

LES  
GRANDS RÔLES  
DU THÉÂTRE  
DE MARIVAUX

MAURICE DESCOTES



LES GRANDS ROLES  
DU THÉÂTRE DE  
MARIVAUX

LES GRANDS ROLES  
DU THÉÂTRE DE  
MARIVAUX

8° Yf  
3122

641  
Jan 13  
-

5

LES GRANDS ROLES  
DU THEATRE DE  
PARIS

MAURICE DESCOTES

---

LES GRANDS ROLES  
DU THÉÂTRE DE  
MARIVAUX

PRESSES UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

DL - 12 4 1972 - 07718

MARCEL BROU  
LES GRANDS ROLES  
DU THÉÂTRE DE  
MARIAN



Dépôt légal. — 1<sup>re</sup> édition : 1<sup>er</sup> trimestre 1972

© 1972, Presses Universitaires de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays

*La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1<sup>er</sup> de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.*

## CHAPITRE I

---

### *Marivaux, les comédiens et le public*

L'ÉTUDE de la courbe de la popularité de Marivaux auprès des comédiens (et du public) est riche en leçons. Elle met notamment en évidence, de façon éclatante, qu'il n'a pas fallu moins de trois siècles pour que le monde du théâtre appliquât son attention à l'ensemble d'une œuvre qui, très longtemps, n'a été prise en considération que d'une façon très fragmentaire<sup>1</sup>.

On doit s'en bien persuader : au xviii<sup>e</sup> siècle, Marivaux n'est pas considéré par la critique en place comme un grand auteur dramatique. En butte à l'hostilité du clan philosophique, de Voltaire en particulier, dont on connaît l'influence sur les milieux dramatiques du temps et sur les grands acteurs contemporains (Lekain,

1. Cf. H. LAGRAVE, *Marivaux et sa fortune littéraire*, 1970.

Mlle Clairon), suspect aux yeux des puristes qui lui reprochent de détruire la langue française à force de néologismes<sup>1</sup>, Marivaux apparaîtrait, de son vivant, à peu près comme un petit-maître qu'une vogue passagère a fait surestimer. Le 15 février 1763 (Marivaux est mort trois jours plus tôt), Grimm l'affirme sans ambages, dans sa *Correspondance littéraire* :

Il a eu parmi nous la destinée d'une jolie femme, et qui n'est que cela, c'est-à-dire un printemps fort billant, un automne et un hiver des plus durs et des plus tristes<sup>2</sup>. Le souffle vigoureux de la philosophie a renversé depuis une quinzaine d'années toutes ces réputations étayées sur des roseaux.

Ses pièces ont reçu souvent un accueil flatteur; elles n'ont jamais suscité le tumulte des grands enthousiasmes. *L'Île des Esclaves*, *le Prince travesti*, ses plus grands succès, connaissent à la création respectivement 21 et 18 représentations consécutives : total honorable pour l'époque<sup>3</sup>, mais qui confirme ce trait caractéristique, que l'on devrait constamment avoir en mémoire lorsque l'on évoque la vie dramatique du temps : l'extrême exigüité du public de théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Dans sa *Lettre à d'Alembert* (1758), Rousseau a eu le mérite de tenter, avec quelque maladresse sans doute, d'évaluer l'étendue de ce public parisien :

Dans plus de six cents mille habitants, ce rendez-vous de l'opulence et de l'oisiveté fournit à peine au spectacle mille ou douze cents spectateurs

1. *L'Eloge de Marivaux* par d'ALEMBERT (imprimé en 1785) multiplie les réserves : « Le style peu naturel et affecté de ces comédies... » ; « à travers ces conversations si peu naturelles... » ; « la bizarrerie de son néologisme, si éloigné de la langue commune... » ; « si Marivaux n'était un modèle ni de style ni de goût... » ; « la touche, quelquefois, si peu soignée dans Fontenelle, est, dans Marivaux, peinée et tourmentée... » ; « malgré l'affectation qu'on lui a si justement reprochée... » ; « à travers ce jargon si entortillé, si précieux, si éloigné de la nature... ».
2. La dernière pièce importante de MARIVAUX, *les Fausses Confidences*, date de 1737 : il lui reste encore vingt-sept ans à vivre. La grande période productrice s'étend sur dix-sept ans (*Arlequin poli par l'amour* est créé en 1720 : Marivaux a trente-deux ans).
3. *Zaïre* est représentée 30 fois de suite, *le Mariage de Figaro* 68 fois.
4. Cf. Maurice DESCOTES, *Le Public de théâtre et son histoire*, chap. VI.

et cela pour trois théâtres permanents :

Les Comédiens français ont bien de la peine à se soutenir à Paris avec une assemblée de trois cents spectateurs par représentation.

