

Association  
des Amis  
du **TPR**

tournée

2006

# le Souffleur

n° 2

*L'île des esclaves*  
de Marivaux



# Billet

## du comité de l'association des amis du TPR

### Sommaire

**Marivaux**  
*Repères biographiques* 3

**Présentation**  
*de L'île des esclaves* 3

**Perspectives sur  
Marivaux**  
*et L'île des esclaves* 4

**L'île du  
docteur Marivaux**  
*Le théâtre et le  
modèle expérimental* 6

**L'interview**  
*L'île des esclaves, le point  
de vue du metteur en scène*  
Gino Zampieri 8

**Le marivaudage**  
*Tradition / trahison* 10

L'un des buts de notre association est de fournir à ses membres une documentation régulière concernant les créations du TPR. Nous avons consacré le premier numéro de notre journal «Le Souffleur» à «Un, personne et cent mille» de Pirandello mis en scène par Franco Però. Le présent numéro du «Souffleur» est consacré à «L'île des esclaves» de Marivaux mis en scène par Gino Zampieri alors que le suivant sera consacré à «La demande d'emploi» de Michel Vinaver qui sera mis en scène par Charles Joris.

Nous remercions vivement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce 2ème numéro du «Souffleur» et en particulier celles qui ont rédigé des articles ou effectué une interview. Comme tous nos lecteurs ne connaissent pas ces personnes, nous aimerions rappeler très brièvement quelques-unes de leurs activités en relation avec le théâtre :

**Nicolas Bonhôte**, ancien professeur au Gymnase et ancien chargé de cours à l'Université de Neuchâtel, est l'auteur d'un ouvrage paru à l'Age d'Homme en 1974 sous le titre: «Marivaux ou les machines de l'opéra».

**Danielle Chaperon**, professeur de littérature française à l'Université de Lausanne, y dirige avec deux collègues un «Certificat de Formation continue» intitulé «Dramaturgie et performance du texte» destiné notamment aux praticiens du théâtre et aux enseignants du secondaire.

**Bernard Liègme**, après avoir été acteur et metteur en scène, a pris part en 1961 à la création du TPR dirigé par Charles Joris et en a été le dramaturge pendant plusieurs années. Il est l'auteur d'une vingtaine de pièces dont quelques-unes ont été écrites pour la troupe du TPR. Il est actuellement membre du Comité de l'Association des Amis du TPR.

**Claude Schumacher**, professeur de dramaturgie à l'Université de Glasgow, a publié plusieurs ouvrages sur le théâtre français dont un sur l'œuvre de Marivaux. Sa contribution est tirée de l'introduction à «Marivaux plays» (Methuen, London, 1988).

**Pier-Angelo Vay**, professeur au Lycée Blaise-Cendrars, y assume les mises en scène des pièces présentées aux «Soirées théâtrales» de cette école; il nous livre une réflexion sur le «Marivaudage» dans le cadre d'une version revue de «Notes pour une mise en scène» du spectacle de Marivaux qu'il avait monté en 1992.

Le fait que «La dispute» montée par le groupe théâtral du Lycée Denis de Rougemont ait obtenu le prix «Coup de cœur» des «Ecolades 2004» témoigne de la richesse et de la modernité de Marivaux au travers des générations.

Nous espérons que les textes de ce deuxième numéro du «Souffleur» stimuleront la réflexion et l'intérêt du public pour l'œuvre théâtrale de Marivaux.

# Marivaux

*Repères biographiques*  
(Pierre Carlet de Chamblain de)

## 1688 (4 février)

Naissance à Paris. Son père est fonctionnaire du Roi.

## 1710

S'inscrit à l'École de droit de Paris.

## 1712

Renonce au droit et publie sa première pièce «Le Père prudent et équitable».

## 1713 - 1716

Publie ses premiers récits, «Les effets surprenants de la sympathie», «Nouvelles folies romanesques», «Télémaque travesti».

## 1717

Se marie avec Colombe Bologne, orpheline de bonne famille, avec qui il aura une fille, Colombe-Prospère (1719). Décès de son père deux ans plus tard. Marivaux essaie de reprendre sa charge; sa requête est écartée.

