

Dossier pédagogique

LE LEGS | L'ÉPREUVE

de Marivaux
mise en scène Julien George

24.01-12.02.2017

Tatiana Lista

T. +41 22 809 60 76

tlista@comédie.ch

Comédie de Genève

www.comedie.ch

Dossier réalisé par

Hinde Kaddour

mardi, mercredi, jeudi

samedi à 19h

vendredi à 20h,

dimanche à 17h.



la comédie^{GE}

PRÉSENTATION DU DOSSIER

Moins souvent données que par exemple *La Double Inconstance* ou *Le Jeu de l'amour et du hasard*, et moins souvent étudiées en classe, *Le Legs* et *L'Épreuve*, deux comédies en un acte, constituent pour les professeurs une entrée tout à fait originale dans l'œuvre de Marivaux.

Dans le présent dossier, nous proposons :

- Une présentation des deux pièces et des pistes d'analyses axées sur le contexte historique et les conditions d'écriture du théâtre de Marivaux ;
- Un glossaire qui permettra de se familiariser avec la langue de Marivaux ;
- Deux entretiens : l'un avec le metteur Julien George, l'autre avec Claude Stratz (il avait monté ces deux pièces en 1984 à la Comédie de Genève, Bernard Sobel l'avait interrogé sur ces mises en scène en 1986 dans la revue Théâtre/Public) ;
- Trois analyses : la première sur la critique sociale présente dans le théâtre de Marivaux, la seconde tâchant de situer la pensée de Marivaux dans le Siècle des Lumières, la dernière sur son esthétique et son style.

Afin de compléter votre approche en classe, nous vous proposons différentes activités pédagogiques gratuites :

une présentation du spectacle en classe ;

une rencontre avec l'équipe artistique ;

une visite du théâtre ;

un atelier d'interprétation basé sur des extraits de la pièce ;

une demi-journée de formation continue pour les enseignants du Secondaire I et II composée d'une rencontre avec Julien George et une personne de l'équipe de création abordant les enjeux dramaturgiques et artistiques de la mise en scène, ainsi que d'une répétition ouverte (inscriptions auprès de la formation continue du DIP).

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Sommaire

03

Distribution.....	p.04
Pistes d'analyse.....	p.05
Marivaux et la critique sociale.....	p.09
Marivaux dans le Siècle des Lumières.....	p.12
Entretien avec Julien George.....	p.16
Glossaire du <i>Legs</i> et de <i>L'Épreuve</i>	p.18
L'esthétique et le style de Marivaux, par Estelle Doudet.....	p.21
« Le pourquoi », entretien avec Claude Stratz, par Bernard Sobel.....	p.24
Biographies.....	p.27
Extrait.....	p.28

LE LEGS | L'ÉPREUVE

de Marivaux

mise en scène Julien George

04

avec: Juan Antonio Crespillo, Camille Figuerero, Vincent Fontannaz, Dominique Gubser,
Léonie Keller, Franck Semelet

scénographie: Khaled Khouri

costumes: Irène Schlatter

coiffure et maquillage: Katrin Zingg

assistanat à la mise en scène: Hinde Kaddour

production: Comédie de Genève

Conférence de Charles Méla le lundi 30 janvier 2017 à 19:00

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Pistes d'analyse

05

Dans *Le Legs*, le Marquis est face à un dilemme. S'il épouse Hortense, il recevra son legs intact. S'il ne l'épouse pas, il devra la dédommager de deux cent mille francs. Hortense n'aime pas le Marquis, mais le Chevalier désargenté. Quant au Marquis, il aime la Comtesse, mais peine à se déclarer...

Il est aussi question de mariage et d'argent dans *L'Épreuve*. Lucidor, fils d'un riche bourgeois, aime Angélique et voudrait l'épouser. Mais il doute : Angélique acceptera-t-elle sa demande par amour ou pour sa fortune ? Afin de sonder le cœur de la jeune femme, Lucidor décide de travestir son valet Frontin, de le faire passer pour un homme de son rang et de le lui proposer en mariage...

Sous la direction du metteur en scène Julien George, six acteurs et actrices traversent en une soirée ces deux comédies en un acte, ces deux pépites d'intelligence et de finesse marivaudiennes. De l'une à l'autre, des motifs qui nous sont proches : à quel point l'argent modifie-t-il les relations amoureuses ? Peut-on parier sur l'amour ? Jusqu'où sommes-nous prêts à aller dans le jeu et la mystification pour être certains d'être aimés ?

Contexte

Quand Marivaux commence à écrire pour le théâtre (la première pièce qu'il compose pour une scène parisienne, *L'Amour et la Vérité*, est donnée en 1720), nous sommes à une époque charnière, ainsi que le rappelle Karine Bénac¹ : c'est la fin de la société d'Ancien Régime fondée sur la toute-puissance de la monarchie absolue et de droit divin. Sous l'Ancien Régime, « le roi tient son pouvoir de Dieu et établit la loi. Bon nombre de Français considèrent ce pouvoir comme despotique. Le pouvoir de l'Église est très grand et touche beaucoup le peuple. De fait, elle s'occupe de l'enseignement, de l'état civil et de la charité publique.

La société est fondée sur les trois "ordres" : la noblesse (30 000 personnes), le clergé (130 000), le tiers état (25 millions). L'accès à la noblesse représente un des buts essentiels des membres fortunés du tiers état, car c'est le moyen d'accéder à de hautes fonctions sociales et aux avantages qui en découlent.

Louis XIV meurt en 1715. À ce moment commence la Régence (1715-1723). Elle hérite de finances catastrophiques, et se heurtera sans cesse au pouvoir du Parlement, qui s'oppose à toutes les décisions politiques susceptibles de lui faire perdre ses privilèges. L'état des finances ainsi que l'opposition du Parlement sont deux des problèmes essentiels auxquels seront confrontés les pouvoirs politiques successifs tout au long du siècle.

Pour éponger les dettes de l'État, l'Écossais John Law met en place un système financier consistant à augmenter la monnaie afin de relancer le commerce. Le système connaît un grand succès en 1719, avant de s'effondrer en 1720, ruinant des milliers de familles, y compris Law. À la suite de cela, une politique austère d'assainissement fut menée par le contrôleur général.

Avec la disparition de Louis XIV et le départ du Régent de Versailles pour Paris débute une période de fête et de libertinage dans une atmosphère joyeuse et frivole. C'est dans ce cadre

¹ Marivaux, collection Ellipses, 1999.

Pistes d'analyse

que sont rappelés les Comédiens Italiens, qui avaient été chassés en 1697, et qui joueront la plus grande partie des pièces de Marivaux.

La mode féminine est aux négligés à l'étoffe légère, aux robes à panier.

En 1721 meurt Antoine Watteau. Le créateur des "fêtes galantes", à l'atmosphère de rêve et de douceur, aux couleurs pastel, restera emblématique de cette époque.



Antoine Watteau (1684 – 1721)

Fête galante avec joueur de guitare et sculpture d'enfants jouant avec une chèvre
(vers 1717-1719)

huile sur toile © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders

À partir de 1720, le Régent revient à une politique draconienne dans le style de Louis XIV. Vient ensuite le règne de Louis XV (1723-1774).

Il est marqué en 1727 par l'agitation populaire autour du cimetière Saint-Médard où l'on raconte que des miracles ont lieu. Sur la tombe de François de Paris, diacre janséniste, les gens sont pris de délires et de spasmes. La lutte entre jésuites (soutenus par le haut clergé et le roi) et jansénistes (soutenus par le Parlement) se poursuivra jusqu'à l'abolition par le roi, en 1764, de la compagnie de Jésus.

Sur le plan économique, la France connaît un essor durable, mais dont ne profitent guère les masses roturières écrasées par les impôts. L'agriculture améliore ses rendements, tandis que le grand commerce fondé sur l'importation de produits coloniaux bat son plein.

Le règne de Louis XV a souffert d'un manque d'unité et de rigueur. Les gaspillages financiers, le défilé des favorites, les choix contradictoires des ministres font croître peu à peu l'impopularité du roi. Le pouvoir royal se heurte au clergé et au Parlement, les années 1748-1750 sont des années de crise.

Pistes d'analyse

Le déclin du pouvoir royal culmine de 1758 à 1774, alors que la France entre dans une ère de prospérité économique. En 1771, après un coup de force contre le Parlement, Louis XV et le chancelier Maupeou annoncent une grande réforme judiciaire qui modernise en profondeur le système judiciaire en vigueur jusque-là.

Atteint de la petite vérole, Louis XV meurt le 10 mai 1774.

Les conditions de représentation de l'œuvre de Marivaux

Le Legs est représenté pour la première fois le 11 juin 1736 par la troupe des Comédiens-Français, et *L'Épreuve* le 19 novembre 1740 par la troupe des Comédiens Italiens.

Ces deux troupes sont rivales. À l'époque, Marivaux est en effet rarement donné au Français. Entre 1720 et 1740, il est le grand rival de Voltaire, comédie contre tragédie, prose contre vers, Théâtre-Français contre Hôtel de Bourgogne, son œuvre est principalement jouée par les Comédiens Italiens.

Chassés par Louis XIV en 1697 suite aux représentations de *La Fausse Prude*, une pièce qui visait directement Madame de Maintenon, ceux-ci reviennent à Paris sous le nouveau régime en 1716 et profitent de la protection du duc d'Orléans pour reprendre leurs représentations, sous la direction de Luigi Riccoboni, dans une salle entièrement rénovée.

