan social et le conduit à donner la preuve d'amour la plus forte qu'on puisse concevoir à l'époque où la distance des

conditions rendait le mariage impossible. Une épreuve où s'engage son honneur ou son déshonneur, comme dans le Chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes. Par amour il commet cette « impertinence », cette inconvenance dans une société des convenances.

Le préjugé vaincu ou pas vaincu.

La dimension sociale, (historique et datée) est active objectivement, est un « actant » de la pièce, une puissance dramatique.

- Humiliation de Silvia d'être comme une domestique, d'être traitée à l'égal de, d'être aimée par un valet, de voir sa soubrette être aimée par un maître, de se voir aimer elle-même un valet.

- humiliation de Dorante, l'épreuve courtoise et chevaleresque.
- rêve hollywoodien de Lisette qui se « voit » en V.I.P, tête couronnée, nouvelle riche, star, people.
- rêve de nouveau riche d'Arlequin.
- la résolution conforte l'ordre établi (tout est bien qui finit bien). On ne peut pas dire que ce sont les conditions sociales et non les cœurs qui se reconnaissent, mais en tout cas les cœurs s'accordent « naturellement » aux conditions sociales !!!

Le dénouement théâtral évite la confrontation avec le réel.

La distinction.

- faculté de distinguer le vrai du faux (philosophique)
- faculté de distinguer le noble du vulgaire, le goût (dimension sociologique)
- une culture, une maîtrise de la langue, qui définit des catégories socioculturelles.

Voir Bourdieu. In *La Distinction, critique sociale du jugement*, éditions de Minuit, 1979

C'est sans doute dans cette perspective de l'hétéroclite de deux cultures qu'on peut trouver un écho contemporain à la pièce. Ce que parler veut dire, éditions Fayard, 1982.

L'ENJEU MATRIMONIAL

Fonder un amour « sincère » et désintéressé, établir un nouveau type de mariage, celui des gens de mérite, soucieux d'une union « sérieuse » qui exclut la séduction gratuite des aristocrates, comme l'union prosaïque et utilitariste des domestiques. « faire fortune disent Lisette et Arlequin ».

Contrat matrimonial, mariage bourgeois, contre les coutumes aristocratiques.

Le XVIII^e siècle ne voyait pas d'obstacles aux unions entre haute bourgeoisie et aristocratie (il s'agissait plus d'une question de fortune que de naissance). C'est plutôt contre le peuple que ces deux classes doivent se protéger.

Le personnage d'Arlequin

Dans cette perspective Arlequin est le trouble fête, menace l'ordre social en voulant rivaliser avec son maître « but à but ».

Sa position « anormale » (hors la norme) par rapport au mariage est la véritable « faute d'orthographe » de la pièce, une anomalie sémantique !

Personnage dangereux, roué, arriviste (voir Trivelin DANS La fausse suivante).

Il est facile de faire rire avec Arlequin et/ou d'Arlequin.

Mais il ne faut pas négliger la dimension satirique, critique du personnage, le plus décalé par rapport au microcosme auquel les autres personnages appartiennent. Rejeté par tous pour sa

vulgarité et son manque de distinction, les valets, Arlequin en tête ont cru qu'ils pouvaient détourner à leur profit ce monde à l'envers, et faire durer la parenthèse carnavalesque. L'Arlequin du *Jeu* plus qu'avant s'inscrit dans la société et ses enjeux. Loin d'être un simple pitre, il acquière ici une dimension réaliste, mimétique.

La femme peut s'élever par un mariage (Dorante finit par l'accepter, Lisette n'a aucune raison de refuser), mais elle ne peut déchoir (Silvia ne peut envisager de s'abaisser). Or Arlequin n'hésite pas à épouser une femme de condition qui par ce mariage s'abaisserait...

Le public de XVIII^e siècle donne raison aux maîtres qui ont « l'air bien distingué » contre les domestiques qui ne « savent pas la conséquence d'un mot ».

Avec cet enjeu, l'amour trouve sa vérité indépendamment du « hasard » (de la naissance, des travestissements).

Les cœurs se reconnaissent.

Ou bien sont-ce les « conditions » sociales qui se reconnaissent (airs, comportements, langage, quelque chose comme des phéromones sociologiques !) et qui font que, quoi qu'il en soit, on ne peut aimer que quelqu'un qui appartient à la même classe sociale.

Le jeu est truqué dès le départ. On triche avec le hasard.