## 1720

Début au Théâtre-Italien «L'Amour et la Vérité», «Arlequin poli par l'amour» et au Théâtre-Français («La mort d'Hannibal», son unique tragédie, est un échec). La faillite de Law ruine son épouse.

## 1722 - 1724

«La surprise de l'amour», «La double inconstance», «Le prince travesti», «La fausse suivante».

## 1723

Mort probable de sa femme.

## 1725

«L'île des esclaves» est créée le 5 mars. Grand succès.

## 1726 - 1730

Commence la rédaction du roman «La vie de Marianne». Le public boude «La seconde surprise de l'amour». «La nouvelle colonie ou la ligue des femmes» (échec, le texte en a été perdu), «Le jeu de l'amour et du hasard».

## 1731

Publie le premier livre de «La vie de Marianne».

## 1732

«Le triomphe de l'amour» rencontre un accueil mitigé, «Les serments indiscrets» est sifflé par le public mais «L'école des mères» est fort bien reçu. L'année suivante, «L'heureux stratagème» confirme ce succès.

## 1733

Violente attaque de Voltaire contre Marivaux, son rival en théâtre.

## 1734 - 1736

Parution des livres suivants de «La vie de Marianne». «La mère confidente», «Le legs».

## 1737

«Les fausses confidences» (initialement La fausse confiance) est d'abord boudé par le public mais finit par s'imposer.

## 1742

Est élu à l'Académie Française (contre Voltaire...). Publication des derniers livres de «La vie de Marianne».

## 1744

«La dispute», retirée de l'affiche dès la première représentation.

## 1757

«Les acteurs de bonne foi».

## 1763

Meurt le 12 février à Paris.



Les spectateurs des années 1720 étaient friands de «comédies philosophiques». «L'île des esclaves» (créée par les Comédiens italiens en 1725) fait partie d'un ensemble de pièces qui mettent en scène l'Utopie sociale.

Sur cette île, des descendants d'esclaves grecs ont établi une république égalitaire et si jamais des «maîtres» ont la mauvaise idée d'y aborder, les habitants des lieux les tuent ou les mettent eux-mêmes en esclavage, à moins que les nouveaux venus acceptent de s'amender. Dans la pièce de Marivaux, la tempête rejette sur les rives de l'île un quatuor d'Athéniens: Iphicrate, un jeune

## Présentation

*de «L'île des esclaves»*

homme noble accompagné de son esclave Arlequin, et Euphrosine, une écrivain à la mode et son esclave à elle, Cléanthis. Trivelin, le maître de l'île de la République des esclaves, décide de soumettre les naufragés à une épreuve à

fort caractère marivaudien: maîtres et esclaves doivent échanger leur état. Les anciens maîtres devront entendre, sans protester, les plaintes de leurs esclaves et écouter patiemment le portrait peu flatteur qu'ils font d'eux.

Le but de l'épreuve est de rendre ces mauvais maîtres «sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux» pour toute leur vie. Arlequin annonce Figaro; voici le portrait qu'il tire d'Iphicrate: C'est un vrai «dissipe tout; vilain quand il faut être libéral, libéral quand il faut être vilain; bon emprunteur, mauvais payeur; honteux d'être sage, glorieux d'être fou; un petit brin moqueur des bonnes gens; un petit

brin hâbleur: avec tout plein de maîtresses qu'il ne connaît pas; voilà mon homme.»

Cléanthis est tout aussi directe dans le portrait de sa maîtresse. Mais, à dire la vérité, nous avons affaire ici à deux cœurs nobles qui ont, momentanément, suivi le mauvais chemin. Bien vite les maîtres reconnaissent leurs erreurs passées et leurs serviteurs réintègrent leur état «naturel».

La pièce se termine en embrassades et larmes de joie, et c'est le maître républicain Trivelin qui tire la conclusion de l'aventure: «Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous...»

**Claude Schumacher**

Marivaux vit encore aujourd'hui principalement par son théâtre qui bénéficie même d'un regain d'intérêt. Ses œuvres de jeunesse, qui n'intéressent plus que les spécialistes, apparaissent comme la matrice de celles qui vont suivre et du théâtre en particulier.