Évaluation très approximative certes, mais que Rousseau défend fermement en arguant de sa longue expérience personnelle de la vie théâtrale :

ceux qui, pendant dix ans, auront suivi (les spectacles) comme moi, bons et mauvais jours, la trouveront sûrement trop forte.

Ainsi la référence au seul nombre de représentations fausse-t-elle les perspectives, et c'est le nombre de spectateurs qu'il convient de prendre en considération.

Or, pour certaines comédies de Marivaux, créées au Théâtre-Français, on possède des renseignements précis grâce au registre de la troupe; ils permettent de fixer sans ambiguïté le volume du public. Ainsi pour *le Dénouement imprévu* et six représentations consécutives :

2 décembre 1724	:	666 spectateurs	
5	—	: 349	—
7	—	: 937	—
12	—	: 564	—
13	—	: 894	—
1 <sup>er</sup> janvier 1725	:	715	— <sup>1</sup>

Soit un total de 4 125 spectateurs et une moyenne de 687 par séance.

Pour les neuf premières représentations de *l'Île des Esclaves* :

5 mars 1725	:	434 spectateurs	
7	—	: 676	—
10	—	: 810	—
11	—	: 1 121	—
12	—	: 536	—
13	—	: 657	—
15	—	: 291	—
16	—	: 682	—
17	—	: 705	—

Soit 5 912 spectateurs et une moyenne de 657 par séance.

1. Cf. F. DELOFFRE, édition du *Théâtre complet* (Garnier), I, p. 477, n. 1.

Mais il faut encore se garder de tirer, à partir de ces chiffres, des conclusions trop tranchées sur le degré de popularité de Marivaux : car ils fournissent seulement le nombre de spectateurs qui ont effectivement assisté à la représentation de ces pièces, sans prouver pour autant que tous ces spectateurs-là se sont dérangés pour la comédie de Marivaux. Il est évident que, en décembre 1724, le public se déplace surtout pour assister à la grande pièce (*le Jaloux désabusé* de Campistron) et non pas pour *le Dénouement imprévu* qui ne constitue qu'un simple complément pour lequel, sans doute même, le nom de l'auteur n'est pas annoncé.

Plus expressive est la statistique pour les douze représentations de *la Seconde Surprise de l'Amour*, comédie en trois actes :

31 décembre 1727	:	954 spectateurs	
2 janvier 1728	:	398	—
4 —	:	681	—
6 —	:	509	—
8 —	:	333	—
10 —	:	354	—
12 —	:	295	—
14 —	:	551	—
21 —	:	444	—
27 —	:	291	—
30 —	:	207	—
31 —	:	865	— (mais avec <i>Andromaque</i> )

Soit 5 882 spectateurs et une moyenne de 483 spectateurs (alors que la salle du Théâtre-Français peut en contenir 2 000). On n'est pas tellement loin, on le voit, des chiffres globaux avancés par Rousseau. En tout cas, la fréquentation (qui passe, en onze représentations, de 954 à 207) est à peu près constamment décroissante, jusqu'au moment où *la Surprise* est soutenue par l'adjonction de la tragédie de Racine<sup>1</sup>.

C'est l'exiguïté de ce public, public homogène d'ailleurs, public d'amateurs éclairés qui se considèrent avec une jalouse fierté comme

1. H. LAGRAVE (*op. cit.*, p. 42 et sq.) établit que, de 1720 à 1750, le « capital-public » de Marivaux se monte à 268 000 spectateurs pour les deux théâtres (Voltaire : 391 000). Il en conclut que, maltraité par la critique, Marivaux fut bien reçu du public. Mais la statistique fait surtout ressortir que son audience fut toujours restreinte au Théâtre-Français.

des « connaisseurs », qui explique l'efficacité atteinte par les manœuvres de la cabale, lorsque celle-ci s'en prend à un auteur ou à un comédien : la cabale n'est si redoutable que parce qu'elle n'a à manipuler qu'un nombre restreint de spectateurs qui, au surplus, ne constituent pas un public de rencontre.