Que sait-on d'autre des conditions d'écriture et de jeu des pièces de Marivaux ? Stéphane Lépine, reprenant l'ouvrage de Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*², en donne un résumé : « Marivaux écrivait d'abord et avant tout pour les vedettes du Nouveau Théâtre Italien (Joseph Maletti dans le rôle de Mario, sa femme Rosa Benozzi dans celui de Silvia ainsi que l'Arlequin Thomassin) que l'on retrouvait alors toujours dans les mêmes rôles, dans bon nombre de ses pièces. "Non seulement il conçoit ses personnages en fonction de leur emploi, de leur apparence, de leur habileté gestuelle ou mimique, mais il sait d'entrée l'image et l'aura que chaque artiste possède auprès du public, jouant de l'effet de déjà vu et, s'il le désire, de l'effet de surprise." Marivaux écrit donc pour des comédiens qui sont appelés, tout comme le public, à suivre "un personnage dans la diachronie de l'œuvre en devenir" mais qui, aussi, à cause du style de jeu très codifié qui est la marque des Italiens, entretiennent "avec le texte une relation qui n'est pas purement illustrative et redondante". La dramaturgie marivaudienne, qui "donne à voir la rhétorique des relations sociales, des positions de classes et des stratégies de jeu", a donc bénéficié au départ du jeu *all'improvviso* dont les acteurs de la Comédie-Italienne sont les héritiers et les continuateurs, un jeu "formant un système sémiologique autonome possédant ses propres conventions et lois", un jeu non réaliste qui laisse place aux lazzi et aux escapades virtuoses d'un Arlequin, par exemple, et dont la légèreté et la rapidité des intrigues ne souffraient aucunement, bien au contraire.

Il ne faut pourtant pas croire que ce théâtre d'acteur, à la limite du théâtre burlesque tel que nous le connaissons aujourd'hui, entraînait une banalisation du contenu ou excluait "une recherche sur les mécanismes dramaturgiques et sur la société telle que le jeu des masques [est capable] de la saisir en profondeur". Loin de là. De façon apparemment contradictoire, et

² *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Patrice Pavis, Publications de la Sorbonne, Coll. « Série Langues et langages », n° 12, 1986

Pistes d'analyse

l'accueil très froid du public de la Comédie-Française en est une preuve, c'est le jeu des Français, marqué par le réalisme et la moralisation, par une élimination des prouesses gestuelles et une "augmentation concomitante des notations psychologiques", qui aura davantage nui à Marivaux. L'art devant, aux yeux des Français, "imiter la nature, et donc se nier comme système artificiel ayant ses propres règles et codes artistiques," la dramaturgie de Marivaux, qui "penche nettement vers un art fondé sur la convention et l'"irréalisme" des situations" et "exige un type de jeu qui corresponde à son maniement spécifique des effets d'illusion et des conventions", n'a pu que sortir perdante de sa confrontation avec le goût français. En fait, comme le souligne en conclusion Patrice Pavis, "un tel scepticisme (celui de Marivaux) envers le naturel (lequel allait devenir le critère dominant du réalisme dramaturgique et scénique à partir de Diderot et du drame bourgeois) s'accordait bien avec le style "naïf" et techniquement très recherché des virtuoses italiens"³.»



Antoine Watteau (1684 – 1721)

« Les Comédiens Italiens » (1720).

Huile sur toile, © National Gallery of Art, Washington.

³ Stéphane Lépine (les citations sont extraites de l'ouvrage de P. Pavis) *in* *Jeu : revue de théâtre*, Numéro 42, 1987.

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Marivaux et la critique sociale

09

Quand on parle de la « critique sociale » à l'œuvre dans le théâtre de Marivaux, on souligne d'emblée aussi ses limites supposées. On rappelle aussitôt que dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, lorsque les masques tombent, chacun reprend sa place. De même dans *L'Île des esclaves*, dont l'intrigue ne se déroule d'ailleurs pas en plein Paris, mais sur une île utopique où donc ce qui se passe n'est ni vraisemblable ni plausible. La transgression chez Marivaux serait irréalisable ou simplement ponctuelle, et on en reviendrait toujours à l'ordre établi, par un système de boucle un peu étonnant, où les personnages, malgré tout ce qu'ils auraient traversé, retomberaient à chaque fois au point où on les auraient trouvés. Le théâtre de Marivaux serait un théâtre prudent, s'adressant à un public de maîtres : d'aristocrates et de grands bourgeois, donc, des destinataires pour lesquels l'auteur ferait primer toujours les sentiments sur la raison sociale. De là il n'y aurait qu'un pas à conclure que le théâtre de Marivaux serait moral, et non politique, son but premier étant avant tout d'explorer le jeu de l'amour sous toutes ses formes. Bref, que Marivaux, ça n'est pas Beaumarchais.

Heureusement que Bernard Dort est passé par là. Si son analyse de Marivaux est extrême, elle a au moins le mérite de faire voler en éclats les clichés sur Marivaux dont nous venons de dresser le récapitulatif. Elle sort Marivaux de la lecture unifiante qu'on appelle « marivaudage » ou « métaphysique du cœur ».

Quelle est cette analyse ? Une analyse des rapports sociaux de classes. Dans son étude de *L'Épreuve*¹, par exemple, Bernard Dort rend compte de l'attitude de Lucidor par des « habitudes sociales ». Selon lui, l'attitude de Lucidor est une « attitude de classe » de riche bourgeois parisien. Il « ne croit qu'à l'argent » et « estime que l'argent donne tous les droits ». Dort va même plus loin : au fond, si Lucidor est cruel avec Angélique, c'est pour lui faire payer qu'ils ne soient pas de classes égales, c'est pour lui faire payer sa mésalliance (à venir) – la mère d'Angélique n'est qu'une petite bourgeoise de campagne.

Entre ces deux visions extrêmes – primauté de la métaphysique du cœur vs lecture marxiste – une troisième voie est peut-être possible. Oui, la critique sociale semble toujours passer à l'arrière-plan chez Marivaux, mais comment Marivaux aurait-il concrètement pu faire autrement ? En tant qu'auteur dramatique, pour que son œuvre existe, et ne soit pas, contrairement à d'autres, cantonnée au secret de certains salons, Marivaux a besoin d'être joué, et non de voir ses pièces censurées et brûlées. Il ruse donc, et il ruse bien : il insère sa critique sociale à hauteur de relations humaines, à hauteur d'intrigues, de situations, sans discours surplombant, et aussi sans établir de système d'une pièce à l'autre. Par exemple si on a dans *Le Legs* une Lisette en discrète révolte comme on le verra plus bas, la Lisette de *L'Épreuve*, elle, en revanche, est tout à fait soumise à l'ordre social établi et en joue parfaitement le jeu. « L'archipel » Marivaux, pour reprendre la formule de Jean Goldzink², ne se laisse pas soumettre à un système. On ne peut pas non plus en tirer les lignes d'une critique « globale ». Les variantes de la critique marivaudienne sont tout aussi nombreuses que ses œuvres, et l'audace de l'auteur est dans la diversité des situations et des intrigues dans lesquelles ces variantes se déploient. Il ne faut pas chercher d'option politique tranchée, ni une dénonciation systématique que l'on retrouverait d'une œuvre à l'autre. Il faut avoir l'exigence d'envisager l'œuvre dans toute sa multiplicité et

¹ Édition du théâtre de Marivaux, tome IV, pp 397-398.

² *Comique et Comédie au Siècle des Lumières*, Jean Goldzink, L'Harmattan, 2000

Marivaux et la critique sociale

dans l'infini des possibilités qu'elle invente.

Prenons la scène 21 du *Legs*.

Lépine, valet du Marquis, a été renvoyé par son maître. Il vient plaider sa cause auprès de la Comtesse. On sait que la Comtesse a piètre opinion des valets, une opinion qui, dans la pièce, est presque devenu un running gag, tant elle est régulière et tranchante :

- « Je ne me fie point aux valets, ils ne sont point exacts. » (scène 6) ;
- « Les domestiques sont haïssables ; il n'y a pas jusqu'à leur zèle qui ne vous désoblige. C'est toujours de travers qu'ils vous servent. » (scène 7) ;
- « Cette sotte ! », à propos de Lisette (scène 14).

La chose est claire, la Comtesse ne tient pas les domestiques en haute estime. Mais Lépine, parce qu'il a été honnête et franc, est devenu pour elle l'exception qui confirme la règle. À la scène 14, celui-ci, en effet, a « dit le vrai » à sa rivale Hortense : « Vous dirai-je le vrai, Mademoiselle ? obligez-moi de me dispenser de la commission. Monsieur traite avec vous de sa ruine ; vous ne l'aimez point, Madame ; j'en ai connaissance, et ce mariage ne peut être que fatal ; je me ferais un reproche d'y avoir part. Je parle en conscience. Si mon scrupule déplaît, qu'on me dise : Va-t'en ; qu'on me casse, je m'y soumetts ; ma probité me console. » Et la Comtesse de s'exclamer suite à l'éclat de franchise de ce serviteur : « Voilà ce qu'on appelle un excellent domestique ! ils sont bien rares ! »

C'est donc vers une Comtesse bien disposée en sa faveur que Lépine se tourne à la scène qui nous intéresse. Elle a d'ailleurs tôt fait de le rassurer : « il n'y a pas d'apparence. Je parlerai pour toi. »

Mais la visite de Lépine a un second objectif, celui de dénoncer les motifs d'opposition de Lisette au mariage entre le Marquis et la Comtesse : si Lisette n'est pas favorable à l'amour du Marquis pour la Comtesse, c'est pour des raisons financières, c'est, explique Lépine, parce que la Comtesse lui est « plus lucrative » veuve que remariée. La Comtesse s'offusque de cette mauvaise suivante, et Lépine de donner cette excuse à Lisette : « c'est une pensée de soubrette que je rapporte. Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe ? La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien, et c'est avec de petits sentiments qu'on en amasse. »

Lépine est-il effectivement convaincu de la « médiocrité » de ses compagnons de condition sociale ? Ou ne dit-il cela que parce qu'il sait que, la Comtesse ayant mauvaise opinion des domestiques, le meilleur moyen de lui plaire est de parler le même langage qu'elle ? Ou encore Lépine est-il ici discrètement ironique, acide ?

Impossible de savoir, à la lecture, le fond de la pensée de Lépine. Sa position est floue, ou plus précisément, volontairement rendue floue par Marivaux. Car si l'on ne sait pas très bien où se situe Lépine, impossible alors d'en tirer des conclusions sur la position de son auteur... Restent l'excellente situation théâtrale, sa valeur de surprise, d'inattendu, et le comique du serviteur-fourmi faisant l'autocritique de sa condition en même temps que celle de ses semblables.