# Perspectives sur Marivaux *et L'île des esclaves*

Il s'agit de cinq romans écrits entre 1712 et 1714. Le premier s'inscrit dans une longue tradition qui remonte au Moyen Age et qui connaît encore un grand succès aux dix-septième et dix-huitième siècles. Toute une vision du monde s'y exprime à laquelle on peut donner le nom d'idéalisme aristocratique. S'il y a une littérature en France qui ait un caractère idéologique, au sens marxiste, c'est bien elle. Les valeurs essentielles sont l'amour sublimé et l'héroïsme, c'est-à-dire un mélange de valeur guerrière, d'énergie inépuisable, de générosité et de mépris des contingences. Dames et héros sont tous amoureux, d'un amour qui est un élan irrésistible, indestructible et qui se manifeste immédiatement dès la première rencontre. L'amour et l'héroïsme

s'engendrent réciproquement. Ils sont l'apanage des gens de qualité, c'est-à-dire de nobles que la naissance distingue. Cette «qualité» se manifeste d'emblée dans la physionomie. Le reste de l'humanité n'a qu'un rôle purement instrumental. Une abondante série d'auteurs et d'œuvres ont fait de la noblesse, jusqu'au dix-huitième siècle, hors de toute référence historique, une création esthétique absolue.

Mais à peu près en même temps que ce premier roman, Marivaux en écrit quatre autres qui se donnent expressément comme des anti-romans. L'idéalisme aristocratique y est l'objet d'une dérision constante en ce sens que la réalité ridiculise les valeurs nobles. L'héroïsme n'est qu'une imposture que l'analyse réduit à la vanité. Le héros ne

cherche qu'à s'attirer l'admiration. La vraie nature de l'homme c'est la faiblesse, les besoins et les appétits. Dans ce registre, Marivaux continue une autre tradition, celle du «travesti» ou de la parodie burlesque qui est l'exact contraire de l'idéalisme aristocratique. La suite, on la trouve dans des textes de 1719 et 1720 où il est affirmé nettement que l'inconstance est naturelle à l'être humain. La passion inaltérable n'est qu'une «chimère», un produit de la vanité qui engendre l'amour et le dissipe. L'être ne trouve le bonheur que dans la multiplication des conquêtes, dans la séduction toujours recommencée.

Il n'est pas exagéré de dire que la noblesse est au premier plan dans l'œuvre de Marivaux. Or, dans la première moi-

tié du dix-huitième siècle, elle n'est plus la noblesse féodale, terrienne, militaire et autonome, mais une noblesse domestiquée et oisive. Après la mort de Louis XIV, roi guerrier qui aimait la guerre, et jusqu'en 1740, la France jouit d'une période de paix comme elle n'en a jamais connu. Les nobles sont alors privés de ce qu'ils considèrent comme leur vocation et leur justification. Si la noblesse est alors critiquée, elle n'a pas pour autant perdu son prestige social. Elle reste enviée et incarne la «qualité» au point que la bourgeoisie riche aspire avant tout à devenir noble. Ce paradoxe se retrouve chez Marivaux, dans

son œuvre et son comportement. Pour lui, la noblesse est une imposture mais... respectable dont il convient seulement de corriger les défauts.

Né Pierre Carlet, par retouches et additions successives il devient Decarlet, de Carlet, M. Carlet de Marivaux, de Chamblain de Marivaux! Que l'écrivain les ait inventées ou qu'il les ait dénichées dans sa famille, il semble bien qu'il soit empressé de faire figure d'aristocrate. Il est vrai que les «gens de plume» et de théâtre n'étaient guère estimés dans le monde aristocratique prompt à mépriser tout travail. Situation difficile donc !

Marivaux se définit volontiers comme un homme du monde qui écrit. Façon de vivre une ambiguïté pourrait-on dire!

Ces perspectives désignent les enjeux de «L'île des esclaves» et peuvent ouvrir maintenant sur la représentation. Jouée pour la première fois en 1725, par les Comédiens italiens, à la ville et une fois à Versailles (où, selon un témoin, «elle ne plut pas à la cour»), cette petite pièce continua une brillante carrière jusqu'en 1729 et encore dans les années suivantes.