De plus, chacun le sait, la carrière dramatique de Marivaux s'est déroulée, dans sa plus grande et plus brillante partie, au Théâtre des Italiens qui (à l'exception du *Legs*, de la *Seconde Surprise*, des *Serments indiscrets*) ont créé toutes ses œuvres marquantes. Or on ne doit pas oublier non plus que, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'étanchéité est totale entre les répertoires des différentes troupes : une comédie montée par les Italiens ne peut absolument pas l'être au Théâtre-Français, et inversement. Si bien que le bilan de la présence de Marivaux sur la première scène française, jusqu'à la Révolution, est tôt dressé. *Le Dénouement imprévu* est joué six fois en 1724-1725, trois fois en 1789; *l'Île de la Raison*, « magnifiquement sifflée »<sup>1</sup>, ne va pas au-delà de la quatrième représentation (1727); *la Réunion des amours* n'est plus reprise après les neuf représentations de 1731-1732<sup>2</sup>; les *Serments indiscrets*, joués neuf fois en 1732, reparaissent pour six représentations en 1738; *le Petit-Maitre corrigé* tombe définitivement dès sa seconde séance (1734); *la Dispute* est retirée par son auteur dès le premier soir (1744). Ainsi, tout au long de ce siècle, les Comédiens français ne conservent à leur répertoire, et encore de façon très irrégulière, que trois pièces sur les neuf que Marivaux leur a confiées : *la Seconde Surprise*, *le Préjugé vaincu* et surtout *le Legs*, la seule comédie de Marivaux qui, en fait, ait durablement retenu l'attention des Comédiens français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais on ne perdra pas de vue que *le Legs* et *le Préjugé vaincu* ne comportent qu'un seul acte. Jusqu'à la Révolution, c'est donc, en tout et pour tout, cinq actes de Marivaux qu'interprète la troupe officielle. Maigre bilan : Marivaux n'est, pour les Comédiens français, qu'un auteur d'appoint auquel on ne songe guère que pour fournir une fin de spectacle.

La conclusion à tirer est ainsi très nette : pendant plus d'un demi-

1. DESFONTAINES, *Lettre seconde d'un Rat calotin à Citron Barbet* (1727).

2. On doit y ajouter deux représentations à Versailles : 13 novembre et 10 décembre 1731.

siècle, cette troupe officielle n'a prêté à Marivaux qu'un intérêt fort limité : en cinquante-cinq ans, de 1724 (*le Dénouement imprévu*) à 1779, elle recourt à ce répertoire 537 fois, c'est-à-dire, en moyenne, moins de dix fois chaque année<sup>1</sup>.

L'accueil favorable obtenu, pendant le même temps, sur la scène des Italiens, ne compensait que très imparfaitement cette semi-indifférence. Dans son *Eloge*, d'Alembert y insiste à juste titre : le public ne juge dignes de considération que les seuls spectacles présentés par le Théâtre-Français :

C'est une chose assez singulière que l'indulgence du public à tous les autres théâtres et sa seule sévérité à celui de la Comédie-Française. Dans ce dernier, il regarde les auteurs comme des hommes qui ont affiché leurs prétentions aux talents et à l'esprit, et d'après ces prétentions, il les juge à la rigueur. Partout ailleurs, il voit à peine dans les pièces qu'on lui donne un objet de critique, et il tient à la fois compte aux auteurs de leurs tentatives pour lui plaire et du peu de confiance qu'ils ont eu dans leurs propres forces, en cherchant à lui plaire sans prétention à ses éloges.

En d'autres termes, de même qu'alors un auteur dramatique doit inévitablement, pour s'imposer, en passer par l'épreuve de la tragédie, de même un succès remporté chez les Italiens ne consacre pas un auteur comique.

Pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, Marivaux ne cesse de figurer au répertoire des Italiens, avec notamment *la Double Inconstance*, *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, *l'Ecole des mères*, *la Mère confidente*, *les Fausses Confidences*, *l'Epreuve*<sup>2</sup>. Les années les plus riches sont 1730 (60 représentations), 1732 (77), 1736 (68), 1754 (62). Mais, en 1762, le Théâtre-Italien fusionne avec l'Opéra-Comique et peu à peu le répertoire traditionnel de la troupe s'efface devant celui de la troupe de Favart. De 1763 à 1790, en 37 ans, Marivaux n'est plus joué par les Italiens que 122 fois, c'est-à-dire à peu près trois fois par an. Et, en fin de compte, c'est probablement sur les nombreuses scènes privées (comme celle entretenue par le comte de Clermont, à Berny), dans les châteaux, que le théâtre de Mari-

1. Cf. l'état des représentations des pièces de Marivaux à la Comédie-Française, établi par Mme Sylvie CHEVALLEY, reproduit dans l'édition F. DELOFFRE, II, p. 1032-1033.

2. Cf. l'état des représentations au Théâtre-Italien, éd. DELOFFRE, II, p. 1025 et sq.

vaux reste le plus vivant : on y monte, entre soi, *Arlequin poli par l'amour*<sup>1</sup> ou *la Seconde Surprise, les Fausses Confidences, la Femme fidèle*. On ne saurait en douter : jusque vers 1790, Marivaux est ainsi avant tout un auteur propre à fournir aux gens de bon ton un prétexte à divertissements mondains<sup>2</sup>.