Le personnage de Lisette, dans *Le Legs*, est tout aussi complexe à saisir. À première vue, Lépine ne semble pas avoir menti à la Comtesse. Lisette, en effet, a dit à Lépine dès la scène 3 : « Je vous prédis qu'ils ne se marieront point. Je ne veux pas, moi. Ma maîtresse, comme vous dites fort habilement, tient l'amour au-dessous d'elle ; et j'aurai soin de l'entretenir dans

Marivaux et la critique sociale

cette humeur, attendu qu'il n'est pas de mon petit intérêt qu'elle se marie. Ma condition n'en serait pas si bonne, entendez-vous ? Il n'y a point d'apparence que la Comtesse y gagne, et moi j'y perdrais beaucoup. J'ai fait un petit calcul là-dessus, au moyen duquel je trouve que tous vos arrangements me dérangent et ne me valent rien.»

Mais de quel « calcul » Lisette parle-t-elle ? Parle-t-elle effectivement d'un calcul financier ? Cela se tient, mais pas tout à fait : car comme elle le dira elle-même à la Comtesse à la scène 23, si celle-ci épouse le Marquis, un homme riche et généreux, Lisette pourra en espérer beaucoup : « si j'aime tant mes profits, avec vos bienfaits je pourrai encore espérer les siens. » Pourquoi alors n'est-il pas dans « l'intérêt » de Lisette que la Comtesse se remarie ?

Peut-être fallait-il prendre plus au sérieux les premiers mots de cette étonnante suivante : « Ma maîtresse est veuve ; elle est tranquille ; son état est heureux ; ce serait dommage de l'en tirer ; je prie le Ciel qu'elle y reste. » (à Hortense, scène 2). Peut-être peut-on envisager que ce qui anime Lisette, dans son désir de ne pas voir sa maîtresse se remarier, c'est la liberté de celle-ci – La Comtesse est veuve, elle n'a pas de maître – et partant, sa propre liberté, même relative. Si l'on suit cette interprétation possible, le revirement de Lisette à la scène 23 devient plus clair. Elle n'est plus contre ce mariage, car le Marquis ne représente plus désormais pour elle une menace : il est « un homme avec qui [la Comtesse aura] l'agrément d'avoir un ami sûr, sans avoir de maître³ ». Lisette, de la scène 2 à la scène 23, a eu en effet tout loisir d'observer que le Marquis, dans leurs échanges, a été bien incapable, tout « uni » qu'il est, de prendre un ascendant sur sa maîtresse.

Cette interprétation des motifs de Lisette est une interprétation possible. Mais celle qui ferait de Lisette une suivante animée uniquement par l'appât du gain est tout aussi plausible, et son revirement de la scène 23 s'expliquerait alors par son habileté à suivre le sens du torrent (il faut « céder au torrent », dit-elle). Là encore, Marivaux floute habilement les choses. Reste la belle ambivalence du personnage, ni figure de proue d'un féminisme avant l'heure, ni petite suivante uniquement sensible aux pourboires reçus. Cette Lisette-là n'a, comme nous l'avons dit, rien à voir avec la Lisette de *L'Épreuve*. Les deux pièces n'ont que quatre ans d'écart, mais Marivaux ne semble avoir aucun penchant pour le recyclage. Non plus que pour les discours et la dénonciation trop évidente. La critique sociale, dans ses pièces, affleure, reste en filigrane, elle n'est jamais assénée. Elle n'en est que plus vivace.

³ C'est nous qui soulignons.

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Marivaux dans le Siècle des Lumières

Usuellement, on ne range pas Marivaux parmi les penseurs des Lumières. Parfois pour la simple raison qu'il n'a jamais produit d'essais théoriques. Pourtant, nous l'avons vu, la critique sociale est bien présente dans son œuvre, et cela dès *La Double inconstance*, créée en avril 1723 à l'hôtel de Bourgogne par les Comédiens Italiens, qui inaugure, selon Jean Goldzink, « une écriture critique d'une extrême vivacité, qui tendra peut-être à s'estomper dans les pièces de la maturité – mais pas dans les romans ni les Journaux¹. »

Par ailleurs, il ne faudrait pas croire que Marivaux, parce qu'il n'est pas cité parmi les penseurs des Lumières, écrive dans les marges de son époque, ou en soit détaché. Rien n'est moins vrai. Il est un fervent lecteur, commentateur et critique, comme en témoigne son travail journalistique dans ses *Journaux et Œuvres diverses* publiés chez Deloffre-Gilot, où l'on découvre qu'il se positionne volontiers sur les publications de son temps : il déplore l'agressivité anti-religieuse des Lettres persanes, et veut aussi s'en prendre aux Lettres philosophiques de Voltaire – ce dont ce dernier le dissuade, l'ouvrage ayant « déjà » été brûlé par le Parlement. Mais qu'en est-il de son œuvre théâtrale ? À travers celle-ci, est-il possible d'envisager comment et où Marivaux se situe dans les grands et multiples courants de pensée actifs de son siècle ? Du côté de la nature², de son « idéal de fidélité villageoise, de tendresse, de simplicité, de transparence » ? Une nature de « l'innocence rustique », de « l'eau claire, des sabots, de la marche à pied, sans robe à traîne, ni valets, ni titres », célébrée contre « les masques de la vilénie humaine », « la morale cynique de Trivelin et consorts », où les « seules valeurs sont celles de l'argent, des honneurs » ? L'œuvre de Marivaux organise-t-elle une critique d'une « destruction de la nature, de l'innocence par l'artifice mondain, par la volonté de puissance, bref, par le mal » ?

Selon Jean Goldzink, c'est une autre idée de la nature que Marivaux semble défendre, voire inventer. Avec Marivaux, on est très loin de l'idylle pastorale, de la chimère, du « songe creux ». On est certes du côté de la nature, mais pas de cette nature-là : on est du côté de la nature humaine, plus précisément de la vérité de la nature humaine et de la vérité des passions. Entre « la raison destructrice » et « l'idylle bucolique », (opposition à laquelle on soumet souvent les Lumières), Marivaux trace un chemin : celui de la connaissance, celui d'une « compréhension lucide du cœur ». Et ce chemin-là, chez lui, n'est pas noir : Marivaux écrit de vraies comédies, qui contiennent et procurent de la joie. Il y a chez Marivaux un véritable plaisir de « quitter la chimère pour le monde vrai. Quitte à y perdre quelques illusions puériles, qui n'empêcheront jamais d'aimer et de croire à l'amour. Le travail de la désillusion, du dévoilement des

¹ *Comique et Comédie au Siècle des Lumières*, « L'archipel Marivaux », Jean Goldzink, L'Harmattan, 2000. Tous les extraits entre guillemets qui suivent sont empruntés à cet excellent ouvrage.

² « Dans un siècle de bouillonnement intellectuel et politique où les cadres traditionnels du pouvoir religieux comme du pouvoir politique craquent de toute part, l'idée de nature est en même temps l'outil de la critique et le fondement d'un ordre nouveau qui se cherche. Alors que le pouvoir de droit divin est mis à mal par une critique de plus en plus ouverte, on va tenter de fonder les normes de la vie morale comme de la vie sociale sur une nature supposée bonne. Les règles ne descendront plus du ciel mais devront émaner de la nature dans lequel l'individu se trouve plongé. D'où les tentatives de substitution d'un droit naturel à un droit divin, d'une théologie naturelle à la théologie dogmatique du christianisme, des droits de l'homme aux droits du dogme. Le mythe du bon sauvage, la comparaison constante des mœurs européennes aux mœurs des peuples que l'Europe découvre, opposent constamment, dans les textes du XVIII^e siècle, les " mœurs naturelles " aux mœurs dépravées d'une société en crise et fait de l'idée de nature une véritable arme idéologique dans le combat mené par les penseurs des Lumières contre ce qu'ils nommeront l'intolérance, la superstition, l'obscurantisme. Ils placent, pour certains tout du moins, la nature du côté de la raison. » Raphaëlle Daudet, décembre 2007, à l'occasion du séminaire « Les Lumières et l'idée de Nature » organisé par la Maison des Sciences de l'Homme de Dijon – Université de Bourgogne.

Marivaux dans le Siècle des Lumières

masques, mensonges, roueries du sentiment, est peut-être source d'une mélancolie mari-vaudienne, qui l'empêche radicalement de tomber dans les rêveries bucoliques, les idylles pastorales, mais qui ne débouche jamais, chez lui, sur l'univers désespérant, l'univers glacé d'un Crébillon ou d'un Laclos : le véritable royaume, si les mots ont un sens, de la cruauté au siècle des Lumières.»

Cela se vérifie dans les deux pièces qui nous intéressent, *Le Legs* et *L'Épreuve*. Dans les deux cas, nous ne sommes pas en ville, mais à la campagne, dans la nature, donc : dans une maison de la Comtesse pour *Le Legs*, dans un château récemment acquis par Lucidor dans *L'Épreuve*. Dans les deux cas, nous saisissons la situation et les amoureux après plusieurs semaines d'apparente tranquillité : cela fait six semaines que le Marquis, Hortense, le Chevalier et la Comtesse sont chez la Comtesse, cela fait sept semaines que Lucidor est arrivé au château et a rencontré Angélique. Dans les deux cas, on saisit les personnages dans ce qui pourrait être quelque chose de l'ordre de la « rêverie bucolique » : particulièrement dans *L'Épreuve*, où Angélique nous apparaît pour la première fois « s'amusant à cueillir des fleurs ».

Tout l'enjeu des deux pièces va être de sortir les personnages de cette rêverie pour les confronter à du réel et à de la relation sociale.

Dans *Le Legs*, il s'agit de résoudre enfin (Hortense s'en impatient) le problème d'une succession qui donne 600 000³ francs au Marquis s'il épouse Hortense, seulement 400 000 s'il ne l'épouse pas – les 200 000 francs de différence iraient alors à Hortense. Pour éviter de perdre ces 200 000 francs, le Marquis, alors qu'il aime la Comtesse, va bluffer : il sait qu'Hortense aime le Chevalier, et que s'il lui demande sa main, elle le refusera. Or, si elle le refuse, le testament prévoit que le Marquis ne perde pas les 200 000 francs... Mais Hortense n'est pas prête à céder si facilement à la ruse : elle est bien consciente du penchant du Marquis pour la Comtesse, devine le *bluff*, et surenchérit en acceptant d'épouser le Marquis... Nous sommes ici dans un retour à la vie sociale dans tout ce qu'elle a de plus cru, négociations et faux-semblants s'enchaînent pour obtenir la somme d'argent.