**Nicolas Bonhôte**



*Maquette du décor : Luca Antonucci*

# L'île du Docteur Marivaux:

## *le théâtre et le modèle expérimental*

Marivaux est un homme des Lumières et comme la plupart des écrivains et philosophes de son temps, il est fasciné par la méthode expérimentale (définie par Bacon un siècle plus tôt) qui s'impose au XVIII<sup>e</sup> siècle comme la base du savoir scientifique. Cette méthode place l'observation des faits et la vérification expérimentale des hypothèses à l'origine de la formulation des lois qui régissent la nature et de leurs applications techniques. Le champ d'action légitime de cette méthode est celui des sciences de la nature et des «arts mécaniques» chers à l'Encyclopédie, mais le modèle qu'elle propose est si puissant qu'il va, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'étendre à d'autres domaines et s'imposer sur d'autres sites que les siens. Dans les salons, sous la direction d'aimables «physiciens» (comme le célèbre abbé Nollet), la bonne société fait des expériences amusantes sur l'électricité et le magnétisme. Dans leurs ouvrages, les philosophes proposent à leurs lecteurs des expériences de pensée: que se passerait-il si on rendait la vue à un aveugle (Diderot), si on imaginait l'homme des origines (Rousseau), si on se mettait à la place d'une statue que l'on doterait successivement de cinq sens (Condillac)... Dans leurs fictions, les romanciers et les dramaturges attribuent à leurs créatures la singulière habitude de faire des expériences les unes sur les autres (voir les Liaisons dangereuses). De nombreux récits libertins ou contes moraux mettent en scène des personnages qui, forts de

leur savoir en matière de physiologie et de psychologie humaines, observent avec délice les embarras des ingénus à propos desquels ils se donnent de cruels défis ou formulent de doctes paris. Dans l'un des récits des Crimes de l'amour, Sade raconte l'aventure d'un père libertin qui élève méthodiquement sa fille dans le seul but de prouver que la «morale naturelle» n'est en fait que le résultat très artificiel de l'éducation. L'immoralité pourrait donc être produite tout aussi bien. Eugénie de Franval, le cobaye de cette expérience, aimera son père et couchera avec lui, haïra sa mère et la tuera (rien de plus naturel aurait pu dire Freud).

Certaines pièces de Marivaux relèvent très explicitement de ce modèle expérimental détourné du champ scientifique et déplacé dans celui de la morale. Ainsi en est-il de *La Dispute*: las de discuter vainement de la question de l'inconstance en amour, un prince «naturellement assez philosophe» se propose d'élever six nourrissons des deux sexes afin de pouvoir les soumettre, l'année de leur dix-huit ans, à une expérience destinée à régler scientifiquement la question de savoir qui de l'homme ou de la femme a été trompé le premier. L'expérience se déroule devant les yeux du fils du Prince et d'une jeune femme qu'il aime, discrètement placés en surplomb et en bordure du champ expérimental. L'application du protocole prévu par le «philosophe» est déléguée à des appariteurs noirs (ils sont noirs

parce que leur maître a postulé que cette couleur garantit leur neutralité sexuelle).

Ce dispositif qui scinde la distribution en deux camps, celui des observés et celui des observateurs, se retrouve dans maintes pièces parmi les plus célèbres de Marivaux, bien que moins fortement marqué que dans «*La Dispute*». Dans «*Le Jeu de l'amour et du hasard*», par exemple, le père de Silvia guette les réactions de sa fille prise dans le piège d'un double déguisement. Alors qu'il maîtrise parfaitement les données de la situation — au contraire de sa fille — il se contentera d'observer l'action sans intervenir, sûr de voir ses plans de mariage s'effectuer exactement comme il l'avait prévu. Dans *Les Serments indiscrets*, des valets jouent ce même rôle de spectateurs avisés, mais sont un peu plus interventionnistes, ils parviennent à guider leurs maîtres vers le dénouement qui les arrange, mais ils changent plusieurs fois de projets, ce qui n'est pas de tout repos pour les jeunes gens qu'ils manipulent. Dans «*La Fausse Suivante*», une comédie particulièrement sombre, c'est l'héroïne elle-même qui se place d'emblée en situation d'observation par rapport à la Comtesse et Lelio. Elle comprend vite les rouages de leur relation, les soumet à des tentations variées et décide finalement de les châtier. Le dispositif d'investigation (au départ il ne s'agit que de surveiller Lelio, son futur époux) se transforme ainsi en