Et l'on peut, très légitimement et sans paradoxe, mais non sans étonnement, affirmer que c'est avec la Révolution que ce répertoire raffiné, qui semble si étranger aux troubles et aux tumultes, inaugure sa véritable fortune dramatique. Le premier âge d'or du théâtre de Marivaux s'ouvre au milieu des remous anarchiques qui, à partir de 1789-1790, secouent, autant que la Ville, le monde des comédiens.

Depuis plusieurs années, les esprits avancés réclamaient à cor et à cri l'abolition de l'antique privilège attribué, en matière de répertoire, au Théâtre-Français : dès 1782, Sébastien Mercier s'indigne de cette exorbitante prétention des Comédiens du Roi à considérer comme leur propriété exclusive le « trésor national » du grand répertoire<sup>3</sup>. Une *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale*, présentée par La Harpe au cours de la séance du 24 août 1790, prévoit en son article 3<sup>4</sup> :

Les comédiens n'ayant point le droit de propriété sur les pièces qu'ils représentent depuis l'établissement de leur théâtre, toute autre troupe ancienne ou nouvelle sera autorisée à représenter les pièces des auteurs morts, devenues une propriété publique<sup>5</sup>...

1. Marquis de PAULMY, *Manuel des châteaux*, p. 236.

2. Sur ce prodigieux développement des théâtres privés au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. CLARETIE, *Histoire des théâtres de la société* (1905); ALM-ESTRÉE, *Le Théâtre libertin*. — Sur le théâtre entretenu par le comte de Clermont, cf. J. COUSIN, *Le comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses* (1867).

3. *Tableau de Paris*, III.

4. Parmi les signataires : Sedaine, Ducis, M.-J. Chénier, S. Mercier, Palissot, Fabre d'Eglantine.

5. Une contre-pétition est aussitôt présentée : « Convaincus que la propriété des comédiens n'est pas moins sacrée que la leur, les auteurs soussignés jugent que les pièces des auteurs morts leur appartiennent incontestablement et qu'on ne peut les en dépouiller sans injustice et sans lésion. » Parmi les signataires : Desfontaines, Dancourt, Ducray-Duminil, Picard. Les Comédiens français répondent à l'*Adresse* de La Harpe par des *Observations* (présentées par Molé, Dazincourt, Fleury) où ils défendent fermement le principe de leur droit d'exclusivité sur le répertoire des auteurs disparus.

Après que le rapporteur Chapelier eut soumis à l'Assemblée des conclusions établissant que c'est « délire » de la part des Comédiens français que cette prétention à soutenir que « les pièces de Corneille, de Racine, de Molière, de Voltaire et autres sont leur propriété », un décret est porté, le 19 janvier 1791, établissant en son article 2 :

Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres individuellement.

Désormais (et jusqu'au décret impérial du 8 juin 1805), n'importe quelle troupe peut monter n'importe quelle œuvre de n'importe quel auteur disparu. Les grands auteurs classiques tombent enfin dans le « domaine public » et le théâtre de Marivaux va très fructueusement bénéficier de cette nouvelle disposition législative.

D'autre part, les violentes querelles suscitées au sein du Théâtre-Français entre comédiens « rouges » (Talma, Dugazon, Mme Vestris) et comédiens « noirs » ou « aristocrates » (Fleury, Dazincourt, Mlle Contat, Mlle Raucourt) vont bientôt conduire à un éclatement de la troupe : le 27 avril 1791, les dissidents « rouges » fondent, rue de Richelieu<sup>1</sup>, le Théâtre de la République, ou Théâtre de la Liberté et de l'Égalité, pour faire pièce à leurs anciens camarades du Théâtre-Français, devenu Théâtre de la Nation. Et c'est cette troupe « rouge » du Théâtre de la République qui, profitant de l'abolition du privilège, monte *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, jadis créé par les Italiens, avant de reprendre *les Serments indiscrets*; en juin 1793, comme pour ne pas être en reste, la troupe des comédiens « noirs » du Théâtre de la Nation présente, de son côté, *les Fausses Confidences* (avec Contat), *l'Épreuve*, pièces « italiennes » l'une et l'autre<sup>2</sup>. Pour les uns comme pour les autres, il s'agit, bien