L'impact en est très net sur le couple formé par la Comtesse et le Marquis. Ceux-ci, jusqu'ici, entretenaient les meilleures relations, la Comtesse n'ayant cessé de vanter l'air « franc et ouvert », le caractère « uni » du Marquis, et celui-ci de louer son absence de coquetterie : « Vous plaisez sans y penser, ce n'est pas votre faute. Vous ne savez pas seulement que vous êtes aimable ; mais d'autres le savent pour vous. » Le problème de la succession et les confrontations avec Hortense et le Chevalier vont entraîner dans ce couple que l'on a découvert heureux, voire insouciant, des disputes à répétition : il n'y a pas une seule scène du Legs où l'on ne voit les deux amants se déchirer. Et pourtant, leur amour en sortira indemne – le Marquis finira par demander sa main à la Comtesse –, et peut-être même plus savoureux qu'avant : ces deux-là, en 25 scènes, ont appris à se connaître tels qu'ils sont dans la vie de tous les jours, leur amour n'en est pas resté au stade de l'idylle campagnarde, il a fait l'épreuve des relations aux autres, il a fait l'épreuve de la société, de ses manigances, de ses contraintes.

Le passage de la « nature » à « l'ordre social » est tout aussi rude, sinon plus, dans *L'Épreuve*. Lu-

³ Soit quinze millions de francs en 2000. Un million de francs en 2000 représentant 190 785 euros (selon le convertisseur franc-euro de l'INSEE qui mesure l'érosion monétaire due à l'inflation), le legs serait aujourd'hui de 2 861 775 euros.

Marivaux dans le Siècle des Lumières

Lucidor, riche seigneur, aime Angélique, fille d'une petite bourgeoise de campagne, et est aimé en retour. Il souhaite la demander en mariage, mais doute : la jeune femme est-elle véritablement amoureuse de lui, ou est-elle amoureuse de son statut social et de ses richesses ? Notons ici qu'aucune indication dans ce sens n'est donnée au lecteur, ni dans les répliques d'Angélique, ni

dans les répliques des autres personnages, et l'on se trouve plutôt désarmé devant les doutes que Lucidor nourrit à l'encontre de la jeune femme. Celui-ci, pour tester son amour, va lui proposer en mariage son valet Frontin, travesti pour l'occasion en jeune homme d'aussi haut statut que lui, et de richesse égale. Lucidor ira même plus loin, d'abord en montrant à Angélique un portrait de femme qu'on lui propose d'épouser à Paris, puis, alors qu'Angélique a très nettement et presque violemment refusé Frontin, en lui donnant la possibilité d'épouser Blaise, un jeune fermier du village, qu'il dote de vingt mille francs afin que la mère d'Angélique ne s'oppose pas à l'union. L'épreuve est douloureuse pour la jeune femme qui ne comprend pas pourquoi ce jeune homme qu'elle aime et dont elle se croit – à raison – aimé, s'acharne à vouloir la marier à d'autres.

Beaucoup d'encre a d'ailleurs coulé sur les raisons qui poussent Lucidor à de telles extrémités : raisons psychologiques (Lucidor souffre d'un manque de confiance en lui), sociologiques (voir dans le chapitre précédent l'analyse de Bernard Dort). Ces raisons peuvent être bonnes, ce sont plutôt les conséquences sur Angélique de l'épreuve qu'elle subit qui nous intéressent ici : la pièce fait traverser à cette jeune femme présentée comme la douceur et la gentillesse incarnées une véritable éducation sociale et sentimentale. À la scène 21, quand Lucidor se déclare enfin, elle n'est plus la tourterelle ingénue échappée du monde de la pastorale que l'on apercevait en train de cueillir des fleurs « pour s'amuser ». De l'épreuve à multiples facettes imposée par Lucidor, Angélique sort blessée (elle est en larmes à la scène 21), mais aussi grandie – voir ses réparties très vives, scène 16, à Lisette puis à Frontin –, révélée. Et là encore, les blessures reçues ne semblent pas irréversibles. Angélique, si elle pleure, ne semble nullement détruite, non plus que son amour pour Lucidor. Pour preuve, l'entièreté des réponses qu'elle donne à son amant à l'avant-dernière scène :

« LUCIDOR. Et si je restais, si je vous demandais votre main, si nous ne nous quittions de la vie ?

ANGÉLIQUE. Voilà du moins ce qu'on appelle parler, cela.

LUCIDOR. Vous m'aimez donc ?

ANGÉLIQUE. Ai-je jamais fait autre chose ? »

Chez Marivaux, ce n'est pas à regret qu'on quitte « les amours des champs » : on les quitte pour des amours plus vrais, des amours sans « angélisme » où l'on a acquis une connaissance plus précise de soi, de l'être aimé, de la nature humaine. Quitte à en perdre au passage, comme le souligne Goldzink, quelques illusions.

Marivaux dans le Siècle des Lumières

Les Caractères, La Bruyère, 1688

Arlequin poli par l'amour, 1720

Lettres persanes, Montesquieu, 1721

La Double inconstance, 1723

La Fausse Suivante, 1724

L'Île des esclaves, 1725

La Seconde Surprise de l'amour, 1727

Le Jeu de l'amour et du hasard, 1730

La Vie de Marianne, 1731-1742

Zaïre, Voltaire, 1732

Le Triomphe de l'amour, 1732

L'École des mères, 1732

Lettres Philosophiques, Voltaire, 1734

La Mère confidente, 1735

Le Paysan parvenu, 1735

Le Legs, 1736

Les Égarements du cœur et de l'esprit, Crébillon, 1736

Les Fausses Confidences, 1737

L'Épreuve, 1740

Pensées philosophiques, Diderot, 1746

De l'esprit des lois, Montesquieu, 1748

Zadig, Voltaire, 1748

La Colonie, 1750

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, sous la direction de Diderot et D'Alembert, 1751-1772

Micromégas, Voltaire, 1752

Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Rousseau, 1755

Les Acteurs de bonne foi, 1757

Le Fils naturel, ou Les épreuves de la vertu, Diderot, 1757

Lettre à D'Alembert sur les spectacles, Rousseau, 1758

La Provinciale, 1761

Julie ou la Nouvelle Héloïse, Rousseau, 1761

Du Contrat Social, Rousseau, 1762

Traité sur la tolérance, Voltaire, 1763

Dictionnaire philosophique, Voltaire, 1764

Dialogue entre un prêtre et un moribond, Sade, 1782

Les Liaisons dangereuses, Laclos, 1782

Le Mariage de Figaro, Beaumarchais, 1784

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Entretien avec Julien George

16

Propos recueillis par Hinde Kaddour, février 2016

Vous avez choisi de monter *Le Legs* (1736) et *L'Épreuve* (1740) en diptyque. Pourquoi ?

Ce sont deux pièces relativement courtes, en un acte. Elles ont une distribution similaire – trois hommes et trois femmes – qui permet de les jouer dans la même soirée avec la même équipe d'acteurs.

Au-delà de ces contingences pratiques, il existe une correspondance forte entre les deux textes. Tous deux sont traversés par le grand thème de l'amour – thème central dans l'œuvre de Marivaux. Leur particularité, leur saveur commune est qu'à l'intérieur de ce grand « motif », Marivaux intègre un petit « polluant » : l'argent, qui vient s'insinuer dans les relations amoureuses.

Et ce petit « polluant » va produire du jeu. Dans *Le Legs*, par exemple, l'argent amène le Marquis à jouer qu'il aime Hortense pour lui faire avouer qu'elle ne l'aime pas afin de ne pas avoir à lui céder un tiers de son héritage. L'argent est ici facteur de jeu dans le jeu, et donc de théâtre, au même titre par exemple que le travestissement dans d'autres pièces de Marivaux. Sauf que l'on joue – et en cela le « motif » de l'argent m'intéresse plus que le travestissement – sans « déguisement », en conservant sa silhouette, sa physionomie.

Le jeu, dès lors, doit avoir une certaine vérité : on joue en restant soi, sans masque qui puisse aider. On prétend et l'on est obligé de bien prétendre, d'être vrai dans la duperie.

Je souhaite pousser la vérité du jeu auquel se confrontent les personnages au point que le spectateur lui-même ne sache plus vraiment ce qu'il en est, ne sache plus vraiment si les êtres qui sont sur le plateau sont en train de jouer, de jouer qu'ils jouent, ou de ne pas jouer du tout.

Louis Jovet disait de Lucidor qu'il est « un mufle ou un goujat ». Gabriel Marcel parlait de « tortionnaire »... Avez-vous un avis aussi tranché sur le personnage de Lucidor ?

Je pourrais dire que je suis tout à fait d'accord avec Jovet et Gabriel Marcel. Comme je pourrais dire que je suis totalement en désaccord avec eux. Ma vision de Lucidor, mon jugement sur lui importent peu : ce n'est pas ça qui va nous aider à travailler. J'évite de préjuger des personnages, et j'invite les acteurs avec lesquels je travaille à suivre le même chemin que moi, pour ne pas tomber dans le piège du « jeu général » : par exemple, dans le cas de Lucidor, le « jeu général » consisterait à jouer le « mufle » et le « goujat » à chaque réplique.

Vous évitez de « caractériser » les personnages.

Je dirais même que j'évite le « personnage ». Pour moi, le Marquis, ce sera Frank Semelet, et les relations que Frank Semelet entretiendra sur le plateau avec ses partenaires.