machine punitive. Dans «L'Épreuve», le dispositif expérimental est mis au service d'une sorte de perversion érotique. Le héros de cette pièce, Lucidor (!), soumet une jeune bourgeoise qu'il veut épouser à une série de péripéties qui provoquent chez elle des secousses psychiques dont le spectacle le réjouit. Or cette «épreuve» est totalement inutile et gratuite puisque Lucidor a la certitude, formulée dès le début de la pièce, d'être aimé. Elle permet uniquement d'instrumentaliser l'autre pour son plaisir. Dans «La Double Inconstance», des nobles se donnent de simples villageois en spectacle, jouissant de pouvoir manipuler et modifier à leur guise leurs mœurs, leurs goûts et leurs sentiments.

Ces exemples suffisent à montrer non seulement la prégnance mais la plasticité du modèle expérimental: tous les membres du personnel dramatique traditionnel - pères, maîtres, valets, héros, héroïnes - sont susceptibles d'occuper la place de l'observateur/expérimentateur/utilisateur. Celle-ci n'est donc pas un privilège de l'âge, du sexe ou de la classe. L'expérience elle-même varie en termes de moralité et de pertinence: elle peut être gratuite ou libératrice, cruelle ou formatrice, juste ou injuste.

Dans «L'Île des esclaves», l'expérience est moralement justifiée: il s'agit de corriger les jeunes maîtres, Euphrosine et Iphicrate, en leur ouvrant les yeux sur eux-mêmes (ils sont ridicules) et sur leurs esclaves (ils sont admirables). Les quatre cobayes, par la grâce d'un naufrage, sont séparés de leur milieu et livrés à un investigateur tout puissant, Trivelin, dont le nom prouve qu'il fut lui-même un esclave (ou plutôt un valet que l'on retrouve dans de nombreuses pièces de Marivaux). Celui-ci, sorte de Prospero mi-grec mi-français, a décidé de tout: de la durée, des règles et des objectifs de l'expérience. Il laisse même entendre qu'il en connaît d'avance le résultat.

L'expérience n'est donc pas accomplie pour vérifier une hypothèse et elle répétée, on le comprend, des expériences antérieures auxquelles furent soumis de nombreux naufragés. Il s'agit d'une démonstration pédagogique répétée à l'intention des personnages - et des spectateurs. Le dispositif ressemble à celui de *La Dispute*, sauf que les observés (les cobayes) sont invités à être leurs propres observateurs et leurs propres juges. Conformément à un protocole parfaitement maîtrisé, chacun doit prendre conscience de sa bonté et de sa générosité (enfouies) et reconnaître celles des autres (niées). L'inversion des rangs, l'échange des noms, la parole donnée aux esclaves et le dialogue imposé aux maîtres sont autant de perturbations artificielles introduites dans la situation initiale dans le seul but de faire apparaître l'humanité commune à tous les cobayes. L'expérience est strictement limitée dans le temps et dans l'espace (les dimensions de la comédie elle-même). Il ne s'agit pas d'inspirer une révolution: les maîtres resteront des maîtres, les esclaves resteront esclaves.