1. Salle des « Variétés-Amusantes » ou « Théâtre du Palais-Royal », ouverte en 1785.

2. Le 16 août 1794, après avoir échappé à la prison et au Tribunal révolutionnaire, les comédiens « aristocrates » (Fleury, Dazincourt, Contat) reprirent leurs activités avec *les Fausses Confidences* (et *la Métromanie*). Après la représentation, Louise Contat fut saisie d'une violente émotion lorsqu'elle vit apparaître dans sa loge, venu pour la féliciter du succès remporté, Talma, le comédien « rouge » : « Mon cher Talma, lui dit-elle, c'est très aimable à vous de nous dire cela; mais croyez bien qu'il y aurait eu beaucoup plus de monde pour nous voir guillotiner. »

évidemment, d'attirer, en lui offrant du neuf, un public qui, dans le contexte agité du temps, se trouve peu enclin à fréquenter le théâtre. Et la nécessité est d'autant plus urgente que, sitôt promulgué le décret de janvier 1791 instituant la liberté des spectacles, s'ouvrent partout de nouvelles salles (en 1791, on n'enregistre pas moins de 78 soumissions à la municipalité). Pour emplir le parterre, il est indispensable de sortir des sentiers battus : le répertoire de Marivaux, si mal connu, offre ainsi d'utiles ressources.

Désormais, une fois apaisée la tourmente révolutionnaire, les chefs-d'œuvre de Marivaux (et non plus seulement les quelques comédies qui appartenaient au répertoire du ci-devant Théâtre-Français) figurent régulièrement au programme de la Comédie-Française, enfin reconstituée le 31 mai 1799<sup>1</sup>.

Dans l'histoire des rapports posthumes de Marivaux avec les comédiens, on relève là, sans nul doute, le trait le plus piquant : cet auteur, dont le moins qu'on puisse dire est que son œuvre n'est pas, à première vue, marquée d'un caractère particulièrement « populaire », doit sa nouvelle carrière à la Révolution.

Carrière que viennent stabiliser, pour près d'un siècle, l'arrêté consulaire du 28 pluviôse an XI qui rétablit la Comédie-Française dans ses droits, et les décrets impériaux du 25 avril et du 29 juillet 1807 qui ramènent à huit le nombre des scènes parisiennes<sup>2</sup>. Décrets qui restituent l'état de choses antérieur : aucun théâtre désormais ne peut jouer de pièces en dehors du répertoire propre qui lui est assigné<sup>3</sup>. La fortune de Marivaux est donc, à partir de là, exclusivement attachée à celle du Théâtre-Français. En vingt ans, de 1801 à 1820, Marivaux y est joué 486 fois, c'est-à-dire à peu près autant de fois qu'en soixante-six ans entre 1724 et 1790. Grâce à des

1. L'initiative de la reconstitution d'un seul théâtre officiel revint au ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau. Au nom du principe de la libre concurrence, Beaumarchais (qui allait mourir dans l'année) plaida vainement en faveur du maintien d'une seconde troupe.
2. *Grands théâtres* : Opéra, Théâtre-Français, Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice. *Théâtres secondaires* : Gaité, Variétés, Vaudeville, Ambigu-Comique.
3. Selon le décret du 8 juin 1806, c'est un arrêté ministériel qui fixe les répertoires de la Comédie-Française, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique : tout autre théâtre se voit interdire la représentation d'une pièce figurant à ces répertoires.

comédiennes exceptionnelles, Contat, Mars, puis Mme Arnould-Plessy, cette fortune est brillamment entretenue, mais il faut bien voir qu'elle s'est fort peu élargie; on revient sans cesse aux mêmes comédies, celles qui passent pour « classiques », *le Jeu et les Fausses Confidences* bien entendu, *le Legs*, *l'Épreuve*, quatre titres au total<sup>1</sup>.

Il faut donc attendre que soit à nouveau proclamée pour tous les théâtres la liberté du répertoire (1864) pour que l'œuvre de Marivaux soit autorisée à sortir peu à peu de cet aristocratique ghetto dramatique qu'a constitué pour lui, depuis 1807, le Théâtre-Français. Mais, alors que ce retour à la liberté du répertoire amenait les troupes privées à se précipiter sur les comédies de Molière, on ne vit ces mêmes troupes se hasarder que fort prudemment à la découverte de Marivaux. En 1878, l'Odéon reprend *l'École des Mères*, en 1891 *les Sincères* (36 représentations), en 1894 *le Dénouement imprévu* (une seule représentation), en 1897 *le Prince travesti* et en 1912 *la Double Inconstance*.