Travestissements, vérité différée (et donc délits d'initiés), mais aussi rencontres « choisies » : il n'y a pas de rencontre Lisette / Dorante ou Arlequin / Silvia. Le prétendu protocole expérimental est soigneusement encadré et surveillé. Et sous son air « bonhomme », Orgon garde la mainmise sur tout le « jeu », main de fer dans un gant de velours.

Le quatuor est la figure centrale dans l'espace de la pièce. Mais double polarisation : d'un côté Orgon, pouvoir de l'argent, de l'autre Arlequin : le peuple exclu des « affaires ».

Le préjugé social prend le nom de « raison », non au sens rationnel mais « raisonnable ».

Acte III Scène 8 : « malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune » : voilà ce que recouvre en réalité le mot « raison ».

Un combat entre l'amour et la raison ? Le désordre, le hasard de l'amour contre la société, la famille, la fortune ? A ceci près que les dès sont pipés et que Marivaux semble dire qu'il n'y a pas de hasard dans l'amour mais une détermination sociale à laquelle on ne peut échapper, même sous le masque, d'où le titre de la pièce.

En réalité, le dénouement théâtral heureux ne fait qu'éviter la confrontation avec le réel et le préjugé de classe serait une seconde nature qui saurait retrouver sous le déguisement sa propre légitimité. Les dès sont pipés, il n'y a pas de hasard dans l'amour mais une détermination sociale à laquelle on ne peut échapper, même sous le masque.

L'amour n'existe pas par hasard. Lisette n'est pas amoureuse de Dorante, ni Silvia d'Arlequin. Ce en quoi cette pièce résiste à sa propre morale.

UN THEATRE PUR QUI TOUCHERAIT A L'ABSTRACTION,

Il demeure inévitable de traiter en tant que telle cette dimension dramaturgique et actantielle essentielle à la dramaturgie de la comédie. Sans doute dans une tout autre perspective. Celle d'un théâtre pur, qui touche à l'abstraction.

On est dans un autre monde aujourd'hui et cette problématique « date » la pièce. Aujourd'hui le thème du mariage, la dénonciation de l'oppression matrimoniale, la contradiction entre amour et raison, le respect de l'autorité paternelle et celui des distinctions de classe sociale, la relation maître/valet) sont choses caduques, anachroniques, vidés d'une grande partie de leur acuité et de leur contenu social.

Il faut prendre le *mariage* comme un procédé dramaturgique commun à toute la comédie antique et classique,

- **une convention théâtrale**
un code extérieur, un protocole théâtral qui permet d'étudier, de mettre sous la lampe, sous l'objectif, le jeu des sentiments, le jeu de cache-cache des sentiments.
- **un théâtre *expérimental*** à la recherche d'une vérité intérieure. D'une nouvelle psychologie ? D'une nouvelle idéologie ?

Les obstacles (refus, reculs, doutes, revirements) sont intériorisés par les personnages et en ce sens et même si comme dit Koltès on ne parle plus d'amour aujourd'hui comme au temps de Marivaux (ou comme à l'opéra !), le jeu de l'amour est toujours actuel.

D'autre part la distance, le point de vue prismatique permet d'éviter le naturalisme, le reportage, le reality show ! Tout comme le « jeu à l'Italienne » avec son ironie permettait de ne pas sombrer dans la comédie ou le drame bourgeois.

Il semble qu'il y a quelque chose d'irréremédiablement passé, perdu, dans cette pièce et ce théâtre. Aujourd'hui c'est un pur jeu de masques, un jeu de théâtre, c'est un mécanisme dramatique efficace ;

Louis Jouvet :

« Ce qui doit nous intéresser dans le théâtre de Marivaux, ce n'est pas le théâtre social ou d'actualité, ce n'est pas la peinture du XVIII^e siècle, c'est ce qu'il a d'abstrait. C'est cette convention poussée à son extrême limite et spiritualisée (...)

Il y a dans la convention de Marivaux un degré de perfection et d'abstraction qui justifie et explique toutes les critiques qu'on lui a faites, toutes les définitions péjoratives de son œuvre : métaphysicien, abstracteur de quintessence, ou raffineur, fabricant d'élixir, ou peseur d'œufs de mouche.

Le mensonge, la convention, l'illusion habituelle du théâtre sont dépassés, surpassés par un « surmensonge », une « surconvention », une « surréalité », une illusion perfectionnée. Marivaux a rajouté au système optique du théâtre une autre lentille grossissante par des procédés et par le thème qu'il emploie. Par l'utilisation du mensonge, par l'atmosphère dans laquelle il a placé ses personnages, l'hypocrisie qu'il leur inocule, Marivaux a porté à un point d'excellence jamais atteint jusqu'alors cette convention raffinée au point d'être dépouillée de tout réalisme jusqu'à la notion du symbole.