Vous rejoignez par là Claude Stratz qui a monté à la Comédie ces deux pièces il y a un peu plus de trente ans. Il disait en 1986 à propos du Legs dans un entretien pour la revue Théâtre/Public que les personnages ne sont « rien d'autre que les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. »

Absolument. Et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si je monte ces deux pièces. Je les ai choisi-

Entretien avec Julien George

sies aussi parce que j'ai su que Claude Stratz les avait mises en scène dans ces murs. À cette différence que Claude Stratz était à ce moment-là à un point de son parcours – il l'explique dans l'entretien que vous citez – où il cherchait à sortir d'un théâtre de l'image pour en venir à un théâtre de la relation, quand moi je choisis depuis le départ les textes que je monte en fonction de ce critère, et de ce critère seulement. Il n'y a que cela que je sache aborder dans le travail avec les acteurs. La relation, c'est cela qui m'intéresse en priorité au théâtre. Et, de la relation entre les êtres : c'est de cela que le théâtre de Marivaux est fait. Dans *Le Legs* et *L'Épreuve*, chaque rencontre, chaque scène modifie les êtres en profondeur et donc la relation qu'ils auront avec la personne qu'ils rencontreront dans la scène suivante. Les êtres entrent dans la pièce d'une manière, ils n'en sortent pas de la même manière. Ils sont modifiés par la succession des relations qu'ils ont entretenues.

Vous avez connu Claude Stratz.

Il est intervenu dans ma formation, je l'ai côtoyé. Il est devenu doyen quand j'étais au Conservatoire en dernière année. Je l'ai eu comme professeur de dramaturgie : nous analysions avec lui les rêves du capitaine Haddock dans *Les Bijoux de la Castafiore...* C'était simplement passionnant.

Ces deux pièces sont intitulées « comédies ».

On est loin de Feydeau et du rire efficace. Mais il s'agit bien là de comédies. De comédies humaines, avec des défauts très humains, des défauts qui amènent de la joie, de la lumière. Des défauts qu'on a envie de défendre. Je n'ai pas envie de monter ces textes ni de façon grise, ni de façon abusivement intimiste. J'ai envie que ce soit proféré, qu'il y ait de la chair, du postillon, du mouvement, une trace de *commedia*. Je ne dis pas qu'il y aura des coups de bâtons et des lazzis. Mais il y aura du corps.

Je crois que le travail d'équipe vous tient très à cœur.

Je souhaite – c'est le cas sur chacun de mes projets – que le spectacle raconte, au-delà de la pièce, la communauté humaine qui s'est mise au service du projet poétique pour le livrer à la communauté humaine qui s'est rassemblée dans la salle de théâtre. À chaque spectacle, j'ai ce même souci, ce même désir d'offrir au spectateur une trace de l'aventure que le groupe qui est sur le plateau a traversée. C'est peut-être une vision romantique ou chevaleresque du théâtre, mais c'est ce que je recherche.

Alors oui, le travail d'équipe – de troupe, pourrait-on dire, même si nous ne travaillons ensemble que quelques semaines – doit être insufflé très tôt, bien en amont du premier jour de répétition.

Je disais plus haut que les êtres qui peuplent le théâtre de Marivaux entrent et sortent modifiés des pièces dans lesquelles ils évoluent. De même, nous entrerons et sortirons différents, transformés par ce travail, par ce que nous allons traverser pendant ces semaines de travail. Nous serons modifiés. S'il ne reste pas une trace de cette modification lors des représentations, pour moi le théâtre ne sert à rien.

LE LEGS | L'ÉPREUVE

Glossaire

18

ABONDANCE (D'). Probablement au sens de « sans préparation », comme dans l'expression « parler d'abondance » : *Remarquons d'abondance que la Comtesse se plaît avec mon maître.*

ACCOMMODER (S'). S'accorder. Se trouver bien de quelque chose, s'en arranger, se faire une raison : *Oh ! accommodez-vous, benêt.*

AIMABLE. Digne d'être aimé.

AISE (ÊTRE BIEN). Se réjouir : *Ce n'est pas assez, je n'ose encore être bien aise en toute confiance.*

ARRANGÉ. Apprêté, artificiel : *Son caractère est si différent du vôtre ! elle a quelque chose de trop arrangé pour vous.*

AU MOINS. Terme de la conversation pour attirer l'attention, souligner un point : *Prenez-y garde, vous me répondrez de cet amour-là, au moins.*

AUTANT DE. D'après les dictionnaires du temps, l'expression « c'est autant de », suivie d'un participe passé, signifie « c'est toujours cela de » (c'est autant de rabattu, autant d'épargné). Chez Marivaux, il s'agit d'un tour expressif traduisant une conclusion présentée comme assurée ; *la bonne dame bataille, et c'est autant de battu* (c'est-à-dire : « et sa défaite est sûre »).

BONNEMENT. D'une manière simple et peu fine, de bonne foi.

CASSER. Désarmer un soldat à la tête d'un régiment ou d'une compagnie, et le renvoyer. On dit encore casser une compagnie, casser un régiment.

CHANCE. L'expression conter sa chance est enregistrée au sens de « conter ses aventures, sa bonne ou sa mauvaise fortune ». Elle comporte peut-être, dans la bouche d'un paysan, la nuance supplémentaire d'« en conter » à une jeune fille : *Oh ! dame, quand parfois je li conte ma chance, alle rit de tout son cœur.*

DÉCHIRER. Noircir la réputation de quelqu'un : *Vous m'accablez, vous me déchirez.*

DÉCONFORTER (SE). S'affliger, se désoler : *Monsieur, ne vous déconfortez pas.*

DEVOIR. Avoir des raisons de : *Je n'ai pas dû m'attendre que Monsieur le Marquis pût consentir à vous perdre.*

D'OÙ VIENT (d'où vient dans les rôles paysans). Cette locution, assez récente, est déjà cristallisée au point d'avoir exactement les mêmes capacités d'emploi que « pourquoi ».

DRÈS. Dans la langue des paysans, « dès ».

Glossaire

ÉTABLIR. « Mettre dans un état » (Littré), spécialement marier une jeune fille : *Dès que vous vous mêlez de l'établir, je pense bien qu'elle s'en tiendra là.*

ÉTONNER. Causer un ébranlement moral (Littré), déconcerter. Marivaux emploie deux fois le mot en ce sens classique dans Annibal ; et, sans doute par plaisanterie, le met aussi dans la bouche de Frontin : *le mariage en impromptu étonne l'innocence, mais ne l'afflige pas.*

ÉVÉNEMENT. L'issue, le succès de quelque chose.

FIDÉLITÉ. Comme « fidèle », ce mot s'applique surtout aux domestiques qui servent leur maître avec zèle et probité.

FOIS (UNE). Pose un fait, comme « au moins », « une bonne fois » : *ce n'est pas moi qui ai été vous chercher, une fois.*

GAILLARDEMENT. « Allégrement » : *vous vous en allez donc gaillardement comme cela ?*

GARDE. N'avoir garde de, être loin de : *je n'avais garde d'y être* [c'est-à-dire : j'étais loin de voir ce que tu voulais me dire].

GENTILLESSE. « Petit tour divertissant et agréable. » Dit par ironie : *ce n'est qu'une gentillesse de ma façon pour obtenir votre cœur.*

GLOIRE. Orgueil.

GRÂCE. Bonne grâce, c'est-à-dire bon air, bonne mine.

GRÂCES. Agréments d'une femme.

GRÂCES À. Forme habituelle de l'expression chez Marivaux, nécessaire au compte des syllabes.

HONNÊTE.

1° Civil, poli.

2° Conforme à la bienséance.

3° Honorable ; de famille honnête

4° Plus spécialement, « qui n'a rien de bas ni de fort relevé ».

INCOMMODER (S'). « Se causer une gêne d'argent » (Littré) : *je n'irai pas m'incommoder jusque-là.*

INDUSTRIE. Habilité suspecte.

Glossaire

LANGOUREUX. Qui marque de la langueur au sens d'ennui et peine d'esprit : *que dois-je conjecturer d'un aussi langoureux accueil ?*

MALHONNÉTÉTÉ. Incivilité.

MALICE. Méchanceté. Friponnerie. Fourberie. Finesse. Artifice : *un enfant a plus de malice que moi.*

MERCI DE MA VIE. Juron de femme.

MONS. Abréviation méprisante du mot « monsieur ».

MUTIN. Opiniâtre, entêté, obstiné. Il s'y ajoute souvent une idée de rébellion : *elle est assez mutine pour vous épouser.*

NATURELLEMENT.

1° Sans déguisement, avec franchise (Littré).

2° Selon la pente ou l'inclination naturelle.

3° Par une propriété naturelle.

OBSTINER. Rendre opiniâtre.

PENCHANT. Le bord d'un précipice.

PIED. Sur ce pied-là ; les choses étant ainsi ; avec ces conditions.

RÉCIPROQUE. Terme familier. Le réciproque, la pareille.

RENONCER. Renier.

REPARTIR. Répliquer.

RESTE. De reste. Plus qu'il n'en faut.

REVENANT. Qui plaît : *quelquefois pourtant nombre de gens ont estimé que j'étais un garçon assez revenant.*

SANDIS. « Espèce de jurement gascon » (Littré).

STANPENDANT, STAPENDANT. Cependant, pourtant.

LE LEGS | L'ÉPREUVE

L'esthétique et le style de Marivaux, par Estelle Doudet

21

L'esthétique de Marivaux : le « je-ne-sais-quoi » et la surprise

Le « je-ne-sais-quoi » contre les canons esthétiques classiques

L'absence volontaire d'écriture systématique n'empêche pas une réflexion théorique, qui se concentre sur l'esthétique et la question de l'œuvre d'art. Comment doit-on écrire une œuvre moderne, selon Marivaux ? Qu'est-ce que la beauté ? Pour définir celle-ci, Marivaux emprunte le concept de « je-ne-sais-quoi » aux réflexions de ses prédécesseurs.