De son côté, non sans timidité, sous l'impulsion de Jules Truffier (dont les initiatives ont été l'objet de critiques injustement excessives), la Comédie-Française commençait à sortir de son étroit répertoire traditionnel : elle découvrait, en 1892, *Arlequin poli par l'Amour* (9 représentations)<sup>2</sup> et, en 1911, la première *Surprise*

1. En 1809, Mars reprend *l'École des mères* (11 et 21 avril), sans grand succès et sans lendemain. Entre 1801 et 1820, *la Seconde Surprise* est reprise six fois, *la Mère confidente* deux fois. En 1885 encore, SARCEY déplore que le répertoire de MARIVAUX soit réduit à *l'Épreuve*, au *Jeu*, aux *Fausses Confidences*, au *Legs* et à *la Mère confidente* (*Temps*, 20 juillet). Le même regret est exprimé par Jules LEMAITRE en 1892 : « Pourquoi ne joue-t-on, de Marivaux, que *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, quelquefois *le Legs*, et quelquefois *l'Épreuve* ? »
2. En réalité, la « redécouverte » d'*Arlequin poli par l'Amour* est antérieure aux représentations de 1892. En effet, trois ans plus tôt, le Théâtre Libre Ancien (sous l'impulsion de Vallée et Guillaume Livet) avait organisé des séances (dont ni F. Deloffre ni H. Lagrave ne font mention) consacrées à la résurrection de « curiosités » dramatiques : en mars 1889, l'affiche du spectacle comportait cet *Arlequin*, mais en une compagnie qui manifeste bien dans quel esprit était opérée la reprise : *Isabelle grosse par vertu*, farce en un acte, attribuée à FAGAN; *le Divorce*, farce en trois actes, de RENARD; *le Marchand de m...*, farce en un acte, de GUEULETTE. Dans un feuilleton du 1<sup>er</sup> avril, Jules LEMAITRE exprima son émerveillement devant la « délicieuse féerie » de Marivaux : « C'est peut-être (son œuvre) la plus purement poétique. »

que, pour l'occasion, Truffier (interprète du rôle d'Arlequin) avait réduite à un seul acte<sup>1</sup> – ce qui nous paraît aujourd'hui sacrilège mais qui, à l'époque (compte tenu de l'habitude alors prise de ne rechercher dans le théâtre de Marivaux que des prétextes à exhibitions d'acteurs), parut naturel et même bénéfique. Le chroniqueur du *Temps*<sup>2</sup> estimait que l'adaptateur avait eu bien raison « d'alléger la comédie de longueurs insupportables » et, en 1938 même, lors d'une reprise de la même pièce, un critique qui restait fidèle à ses émotions d'antan déplorait que l'on ne s'en fût pas tenu à la version de 1911<sup>3</sup>. Et Jules Truffier affirmait catégoriquement sa prédilection pour *la Surprise* italienne :

Il y a une liberté d'inspiration, une fantaisie primesautière et alerte qui n'est pas dans la seconde, grave et compassée.

Mais, en fait, la véritable relance du répertoire de Marivaux, celle qui est à l'origine du grand engouement contemporain, date des années 1920, et elle est l'œuvre de deux metteurs en scène : Jacques Copeau d'une part et, d'autre part et surtout, Xavier de Courville. En 1920, Copeau impose la première *Surprise* (avec Valentine Tessier et Lucien Nat), désormais considérée comme beaucoup plus scénique que *la Surprise* française. Quant à Xavier de Courville et à sa troupe de la *Petite Scène*, ils réhabilitent *le Prince travesti* en 1921, *la Double Inconstance* en 1925, *les Sincères* en 1931. Enrichissement substantiel qui aboutit à faire revivre un ensemble de comédies que, pendant un siècle, la scène officielle avait systématiquement négligées.

On voit bien à quelles intentions répond, à un tel moment, cet effort de redécouverte. La nouvelle génération d'hommes de théâtre, celle qui va bientôt s'épanouir avec le Cartel, entend rompre de façon éclatante avec les habitudes anciennes et les traditions, jugées sclérosantes : on condamne tout ensemble les œuvres qui sont l'objet d'une admiration convenue, l'architecture de la salle

1. Il avait, d'autre part, supprimé le personnage du Baron, coupé une rentrée de Jacqueline et une scène de Pierre. La distribution était la suivante : Dehelly : Lelio ; M. de Féraudy : Pierre ; B. Bovy : Jacqueline ; Mlle Lecomte : Colombine ; J. Truffier : Arlequin.

2. 1<sup>er</sup> mai 1911.

3. E. MAS, *Petit Bleu*, 23 novembre 1938.

de spectacle, la conception du décor et du jeu dramatique. On prône le retour aux formes originelles de la comédie, conçue comme jeu populaire tout de spontanéité, qui ne s'embarrasse pas de pesantes recherches véristes : le tréteau, le masque, la convention, la fantaisie pure constituent l'essence même du plaisir comique.