Et l'invraisemblance de ses intrigues, son marivaudage et son écriture, la difficulté qu'on a de l'écouter et surtout la difficulté qu'on a de la jouer, ne sont que la conséquence de sa perfection dramatique. Ses pièces offrant toutes la même intrigue, ne sont presque plus que des schémas où le personnage devient un spectre du sentiment qu'il veut peindre.

C'est un théâtre pur. »
Un classique

Considéré comme le chef d'œuvre de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard* est le classique des classiques, c'est à la comédie ce que le *Bérénice* de Racine est à la tragédie : une réussite incandescente, une quintessence.

Elle repose sur le seul échange des rôles, principe par excellence du comique carnavalesque. Aucune action extérieure, rien que la nécessité intérieure et la rigueur de la forme. Brillante « démonstration » des passions et exhibition « sportive » du langage. Sa concentration, sa focale très courte, son « abstraction » : « ...sa nudité. Comme Racine dans *Bérénice*, le dramaturge ne semble viser qu'à faire quelque chose de rien, si l'on entend par « rien » l'intimité qui s'installe aussitôt entre ses deux jeunes héros, le sentiment qui les saisit de vivre une expérience inouïe, la pureté de leur langage et la progression de leur amour, qui ressort toujours aussi menacé de chacune de leurs entrevues, mais toujours plus fort, dans une sorte de création continuée » (Notice Pléiade).

Trois comédies en une

C'est un jeu de masques, un jeu de théâtre où on échange les rôles. C'est déjà dans Shakespeare (laquelle est la Dame de la maison, dans *La nuit des rois*), c'est dans Molière et dans Mozart (Sganarelle en *Don Juan* et vice versa), au XVIII^e siècle c'est un procédé qui fait recette.

Pour mieux connaître l'homme qui lui est destiné, Silvia veut donner la comédie à Dorante (et Lisette la donnera à Arlequin), en même temps que Dorante, symétriquement, entend jouer la comédie à Silvia (par conséquent, Arlequin à Lisette). Chacun ignore la comédie de l'autre. Double jeu.

Jeu de dupes.

Une troisième comédie surplombe les deux autres : celle que se donnent Monsieur Orgon et Mario, respectivement père et frère de Silvia, et qui, eux, savent, comme le spectateur, le jeu que jouent les deux autres.

Trois duos donc

Trois comédies dans la comédie.

Trois plans de l'illusion qui se télescopent.

Les amoureux se donnent le plaisir de la comédie, mais le jeu les conduit à une sorte d'improvisation qui dépasse le rôle qu'ils s'étaient donné, leur révèle leur propre vérité intérieure : découverte de soi, découverte et expression du désir, et donc plaisir, légèreté, joie. Cette lumière finit par projeter les ombres du vertige et de la perte de soi, la cruauté du jeu plonge les jeunes gens dans le cauchemar.

Aventure du divertissement masqué, aventure unique de la découverte de soi dans l'improvisation, cruauté du théâtre.

Trois comédies en une.

.

Le double registre

Outre le travestissement et le jeu des rôles, c'est le procédé du double registre qui instaure une théâtralité active tout au long de la pièce, le dédoublement du théâtre dans le théâtre.

Un cœur sans regard pris dans le champ d'une conscience qui n'est que regard.

Marche vers l'aveu.

Scène dominante de chaque acte = scène d'aveu et c'est autour d'elle que s'organise l'acte.

Dénouement : la rencontre du cœur et du regard.

(Rousset)

L'espace est abstrait

La scène est à Paris. Ancrage sociologique ? Paris 1730, aristocratie et bourgeoisie, sous les clivages sociaux (les ordres), un critère économique vient brouiller les pistes, d'autant que des mariages de plus en plus fréquents allient l'aristocratie et la haute bourgeoisie.

Maison. Salon.

Aristocratie ? Bourgeoisie urbaine ? Dans une frange où les deux ne s'opposent pas.

Ancrage par les noms, les modes de vie, les comportements, la langue.

Mais cet ancrage est gommé, masqué, semble-t-il, par le dispositif théâtral emprunté à la Comédie Italienne (décors, costumes, lazzi, dramaturgie détachée d'un univers référentiel précis) et par le jeu du théâtre dans le théâtre.

La scène est sur la scène :

- théâtre dans le théâtre
- double registre du cœur et du regard (cœur comédien, qui éprouve et regard qui traduit).