Au XVII^e siècle, l'âge du baroque privilégie la peinture de sentiments souvent exacerbés et s'interroge sur la relativité de la beauté. Celle-ci, difficile à analyser, trouverait ses fondements dans le charme subjectif qu'elle inspire. Cette imprécision heurte les critiques des Classiques qui soulignent au contraire combien la beauté est affaire de convenance et d'ordre universel. Le « je-ne-sais-quoi », expression utilisée par les Précieuses pour traduire cet indéterminé qui crée l'attraction, est donc rejeté comme une imprécision coupable, voire une tentation de l'occulte. Pourtant, dans les années 1730, la notion redevient à la mode. Elle est le titre d'une comédie de Boissy en 1731 et fait l'objet de réflexions chez Crébillon. Ce regain d'intérêt est en grande partie issu de la lecture par ces auteurs des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours. Le « je-ne-sais-quoi » y reçoit une définition esthétique, celle d'un « charme qui se mêle à toutes les actions. [...] un agrément qui anime la beauté et les autres perfections naturelles ».

Si, chez le père Bouhours qui assouplit la doctrine classique, le « je-ne-sais-quoi » est un ajout indéterminé aux canons esthétiques, les écrivains des années 1730 poussent plus loin la notion, en la dotant d'une force polémique. Marivaux, quant à lui, remplace la beauté par le charme du « je-ne-sais-quoi » et insiste sur le caractère insaisissable de ce dernier. Il ajoute une dimension nouvelle à la notion, en peignant le « je-ne-sais-quoi » comme fuyant et capricieux, tenant au regard du spectateur autant qu'à l'esthétique de ce qui est regardé.

La théorie du « je-ne-sais-quoi » permet à Marivaux de s'opposer à l'idée d'un canon esthétique. Nulle règle ne peut fonder la beauté, car le beau n'est pas une idée philosophique susceptible d'être rationalisée. Dans *Le Cabinet du philosophe*, Marivaux insiste au contraire sur le fait que l'appréhension de la beauté est un sentiment qui ne relève pas d'une analyse abstraite, mais appartient à une expérience vécue et personnelle. La beauté n'est donc pas fixe, elle est mouvement. Le beau pour Marivaux n'est pas le magnifique, le régulier, l'impressionnant, mais le négligé, l'irrégulier et le séduisant. La contemplation immobile des Classiques fait place chez lui, comme chez ses contemporains, à l'animation et à l'imprévisible.

La beauté telle une surprise

On comprend mieux pourquoi la notion de « surprise » est fondamentale pour l'esthétique de Marivaux, souvent présente dans les titres de ses œuvres, des *Effets surprenants de la sympathie* à *La Surprise de l'amour*. Des réflexions proches de la position

L'esthétique et le style de Marivaux, par Estelle Doudet

de Marivaux sont présentes dans l'*Essai sur le goût* de Montesquieu: «Les grâces se trouvent moins dans tes traits du visage que dans les manières; car les manières naissent à chaque instant, et peuvent à tous les moments créer des surprises¹.»

La beauté est donc un charme mobile dont le centre est le visage de la femme :

La beauté frappe d'abord, le reste émeut et nous attire. (...) Tantôt c'est un mixte de langueur et d'indolence, dont on attendrit négligemment une physionomie; c'est un air de vivacité dont on l'anime, d'usage et d'éducation dont on la distingue; enfin, ce sont les yeux qui jouent toutes sortes de mouvements; qui se fâchent, qui se radoucissent, qui feignent de ne pas entendre ce qu'on voit bien qu'ils comprennent².

Mais comment parvenir à saisir la beauté, à travers les mots de la littérature? La réflexion esthétique de Marivaux débouche donc sur une recherche stylistique.

Qu'est-ce que le style ? De l'invention à la «nature»

Le style «artificiel» de Marivaux critiqué par ses contemporains

Pour ses contemporains comme pour ses futurs lecteurs, Marivaux est d'abord l'inventeur d'un style reconnaissable entre tous, scandaleux aux yeux de certains, révolutionnaire pour d'autres, mais à partir duquel on a catalogué son œuvre comme «futile», «légère», ou au contraire «complexe» et «maniérée». Ces reproches contradictoires ont cours à l'époque de Marivaux et sont particulièrement mis en scène par Crébillon fils, en 1734, dans *Tanzai et Néadarné*. Le dramaturge y apparaît sous la figure ridicule de la taupe Moustache, dont le langage alambiqué séduit la sotte princesse Néadarné: «Cette façon admirable de s'exprimer, que vous traitez de jargon éblouit, elle donne à rêver (...) Quoi! ne trouver toujours que les mêmes termes, ne pas oser séparer les uns des autres ceux qu'on s'y est accoutumé de faire marcher ensemble! Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu'ils ne se conviendraient pas? La surprise où ils sont de se retrouver l'un à côté de l'autre n'est-elle pas une chose qui comble?» Les reproches de Crébillon portent sur deux points: la recherche excessive de la «surprise», dont Marivaux fait un des principes de son esthétique, et le jargon prétentieux qui en découle.

Marivaux a souvent été accusé de vouloir créer un langage artificiel. Néanmoins, il a choisi de recourir à la prose et non au vers pour toutes ses œuvres, à l'exception de sa première comédie. Ce choix ne va pas de soi, après le règne de Racine et de ses successeurs. Certes, l'emploi de la prose s'avère moins délicat pour la comédie que pour la tragédie et si la comédie en cinq actes et en vers passe alors pour la plus noble, de nombreuses comédies (en un, trois ou même cinq actes) sont alors écrites en prose.

¹ Montesquieu, *Essai sur le goût*, rubrique «je-ne-sais-quoi»

² Marivaux, *op. cit.*, p.85

L'esthétique et le style de Marivaux, par Estelle Doudet

Mais le choix de la prose est surtout une façon d'atteindre plus de naturel, en reflétant le dialogue qui règne dans la vie quotidienne. Qu'est-ce que le « naturel » pour Marivaux ? S'agit-il vraiment d'une simplicité « populaire » ? Rien n'est moins sûr. Parallèlement au choix de la prose, Marivaux recourt à des tropes et figures inattendus, ainsi qu'aux néologismes. Dans son étude sur le style de Marivaux, Deloffre³ rappelle certains de ses tours d'écriture privilégiés, qui ont choqué ses contemporains.

L'écrivain utilise fréquemment des adjectifs substantivés inattendus, procédé directement hérité des Précieux. Il favorise des termes abstraits concrétisés, en particulier au pluriel : « ces petites délicatesses-là », « toutes ces petites impertinences-là ». Il accorde des compléments de caractérisation assez curieux, par exemple « par méchanceté de jalousie » ou « quelle insatiable vanité d'amour-propre ». Il favorise le développement de phrases abstraites dont le « cœur » est souvent le sujet. Enfin, il invente des locutions périphrastiques, liant une métaphore concrète à un objet abstrait ou inversement, comme « faire main basse sur tous ces agréments-là ».

Ce style complexe, hétéroclite et mêlant le concret à l'abstrait, l'apparente vivacité de l'oral à la complexité syntaxique de l'écrit, est apparu comme un « jargon », mal jugé par de nombreux lecteurs, après Crébillon. Au XIX^e siècle, les metteurs en scène de Marivaux et même ses éditeurs n'hésitent parfois pas à corriger les préciosités de style, pour une meilleure compréhension du texte. Ceci explique d'ailleurs encore aujourd'hui des erreurs dans certaines éditions critiques !

La recherche d'un langage naturel revendiqué par Marivaux

« Jargon hasardé » ou « style diabolique » pour ses contemporains, la langue de Marivaux se distingue à la fois de la clarté classique et des règles communes de la syntaxe. L'écrivain est conscient de ces attaques. Pour se justifier d'avoir « form[é] un langage nouveau », il allègue d'abord dans *Le Cabinet du philosophe* qu'il ne saurait y avoir de distinction valable entre le style et la pensée :

C'est un homme qui [...] sait bien sa langue, qui sait que ces mots ont été institués pour être les expressions propres, et les signes des idées qu'il a eues : il n'y avait que ces mots-là qui pussent faire entendre ce qu'il a pensé, et il les a pris. [...] pour les expressions de ses idées, il ne pouvait pas faire autrement que de les prendre, puisqu'il n'y avait que celles-là qui pussent communiquer ses pensées⁴.

D'autre part, la langue étant le principal instrument de communication humaine, elle est susceptible d'adaptations. Ainsi se légitime le recours à des néologismes servant à

³ Deloffre F., *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, A. Colin.

⁴ Marivaux, *op.cit.*, p.381.

L'esthétique et le style de Marivaux, par Estelle Doudet

remédier aux lacunes de l'expression commune. Marivaux crée des tournures destinées à exprimer des nuances de sentiment délicates, à saisir le «je-ne-sais-quoi». Peut-on alors parler d'artificialité? Marivaux s'en défend en présentant le néologisme comme une tactique littéraire suscitée par le besoin d'assurer la plus grande adéquation possible entre le langage et l'expérience du monde. Et il est vrai que certaines des expressions jugées choquantes à son époque dans sa dramaturgie sont aujourd'hui entrées dans le langage quotidien, telles que «mettre en valeur» ou «tenir en échec».

L'artificialité supposée du langage n'est donc qu'un moyen pour atteindre l'idéal de la communication «naturelle» où le sentiment parle, en bouleversant au besoin la langue commune. Dans *La Double Inconstance*. Arlequin évoque les manières de parler de Silvia: «des paroles qu'elle laissait aller sans y songer, parce que son cœur allait plus vite qu'elle [...]» (scène 6 de l'acte I). C'est avec le même émerveillement que le Prince dit aussi d'elle: «ici c'est le cœur tout pur qui me parle; comme ses sentiments viennent, il les montre (...)» (scène 1 de l'acte III). Marivaux a donc bien un rêve de langage naturel. Ce dernier apparaît comme complexe parce que son objet, c'est-à-dire le monde, l'est aussi.