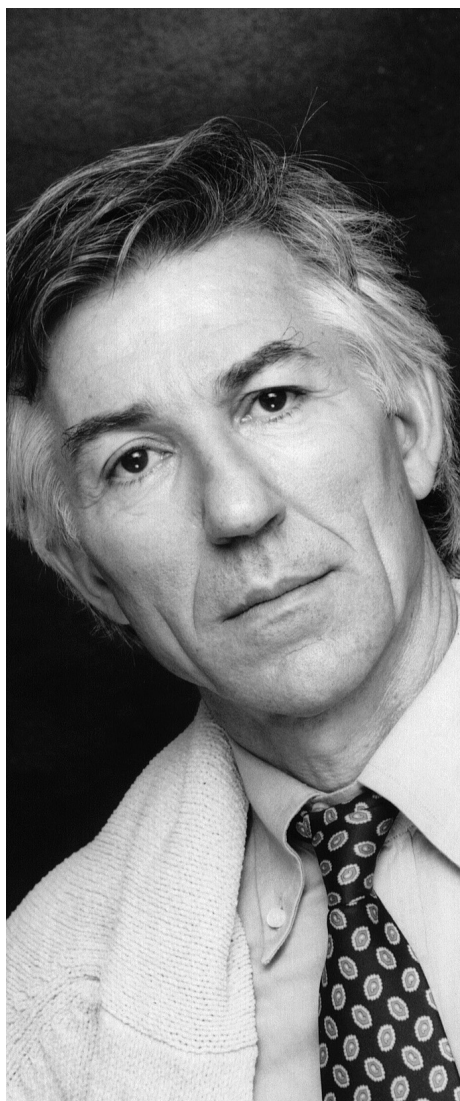
Le bilan de ces «expériences théâtralisées» est finalement ambigu. D'une part on pourrait croire que les sentiments, les valeurs et les pulsions peuvent être l'objet d'un savoir théorique qui dote celui qui le détient (libertin ou moraliste) d'un pouvoir formidable sur ses «frères humains». Ce serait là une conséquence logique de la diffusion du modèle de l'Homme-machine: si l'être humain n'est mu que par les rouages matériels de son corps et de son cerveau (comme le croient les matérialistes du XVIII<sup>e</sup>) alors son comportement est prévisible - d'autant plus prévisible qu'il se croit libre. Cette prévisibilité du comportement est alors offerte à la délectation de celui qui l'anticipe, le provoque et parfois le détourne à son profit - à la délectation, aussi, du spectateur. «Expérimenter sur l'homme comme on peut

le faire sur la pierre ou l'insecte est un désir profond que nous avons tous - voir vivre enfin les autres comme des abeilles derrière une vitre, inconscientes, dans une ruche truquée, mais je sais que c'est impossible à moins d'un pouvoir sur les autres intolérable, inacceptable». (Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre*, II, Paris, P. O. L., 1995, p. 368, à propos de *La Dispute* de Chéreau en 1973). Mais d'autres pièces, et parfois les mêmes lues sous un autre angle, disent le contraire et infirment le modèle mécanique. L'expérience, alors, contredit les hypothèses, surprend l'expérimentateur, déjoue le théoricien. Ainsi en est-il de «*La Dispute*», qui ne débouche sur la formulation d'aucune loi, chacun des cobayes et des trois couples ayant en effet présenté un cas de figure différent. L'individualité humaine résisterait donc parfois aux tentatives de généralisation? Dans *La Double Inconstance*, les «investigateurs» rentrent dans le champ de l'expérience en quittant leur poste de contrôle, et dans «*Le Jeu de l'amour et du hasard*», deux observateurs (Silvia et Dorante, déguisés) sont pris à leur propre piège puisqu'ils sont eux-mêmes observés et manipulés par Orgon: tel est pris qui croyait prendre. Il en est de même dans «*L'Île des esclaves*», puisque le respect final de l'ordre social est motivé par un dispositif d'investigation «transcendantal». Pour Trivelin l'existence humaine n'est en effet rien d'autre qu'une expérience menée par «les dieux» sur leurs créatures afin que, sans doute, soit mesurée la consistance morale de chacune d'entre elles. Une vie par personne, une expérience par individu, c'est assez dire que le comportement de l'homme n'est pas généralisable à partir d'un échantillon. Si le moraliste qu'est Marivaux s'arroge parfois un point de vue divin ou savant sur ses personnages, il les laisse souvent déjouer tout pronostic.

# L'interview

*L'île des esclaves*

*le point de vue du metteur en scène* **Gino Zampieri**



**Bernard Liège** - En 1965, le TPR présentait «Le Legs» et «L'Epreuve» de Marivaux. L'édition des deux pièces - Répertoire No 8 - s'ouvrait par une présentation de Nicolas Bonhôte. Du même Marivaux, Charles Joris montait en 1989 «Le Triomphe de l'amour». Dans le livre qui accompagnait le spectacle - Répertoire No 48, il écrivait : «On y voit le dix-huitième siècle comme un rationalisme déraisonnable» et il parlait d' «une mise en œuvre de l'utopie». Aujourd'hui, tu choisis de porter à la scène «L'île des esclaves», une comédie en un acte, où l'on retrouve à la fois la raison et l'utopie. Pourquoi ce choix très particulier dans l'œuvre abondante de cet auteur ?