Il était ainsi à peu près inévitable que, sur cette route qui conduisait aux comédies-ballets (*Amour médecin*) et aux farces de Molière (*Jalousie du Barbouillé*, *Fourberies de Scapin*, *Médecin malgré lui*), à Gozzi et à Goldoni (*Locandiera*), à *la Nuit des rois* de Shakespeare, on rencontrât les comédies italiennes de Marivaux.

Dès lors, le mouvement est lancé et une sorte d'émulation saisit les compagnies dramatiques : il ne s'agit plus seulement de la reprise de pièces oubliées depuis deux siècles (*l'Île des Esclaves*, par exemple, au Théâtre Antoine, en 1931, puis au Théâtre-Français)<sup>1</sup>, mais de l'élaboration de nouveaux styles d'interprétation et de mise en scène. Après 1945 surtout, en même temps que l'attention des gens de théâtre se porte sur les pièces négligées de Corneille (*Suréna*, *la Mort de Pompée*, *Rodogune*), on assiste à une véritable efflorescence d'efforts qui tendent à dégager le théâtre de Marivaux des conceptions traditionnelles du jeu et à pousser plus loin encore les prospections dans les « terres inconnues » de ce répertoire ; et l'on s'attache à rendre vie même aux comédies qui paraissaient irrémédiablement condamnées, comme celles qui ressortissent au genre de l'utopie sociale. La Compagnie Jean-Louis Barrault, le T.N.P. de Jean Vilar, les centres dramatiques de province, la compagnie Planchon, puis bientôt la Télévision, procèdent ainsi, à des titres divers et dans des perspectives qu'il conviendra de préciser plus loin, à une redécouverte systématique de Marivaux. *La Fausse Suivante*, oubliée depuis deux siècles, reprend vie au T.N.P. en 1963-1964 ; *l'Île de la Raison*, qui (considérée comme proprement injouable avec ses personnages dont la taille varie suivant leur degré de sagesse) avait été totalement

1. *l'Île des Esclaves* est reprise au Théâtre-Français en 1934, puis en 1939. En 1939, le répertoire du Théâtre-Français comporte ainsi, outre les comédies traditionnelles (*le Jeu de l'Amour et du Hasard*, *les Fausses Confidences*, *le Legs*, *l'Épreuve*), *Arlequin poli par l'Amour*, la première *Surprise*, *la Double Inconstance*, *l'Île des Esclaves*, *la Dispute*.

négligée depuis les quatre représentations de 1727, ressuscite en 1950, avec la compagnie *l'Equipe*, de la S.N.C.F.; *la Réunion des amours*, abandonnée depuis la création de 1732, reparait au Théâtre-Français en 1957; *les Serments indiscrets*, que Talma n'avait pas réussi à imposer lors de l'expérience de 1792, sont rendus au public, rue de Richelieu, en 1956-1957; *l'Heureux Stratagème*, que *la Coquette corrigée* de La Noue avait totalement éclipsé depuis 1756, renaît au T.N.P. de Jean Vilar en 1960; *la Méprise*, tombée dans un discrédit absolu depuis 1734, est de nouveau inscrite au répertoire du Théâtre-Français en 1959, après avoir été restituée par le Centre Dramatique de l'Ouest en 1951; *la Dispute*, que Marivaux avait retirée au lendemain de l'unique représentation de 1744, après une première reprise par le Théâtre-Français en 1938, est à nouveau montée en 1944. Certes le succès remporté par ces diverses expériences a été absolument inégal : *la Colonie*, lors de la reprise de 1962 au Théâtre-Français, n'a pas dépassé neuf représentations et l'on ne saurait nier que, dans certaines de ces initiatives, il entre parfois bien du parti pris fait du désir d'offrir au spectateur de la nouveauté à tout prix. Il n'en reste pas moins que, depuis le début de notre siècle, le bilan est très largement positif et que, en quelques décades, s'est opérée une redécouverte quasi générale du théâtre de Marivaux, aussi bien en dehors qu'à l'intérieur de la Comédie-Française.

Il en résulte que les statistiques établies à partir du nombre des représentations données par le Théâtre-Français doivent être manipulées avec la plus grande prudence, et qu'on ne doit pas en tirer de conclusions trop catégoriques pour apprécier la popularité de ce répertoire. Relever par exemple que, jusqu'en 1920, Molière a été joué 21 647 fois par la troupe officielle, Dancourt 5 556 et Regnard 5 390, alors que Marivaux ne l'a été que 2 673 fois, n'a pas grand sens puisque, on l'a vu, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, le Théâtre-Français ne peut inscrire à son programme qu'une partie infime du répertoire de Marivaux<sup>1</sup>. De plus, ces mêmes statistiques, établies pour la grande période de Marivaux, celle qui commence vers 1920, ne tenant pas compte des représentations

1. Pour la période 1880-1900, on peut noter : Molière : 1 836; Racine, 351; Corneille, 263; Marivaux, 229; Regnard, 143; Beaumarchais, 123.

qui ont lieu sur les autres scènes, négligent inévitablement tout un vaste secteur de l'activité dramatique, celui précisément où se développent les recherches les plus originales<sup>1</sup>.