LE LEGS ET L'ÉPREUVE

« Le pourquoi »,

entretien avec Claude Stratz, par Bernard Sobel

25

« **Bernard Sobel** : [...] je vais partir de l'espace scénique commun aux deux pièces. Il figure pour moi de façon imagée la question que je n'ai cessé de me poser en regardant et écoutant le spectacle. Car, à mon avis, Claude, tu ne t'es pas "couvert" – par un forcing, une agitation quelconque, un discours personnel plaqué – pour te protéger de cette contradiction fondamentale à laquelle toute mise en scène de Marivaux se trouve affrontée. Donc, spectateur, je me suis trouvé devant ce décor, cet espace. Il a un aspect "naturaliste". Je veux dire : c'est un lieu qui représente des murs, un escalier, des portes. On se trouve comme dans un bout de couloir, en oblique. Il ne se donne pas immédiatement en tant qu'espace "de théâtre" au sens classique, avec effet de perspective à partir d'un point central pour le confort du regard. Les éclairages – changeants – vont aussi dans le sens d'une création d'"atmosphère" (même s'ils ont, en plus, quelque chose à voir avec des états d'âme). Bref, je pouvais donc croire à, admettre, une "réalité" de ce lieu. Dans cet espace se déroulaient deux histoires que j'ai trouvées, comme le décor, "crédibles". Mais de même que la crédibilité du décor me paraissait naturellement limitée par le fait qu'il se trouvait sur une scène, devant des spectateurs, celle des histoires me semblait en quelque sorte contredite par le caractère machiné, fabriqué, exemplaire – dégagé de toutes les incertitudes du hasard – de l'écriture, de la dramaturgie de Marivaux. Donc d'un côté : une histoire, des événements, "comme dans la vie"... De l'autre : une machinerie très calculée, contrôlée, "voulue". Et je n'ai cessé de me demander ce que toi, le metteur en scène, tu voulais que je – moi, le spectateur regarde. Voulais-tu que j'aie sur cet espace, ces personnages, leurs costumes, leurs actions, le regard sociologique, historique, que me semblait solliciter la crédibilité dont je viens de parler ? Voulais-tu que je me concentre plutôt sur la mécanique de l'écriture, de la fable ? Bref, de quelle nature devait être, dans ton esprit, mon émotion de spectateur ?

Claude Stratz : On est au cœur du problème. Je pourrais le prendre par plusieurs bouts. Je vais partir de celui qui me vient à l'esprit. Marivaux clôt une dramaturgie, et en ouvre une nouvelle. Il se situe au cœur d'une contradiction qui correspond assez bien à celle dont tu parles. D'une part il écrit pour les comédiens italiens, qui jouent par tradition sur des canevas, avec des codes, avec des personnages-types qui appartiennent en propre à ces acteurs. D'où les noms conventionnels de ses personnages (Arlequin, Lisette, Angélique, etc.) qui ne renvoient pas à des personnages singuliers, mais à des types. Et d'autre part – voilà la contradiction – Marivaux est un auteur profondément réaliste. Il écrit des romans qui rendent minutieusement compte de la vie quotidienne et de la complexité des rapports sociaux de son époque. (Il est d'ailleurs curieux de noter que ce grand constructeur d'intrigues au théâtre n'arrive pas, dans le roman, à nouer une intrigue : ce sont à proprement parler des romans sans fin). Donc, j'ai été effectivement sensible dans le théâtre de Marivaux à cette double polarité : le réalisme d'un côté, une écriture travaillée selon des règles et des conventions contraignantes de l'autre. Pour moi, le problème était de parvenir à faire fonctionner la dramaturgie "machinée" tout en mettant l'accent sur la réalité concrète à laquelle elle renvoie et sans laquelle à mon sens ce théâtre devient abstrait. Si j'en crois ce qu'on en dit et les photos qui me sont tombées sous les yeux – je n'ai pas vu le spectacle – quand Planchon a mis en scène *La Seconde Surprise de l'amour*, il a accentué le réalisme en décrivant la vie domestique, avec les servantes qui

« Le pourquoi », entretien avec Claude Stratz, par Bernard Sobel

26

vont et viennent, font les lits, etc. À l'époque, c'est ce qui a fait scandale dans cette mise en scène. Or, il est probable que la dramaturgie très construite, très calculée de Marivaux devait être estompée. L'apport de Planchon me paraît déterminant, mais pour ma part, j'avais envie de trouver cette vérité à l'intérieur de cette dramaturgie construite selon des contraintes très précises. Je ne crois pas à un théâtre "tranche de vie" – qui reproduirait la vie dans ce qu'elle a de plus arbitraire, de plus aléatoire –, un théâtre dans lequel la seule jouissance du spectateur serait de reconnaître "la vie telle qu'elle est". Mais, inversement, la forme pure ne m'intéresse pas. J'ai donc essayé de mettre en scène une sorte de troisième voie en considérant que Marivaux adopte un certain point de vue (inscrit dans la construction) sur une certaine réalité : les mœurs d'une époque, les différents milieux sociaux. Donc, pour répondre à ta question : je n'ai pas choisi de façon tranchée entre les deux regards que tu viens de définir. J'ai plutôt cherché à les articuler l'un à l'autre. Mais je pourrais raconter les choses autrement. Lorsque je décide de monter Marivaux, je me retrouve automatiquement l'héritier de ce qui a été dit sur lui, et des mises en scène qui ont été faites de ses pièces. J'en ai moi-même vu quelques unes, quoiqu'assez peu. Et j'ai lu des livres sur l'auteur. Mes choix sont donc inévitablement des choix de confrontation. On a beaucoup dit et sans doute montré que ce théâtre n'était qu'une succession de jeux précieux et artificiels, et cela je n'avais pas envie de le raconter. On a oublié que Marivaux est drôle : j'avais envie d'aller de ce côté là (j'ai même eu peur que nous forcions trop dans ce sens et que nous frôlions le Boulevard). J'ai eu envie aussi de prendre mes distances par rapport aux mises en scène qui ont mis en avant, dans ce théâtre, la critique d'une société décadente. Par contre, je me suis intéressé à Marivaux en tant que moraliste qui analyse très finement les rapports amoureux. Une mise en scène d'un auteur classique a, tout naturellement, une dimension de discussion, voire de polémique.

B.S. : Maintenant, pour avancer, je dirais que j'ai sans doute eu tort de parler de contradiction. Car au fond, c'est peut-être la "course après le réel" qui est, d'une certaine façon, vaine. Marivaux, me semble-t-il, a senti cela très fort, et les personnages des deux pièces le ressentent eux aussi sans cesse, lorsqu'ils se posent la question de la vérité de leurs sentiments. Le "réel" n'existe pas, la seule réalité est celle du théâtre. En effet, tout étant passager, tout allant très vite, le moment d'avant n'existe déjà plus, n'est déjà plus du réel ; le moment d'après n'existe pas encore, il n'est pas encore réel ; le seul moment qui existe est celui du théâtre. Si bien que Marivaux – et ton spectacle – nous redisent avec force cette évidence sans cesse oubliée : il n'y a pas de contradiction entre le réel et la forme parce que, le réel en soi étant de toute façon hors de portée, toute manière de penser, d'appréhender le réel est une forme. En ce sens le lieu théâtral est le lieu du seul réel qui soit saisissable, du seul mouvement vers le réel que l'on puisse consciemment, concrètement, figurer.

C.S. : Et c'est pourquoi je crois que Marivaux, contrairement à Molière, ne présente pas de types (*L'avare*, *Le misanthrope*). L'âge classique croyait au type parce qu'il croyait aux essences, à la réalité des essences. Chez Marivaux ce n'est déjà plus vrai. Superficiellement on pourrait penser que dans *Le Legs*, il trace le portrait du timide. En fait, il n'en est rien. Le Marquis est timide ici – devant la Comtesse –, mais pas du tout là – avec Hortense. Tout dépend des circonstances.

« Le pourquoi », entretien avec Claude Stratz, par Bernard Sobel

B.S. : En somme personne n'existe indépendamment de son rapport à l'autre.

C.S. : Dans ce théâtre, non seulement chacun n'existe qu'en fonction des circonstances, mais aussi chacun n'existe qu'à travers l'image que l'autre lui renvoie. Lorsque, dans *Le Legs*, le Marquis dit à la Comtesse qu'elle est "heureuse de n'aimer rien, et de mépriser l'amour", celle-ci réalise tout à coup l'image qu'elle donne d'elle.

Image qu'elle va ensuite s'attacher à modifier en se transformant elle-même.

B.S. : Il y a, dans cet exemple, comme une métaphore du théâtre...

C.S. : Je suis persuadé que les très grands auteurs – c'est peut-être un cliché – ont écrit pour le théâtre justement parce qu'ils étaient sensibles à ce qu'il y a de "théâtral" dans tous nos comportements quotidiens. Shakespeare évidemment, Marivaux aussi. Voilà pourquoi il met sans cesse en scène des expériences : son théâtre est comme un laboratoire où il mettrait la réalité à l'épreuve. Sur la scène, il y a presque toujours quelqu'un qui met quelqu'un d'autre à l'épreuve, pour connaître la vérité derrière les apparences. Et finalement on voit qu'il n'y a que des apparences, qu'un masque cache toujours un autre masque, qu'il n'y a que du théâtre.

[...] **C.S. :** Comme nous le disions [...], on pourrait penser superficiellement que Marivaux lui aussi [comme Molière, NDR] peint des types puisqu'il reprend sans cesse les mêmes noms stéréotypés et que même il va plus loin quand il ne donne aucun nom à certains personnages mais se contente d'écrire : le Marquis, la Comtesse. Mais Marivaux ne cherche pas à nous montrer ce qu'EST un Marquis ou une Comtesse. Au contraire, il nous indique, par cette absence de nomination individualisante, que ses personnages n'ont pas d'essence spécifique, à la limite ne SONT rien. Rien d'autre que les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. On pourrait dire de l'œuvre théâtrale de Marivaux que c'est une sorte de structuralisme avant la lettre.

B.S. : Autre "pourquoi" : pourquoi avoir choisi de monter ces Marivaux ?

C.S. : Il y a plusieurs raisons. L'une est "de métier". Je n'avais encore jamais travaillé sur un texte écrit directement en français, mais uniquement sur des traductions (Euripide, Kleist, Büchner). Une autre raison est que, intuitivement, j'ai pensé que Marivaux allait me permettre de faire un travail fondé sur l'acteur. J'avais plutôt tendance jusque là à tenir un discours sur l'œuvre au moyen des images, à me donner, avant la première répétition, des garanties sous forme d'images. Le danger, en procédant de cette façon, c'est qu'on risque ensuite de ne demander aux acteurs que d'entrer dans le moule des images qu'on a prévues. Les répétitions deviennent une torture et plus du tout une aventure. À l'inverse, je voulais cette fois-ci aller avec les comédiens à la découverte de l'œuvre. L'image se construirait dans un second temps, pour rendre les rapports visibles, et n'aurait plus une fonction autonome. [...]»