D'autre part de scènes jouées **sous le masque** (Silvia, Dorante, Lisette, Arlequin) et des scènes jouées **à visage découvert**.

L'INDICIBLE ET LE VISIBLE

Le mouvement dramatique

Pièce emblématique de la dramaturgie de Marivaux. Il y met en œuvre, comme ailleurs : la surprise de l'amour, le stratagème, l'épreuve, le triomphe de l'amour.

Foudroyés par l'amour, quelque chose d'animal, l'éclair de leur rencontre nous illumine, une force positive, naturelle, violente, qui fait peur, quelque chose de l'instinct, sensualité, impatience, nature.

Puis Parade amoureuse et langagière, chorégraphie des corps et des mots, mettre de l'ordre dans le désordre des sens (raison, culture contre nature, force négative, etc.) Mais les obstacles (suscités par le désir même ?) font partie du jeu raffiné de l'amour cultivé, soigneux désordre, échappées belles du désir.

Plaisir du jeu, plaisir du retard, du détour, du suspense, Carte du Tendre.

Acte I : l'épreuve du hasard (HASARD)

Acte II : la surprise de l'amour (AMOUR)

Acte III : le triomphe de l'amour (JEU)

Ordre et désordre : métaphores cinétiques

- des étrangers viennent s'installer dans la maison, métaphore du mariage « forcé ».
- penchants, inclinations : l'oblique, le clinamen amoureux, voir Lucrèce et l'atomisme.
- transports, mouvements, emportements, étourdir : le déséquilibre, le mouvement, le déplacement, la sortie hors de soi, l'entrée comme un chien dans un jeu de quilles.
- mouvements (agitée, tu t'emportes, sur le qui vive), ces grands mouvements (je ne suis pas tranquille). Mouvements = impulsions particulièrement fortes.

Invitation Au théâtre.

Le Jeu de l'amour et du hasard c'est d'abord le plaisir du théâtre : vitalité et jeunesse des personnages, jubilation, exubérance des situations comiques, effervescence baroque du langage, désir et langage comme accroissement d'être.

Plaisir du jeu et plaisir de la comédie.

Le titre met l'accent sur la théâtralité : le JEU.

Il s'agit d'un « jeu », il s'agit de théâtre.

Théâtre des masques dans la recherche de la vérité, c'est « classique », c'est la théâtralité baroque, la théâtralité tout court, le miroir où on va prendre l'hypocrisie sociale, le mensonge, l'illusion qui passent pour le réel.

La nouveauté c'est que le théâtre est convoqué dans une quête du bonheur, du bonheur individuel. Cette chasse au bonheur est menée par les jeunes gens, avec les moyens du théâtre. Et le théâtre est lui-même, sans chercher au-delà, quête hédoniste, source de plaisir, de divertissement, d'autant plus qu'il dépasse les espérances des personnages qui le mettent en œuvre. Plaisir et frisson de la peur, dans un cadre qui reste très sécurisé. Plaisir du vertige, du dérapage, du danger, comme quand on vient voir l'acteur s'exécuter.

Plaisir du jeu et expérience de l'Autre (l'altérité ?). Le projet de trouver sous le masque la vérité de l'autre se gauchit en « épreuve » de la vérité de soi-même.

- quête du bonheur (philosophie du XVIII^e siècle, préromantique, Stendhal)
- plaisir du jeu, du théâtre (travestissement, inversion des rôles,)
- jouissance du vertige, frisson de la peur.
- hédonisme, individualisme.

Dimension heuristique, morale du jeu des masques, recherche de la vérité.

Dimension ludique, pur plaisir du jeu, hédonisme, narcissisme, vertige de l'illusion.

Tout le plaisir est dans le mouvement : emportements, inclinations, penchants, biais, transports, répètent à l'envi les personnages qui inventent ainsi une chorégraphie des corps et des mots, une topologie du déménagement et des chemins de traverse, une *mécanique* des passions qui fabrique du désordre : ivresse, étourdissements, fureurs, folie et perte de soi. Mobilité extrême, agitation : l'entropie du sentiment excède la morale du siècle des Lumières, fondée sur la raison et donc sur la modération. Comme dans l'oratorio de Haendel, si le *Moderato* conclut le débat, *L'Allegro* et le *Penseroso*, gaité et mélancolie dans leurs excès et leurs désordres, signent la plus profonde vérité musicale.

Cardiogrammes

Les personnages essaient de se cacher à eux-mêmes aussi bien qu'aux autres la nature et la force de leurs sentiments, se dissimulent à eux-mêmes leur passion. Dans des scènes où chacun ignore qui est l'autre et doit pour son amour propre se cacher à lui-même ainsi qu'à son partenaire le plaisir que l'autre lui inspire.