Il est sans doute plus opportun de considérer les chiffres sous un autre angle. On observera ainsi qu'*Arlequin poli par l'Amour* qui, au Théâtre-Français, n'avait été joué, depuis sa création jusqu'en 1920, que 27 fois, atteint 52 représentations en 1945 : la comédie a donc été présentée autant de fois en 25 ans qu'en 240 ans (en 1967 : 115 représentations). *Arlequin* est désormais devenu un *classique* de Marivaux. L'apparition au programme du Théâtre-Français des pièces jusqu'alors méconnues ou ignorées a entraîné, par contrecoup, une désaffection plus ou moins accentuée à l'égard des œuvres traditionnelles. En 1885 (20 juillet), Sarcey déplorait déjà que l'on revînt constamment à « cette éternelle *Épreuve* ». Or *l'Épreuve* est une de ces pièces dont le rythme de représentation s'est ralenti de la façon la plus nette : après avoir connu 406 représentations jusqu'en 1920, la pièce n'en atteint que 545 en 1945, 708 en 1967. *La Seconde Surprise*, de son côté, a pâti très sensiblement de la résurrection de *la Surprise* italienne : 257 représentations en 1920, 273 en 1945, 339 en 1967. *Le Legs* souffre d'une désaffection encore plus marquée : 630 représentations en 1920, 644 seulement en 1945, 696 en 1967. En somme, parmi les pièces qui constituaient l'habituel répertoire des Comédiens français, seuls *le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1 370 représentations en 1967) et *les Fausses Confidences* maintiennent leur position ; encore faudrait-il noter que, pour *les Fausses Confidences*, le succès remporté par la Compagnie Barrault-Renaud a provoqué un très net ralentissement des reprises à la Comédie-Française : jouées 394 fois en 1920, 474 en 1945, elles ne figurent, en 1967, que pour 576 représentations. Une sorte d'équilibre s'est ainsi établi sur l'ensemble du répertoire et l'on peut tirer cette première conclusion que nos contemporains possèdent de ce théâtre une connaissance infiniment plus large qu'à aucun moment de la vie du théâtre français.

1. De même, la statistique portant sur les représentations de Corneille à la Comédie-Française est, en partie, aberrante puisque n'entrent pas alors en ligne de compte les reprises, désormais fameuses, du T.N.P. par exemple.

D'autre part, le graphique des représentations de Marivaux fait ressortir que ce répertoire a connu, au Théâtre-Français, trois grandes périodes : celle des années 1800-1830 (655 représentations), celle des années 1850-1870 (540 représentations), celle des années 1950-1960 (623 représentations). Et il est opportun de noter que, si la dernière période correspond au mouvement général de faveur dont bénéficie Marivaux de nos jours, la première coïncide avec la présence de Mlle Mars et Suzanne Brohan, la seconde avec celle de Mme Arnould-Plessy et Madeleine Brohan. Le théâtre de Marivaux est d'abord un théâtre d'actrices – ingénues, amoureuses ou soubrettes – et il n'est pas, pour ce répertoire-là, de durable succès possible sans la participation d'une comédienne exceptionnelle.



## CHAPITRE II

---

### *Problèmes généraux d'interprétation*

L'INTERPRÉTATION de Marivaux pose aux comédiens des problèmes généraux qui tiennent, bien évidemment, à l'originalité de ce répertoire. Si le style de jeu élaboré pour Molière est, à la rigueur, valable pour Regnard, Lesage, ou même Beaumarchais, il en va tout autrement avec Marivaux. Sans doute a-t-on bien souvent mis en évidence le caractère particulier de ces comédies : la ténuité de l'intrigue, son caractère artificiel souvent aussi ; la prédominance de la nuance sur le trait marqué ; l'atmosphère de fantaisie dont elles sont imprégnées ; la nouveauté de cette prose à la spontanéité très élaborée. Mais on a beaucoup trop négligé de tirer, dans le domaine de l'expression dramatique, les conséquences de ces observations et de relever à quelles difficultés insolites se heurte ainsi le comédien qui aborde un tel théâtre.

1972/1

34 F

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01263127 3

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