LE LEGS ET L'ÉPREUVE

Biographies

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) découvre le théâtre dans les salons provinciaux de Riom où il vit avec sa famille. Il commence à écrire, il a 24 ans. *Le Père prudent et équitable*, sa première pièce, est publiée en 1712.

Les études de droit, à Paris, l'intéressent peu. Il écrit des romans, publie des réflexions sur la vie quotidienne dans la presse et fréquente les salons, d'abord celui de Mme de Lambert. Toute sa vie il aimera fréquenter les salons célèbres, chez Mme de Tencin et Mme du Deffand, puis chez Mme Geoffrin.

En 1720, ruiné à cause de la banqueroute de Law, il reprend ses études de droit sans renoncer à l'écriture ni surtout au théâtre. Les Comédiens Italiens, expulsés par Louis XIV, ont été rappelés en France par le Régent en 1716. Leur jeu « à l'impromptu », issu de la *commedia dell'arte*, séduit Marivaux. Il collabore avec eux et connaît ses premiers succès avec *Arlequin poli par l'amour*.

Suivent vingt années d'écriture pour le théâtre. *La Double Inconstance* (1723), *Le Prince Travesti* et *La Fausse Suivante* (1724) installent sa notoriété. Des comédiens vont interpréter ses pièces pendant plus de dix ans : Gianetta Benozzi, Silvia, ainsi que Thomassin, son petit Arlequin, acrobate spectaculaire qui sait faire rire et pleurer. Viennent ensuite *L'Île des esclaves* (1725) et *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes* (1729). *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) est joué une centaine de fois jusqu'en 1750. Le public parisien est déconcerté par *Le Triomphe de l'Amour* en 1732 et siffle *Les Serments Indiscrets* au Théâtre-Français. En 1735, le succès revient avec *La Mère Confidente* et *Les Fausses Confidences* (1737).

Après l'accueil en demi-teinte de sa pièce en un acte *Le Legs* en 1736, 1740 verra la belle réussite de *L'Épreuve*, autre pièce en un acte.

En 1742, Marivaux est élu à l'Académie française, contre Voltaire. Certaines de ses pièces sont traduites en Allemagne entre 1747 et 1760. Malade depuis 1758, il meurt à 75 ans, pratiquement sans fortune.

Julien George est comédien, metteur en scène, professeur d'interprétation au Conservatoire d'Art Dramatique de Genève, fondateur de la Compagnie Clair-Obscur (2000) et de L'Autre Compagnie (2009).

Diplômé de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Genève, il travaille sous la direction de Claude Stratz, Jean Liermier, Anne-Marie Delbart, Jean-Louis Hourdin, Brigitte Jaques, Richard Vachoux, Valentin Rossier, Lorenzo Malaguerra, Anne Bisang et François Marin.

Au cinéma il tourne, entre autres, sous la direction de Patricia Plattner, Léa Fazer, Xavier Ruiz, Pierre Maillard, Frédéric Landenberg et Denis Rabaglia.

Il dispense depuis 2007 des cours d'interprétation au Conservatoire d'Art Dramatique de Genève, en section préprofessionnelle. Il y dirige des stages/spectacles, parmi lesquels : *La Double Inconstance* de Marivaux (2008), *Cet Enfant* de Joël Pommerat (2012). Entre septembre 2009 et juillet 2011, responsable de formation de la filière « Bachelor Théâtre » à la Manufacture – Haute École de théâtre de Suisse romande à Lausanne, il est en charge de différents ateliers d'interprétation.

Son travail de metteur en scène s'inscrit dans une attention particulière aux textes. Ses dernières créations en témoignent : *La Puce à l'oreille* de Georges Feydeau (2012, puis reprise et tournée en 2014 et 2015 en Suisse et en France), *Léonie est en avance* de Georges Feydeau (2014), *PALAVIE* de Valérie Poirier (2015, spectacle sélectionné pour la troisième édition de la Rencontre du Théâtre Suisse) et *Le Moche* de Marius von Mayenburg (2016).

LE LEGS ET L'ÉPREUVE

Extraits

29

L'ÉPREUVE

La scène se passe à la campagne, dans une terre appartenant depuis peu à LUCIDOR.

SCENE PREMIERE

LUCIDOR, FRONTIN, en bottes et en habit de MAÎTRE.

LUCIDOR

Entrons dans cette salle. Tu ne fais donc que d'arriver ?

FRONTIN

Je viens de mettre pied à terre à la première hôtellerie du village, j'ai demandé le chemin du château, suivant l'ordre de votre lettre, et me voilà dans l'équipage que vous m'avez prescrit. De ma figure, qu'en dites-vous ? (Il se retourne.) Y reconnaissez-vous votre valet de chambre, et n'ai-je pas l'air un peu trop seigneur ?

LUCIDOR

Tu es comme il faut ; à qui t'es-tu adressé en entrant ?

FRONTIN

Je n'ai rencontré qu'un petit garçon dans la cour, et vous avez paru. À présent, que voulez-vous faire de moi et de ma bonne mine ?

LUCIDOR

Te proposer pour époux à une très aimable fille.

FRONTIN

Tout de bon, ma foi, Monsieur, je soutiens que vous êtes encore plus aimable qu'elle.

LUCIDOR

Eh non, tu te trompes, c'est moi que la chose regarde.

FRONTIN

En ce cas-là, je ne soutiens plus rien.

LUCIDOR

Tu sais que je suis venu ici il y a près de deux mois pour y voir la terre que mon homme d'affaires m'a achetée ; j'ai trouvé dans le château une Madame Argante qui en était comme la concierge, et qui est une petite bourgeoise de ce pays-ci. Cette bonne dame a une fille qui m'a charmé, et c'est pour elle que je veux te proposer.

FRONTIN, riant.

Pour cette fille que vous aimez ? la confidence est gaillarde, nous serons donc trois ; vous traitez cette affaire-ci comme une partie de piquet.

LUCIDOR

Écoute-moi donc, j'ai dessein de l'épouser moi-même.

FRONTIN

Je vous entends bien, quand je l'aurai épousée.

LUCIDOR

Me laisseras-tu dire ? Je te présenterai sur le pied d'un homme riche et mon ami, afin de voir si elle m'aimera assez pour le refuser.

Extraits

LE LEGS

La scène est à une maison de campagne de la Comtesse.

Scène première

LE CHEVALIER, HORTENSE

LE CHEVALIER.

La démarche que vous allez faire auprès du Marquis m'alarme.

HORTENSE.

Je ne risque rien, vous dis-je. Raisonçons. Défunt son parent et le mien lui laisse six cent mille francs, à la charge il est vrai de m'épouser, ou de m'en donner deux cent mille ; cela est à son choix ; mais le Marquis ne sent rien pour moi. Je suis sûre qu'il a de l'inclination pour la Comtesse ; d'ailleurs, il est déjà assez riche par lui-même ; voilà encore une succession de six cent mille francs qui lui vient, à laquelle il ne s'attendait pas ; et vous croyez que, plutôt que d'en distraire deux cent mille, il aimera mieux m'épouser, moi qui lui suis indifférente, pendant qu'il a de l'amour pour la Comtesse, qui peut-être ne le hait pas, et qui a plus de bien que moi ? Il n'y a pas d'apparence.

LE CHEVALIER.

Mais à quoi jugez-vous que la Comtesse ne le hait pas ?

HORTENSE.

A mille petites remarques que je fais tous les jours ; et je n'en suis pas surprise. Du caractère dont elle est, celui du Marquis doit être de son goût. La Comtesse est une femme brusque, qui aime à primer, à gouverner, à être la maîtresse. Le Marquis est un homme doux, paisible, aisé à conduire ; et voilà ce qu'il faut à la Comtesse. Aussi ne parle-t-elle de lui qu'avec éloge. Son air de naïveté lui plaît ; c'est, dit-elle, le meilleur homme, le plus complaisant, le plus sociable. D'ailleurs, le Marquis est d'un âge qui lui convient ; elle n'est plus de cette grande jeunesse : il a trente-cinq ou quarante ans, et je vois bien qu'elle serait charmée de vivre avec lui.

LE CHEVALIER.

J'ai peur que l'événement ne vous trompe. Ce n'est pas un petit objet que deux cent mille francs qu'il faudra qu'on vous donne si l'on ne vous épouse pas ; et puis, quand le Marquis et la Comtesse s'aimeraient, de l'humeur dont ils sont tous deux, ils auront bien de la peine à se le dire.

HORTENSE.

Oh ! moyennant l'embarras où je vais jeter le Marquis, il faudra bien qu'il parle, et je veux savoir à quoi m'en tenir. Depuis le temps que nous sommes à cette campagne chez la Comtesse, il ne me dit rien. Il y a six semaines qu'il se tait ; je veux qu'il s'explique. Je ne perdrai pas le legs qui me revient, si je n'épouse pas le Marquis.

Extraits

LE CHEVALIER.

Mais, s'il accepte votre main ?

HORTENSE.

Eh! non, vous dis-je. Laissez-moi faire. Je crois qu'il espère que ce sera moi qui le refuserai. Peut-être même feindra-t-il de consentir à notre union; mais que cela ne vous épouvante pas. Vous n'êtes point assez riche pour m'épouser avec deux cent mille francs de moins; je suis bien aise de vous les apporter en mariage. Je suis persuadée que la Comtesse et le Marquis ne se haïssent pas. Voyons ce que me diront là-dessus Lépine et Lisette, qui vont venir me parler. L'un est un Gascon froid, mais adroit; Lisette a de l'esprit. Je sais qu'ils ont tous deux la confiance de leurs maîtres; je les intéresserai à m'instruire, et tout ira bien. Les voilà qui viennent. Retirez-vous.