Rendre les sentiments visibles quand ils ne sont pas dicibles. Le masque par excellence c'est la parole. Découvrir par le geste deux cœurs qui s'ignorent.

Comment faire parler le corps et les mots sans que leur langage soit intentionnel, et pour que ces codes, qui sont d'habitude transparents ou rituels, prennent au contraire de l'étoffe et signifient ce que les amants veulent et sentent malgré eux ?

Par le commentaire que font les personnages sur leurs gestes et leur langage.

Parler, se taire // Partir, rester. C'est ce dont ils se parlent sans cesse.

Piétinement.

Alternance infinie. Valse hésitation à laquelle seule l'intervention d'un tiers peut mettre fin.

Gestes et déplacements sont constamment l'objet des commentaires que font les personnages et l'objet de l'interprétation symbolique offerte au spectateur. Le fait de se parler ou de se taire, de rester ou de partir deviennent les référents et la justification de la conversation.

Paroles et mouvements. Le deux codes renoncent à leurs fonctions habituelles et symbolisent le tracé des battements de cœur de deux êtres qui sont opaques en quelque sorte pour eux-mêmes.

Lecture des corps

Ce qui empêche la pièce de 1730 de sombrer dans la sensiblerie et l'identification n'est plus visible dans sa thématique et son écriture mais seulement dans le jeu des comédiens italiens, chargés d'outrer et de parodier les beaux sentiments. Dès que l'on restitue par l'imagination, à ce canevas traditionnel, la gestualité ou la chorégraphie des Comédiens Italiens, les grands discours sont perçus dans l'éclairage ironique et anti-illusionniste qui était le leur à la création.

Importance d'une chorégraphie très précise pour cette histoire où personne n'est à sa place. Entrées, sorties, mises en place. Ballet des acteurs.

Non coïncidence de l'être social et spatial (aucun des deux hommes n'est à sa place). Rencontres provoquées et interrompues de l'acte II, scènes symétriques. Eloignements, « distances » de l'acte III, le dépit amoureux s'inscrit spatialement comme un jeu d'attirances / répulsions, comme une graphie des élans du cœur et des retenues de la bienséance.

Le corps cède parfois au désir et commet un écart de conduite, Dorante ou Arlequin surpris aux genoux des femmes, Silvia qui ne peut sortir de scène, fascinée par le style de Dorante, ou Silvia hors d'elle-même, etc. La pirouette finale ; saute marquis !

Le corps se donne à lire aussi précisément qu'un texte. Le corps est visible, destiné à se montrer et à se faire désirer. Le travestissement favorise l'observation de l'autre comme celle de soi par l'autre. Mais ce désir du corps de l'autre est sans cesse médiatisé (atténué et contrôlé) par le discours (la parole et la loi des bienséances).

BURLESQUE

Il est facile de faire rire avec/de Arlequin, l'évidence, le comique des valets.

Plus intéressant et ambigu de faire rire des maîtres, personnages avec lesquels le public du XVIII^e s'identifie. D'autre part Silvia est le personnage « focalisateur » de la pièce (à la fois destinataire, destinataire, sujet, objet, etc. omni-actant ! omniprésent !) qui voudrait faire passer son propre discours idéologique pour celui de tous, pour celui de la pièce (son discours : débat de l'amour et de la raison, ou de l'amour et de l'amour-propre).

Faire rire de leurs complications, de leurs contradictions de classes (les scènes de valets ont cette fonction critique, mais font percevoir autrement, de manière décalée, les scènes des maîtres), leurs ridicules, les ridicules d'une culture, leur idéalisation romanesque, héroïque, leurs rapports violents avec les domestiques. L'ironie de Marivaux doit aussi fonctionner avec les maîtres. Le ridicule des maîtres.

La parodie des langages.

Légèreté

Vogue du kaléidoscope, effets de masques, colin-maillard, jeux de miroirs

Marivaux vécu dans un « lumineux intérieur ».

Ludique

Hédonisme. L'importance du jeu, une société qui s'amuse, une jeunesse qui se divertit. Public avide de plaisirs, de divertissements et de nouveauté. Ambiguïté entretenue entre réalité et fiction, vrai et faux, vie et jeu, sincérité et artifice : c'est l'esprit même de cette époque, en cela même pas si éloignée de la notre.

Savant désordre, jardins anglais remplacent jardins à la française.

Erotisme, rose, puis noir. Watteau, Boucher, Fragonard.