**Gino Zampieri** - Pour deux raisons. L'une est évidemment économique. Comme tu le sais, le budget du TPR est modeste : les subventions sont limitées, les sponsors sont rares. Or les grandes pièces de Marivaux comptent beaucoup de personnages, donc nécessitent l'engagement de nombreux comédiens. «L'île des esclaves» en compte cinq. Par conséquent le spectacle n'est pas trop lourd, pas trop coûteux.

**B.L.** Et l'autre raison ?

**G.Z.** - Elle est liée à l'intérêt que je porte depuis longtemps à cette pièce. Quand j'étais l'assistant de Giorgio Strehler, nous avons travaillé lui et moi à une mise en scène de la pièce dont les éléments qui m'intéressaient le plus n'avaient malheureusement pas été retenus, cela au détriment de la réalisation. Car modeste en



apparence, l'œuvre est très forte, très significative. Un homme observe à la loupe le comportement humain et social, comme un scientifique dans son laboratoire fait des expériences pour voir ce que ça donne.

**B.L.** «L'île des esclaves» date de 1725. On retrouve la même attitude dans deux autres pièces, «L'île de raison» jouée en 1727 et «La nouvelle Colombie» en 1729, qui constituent ce qu'on pourrait appeler un «triptyque social».

**G.Z.** - Oui, dans ces trois pièces Marivaux immerge ses personnages dans des mondes utopiques où il expérimente, dans la première île, la prise du pouvoir par les serviteurs, dans la deuxième, le triomphe d'une suprême sagesse, dans la troisième la création d'un ordre social basé sur le renversement des rapports de force entre l'homme et la femme. Il veut faire apparaître comme étrange sur son île imaginaire ce que le spectateur considère comme naturel sur le continent de la réalité. Étrange la logique opprimente qui détermine les rapports entre serviteurs et maîtres; étrange le système hiérarchique qui glorifie l'aristocrate et le philosophe au détriment des humbles; étrange ce monde où la femme est condamnée à une totale subordination.

**B.L.** - Marivaux a confié l'interprétation de «L'île des esclaves» aux Comédiens Italiens...

**G.Z.** - Elle risquait de mieux passer avec eux. C'est une pièce dont les contenus explosifs sont esquissés à grands coups de pinceau. En effet, nous y assistons à la rééducation de deux maîtres par leurs deux domestiques-esclaves. Le mécanisme qu'il invente est surprenant. Il ne s'agit pas d'un amusement d'esprit. Les deux domestiques-esclaves, Arlequin et Cléanthis, sont chargés par Trivelin, le maître de l'île, d'analyser leur situation: ils ont été dépersonnalisés, on

leur a ôté leurs vêtements, on leur a ôté leur nom; ils montrent comment la domination des maîtres, les humiliations, une violence sourde, ont achevé, jour après jour, leur dépersonnalisation.

**B.L.** - Ils n'existent plus que sous un masque imposé?

**G.Z.** - En tout cas, chez Arlequin, cette dépersonnalisation est particulièrement emblématique. Il n'existe même pas en tant que personne, il existe en tant que masque. Mais si on change sa condition sociale, il a le droit d'exister. Et le moment est très fort quand il enlève son masque, recouvre son identité et oblige son maître à le revêtir et à renoncer à la sienne. Maintenant Arlequin a le pouvoir sur celui qui était son maître. Il pourrait l'écraser. Il n'en fera rien.

**B.L.** - Non seulement c'est un homme, mais un homme généreux.

**G.Z.** - Vraiment humain. Il a le sens du pardon. Je ne peux m'empêcher de penser à Nelson Mandela qui, libéré après plus de vingt ans de captivité, pardonne à ceux qui l'avaient condamné à perpétuité et déclare que le pardon le libère. Oui, la pièce traite du pardon, de son pouvoir et de l'amour. Si je n'aime pas l'autre, je ne peux pas lui pardonner. Pour Marivaux le problème n'est pas politique mais moral et social. Vivons dans la diversité mais avec le respect de chacun. Tout cela exprimé avec le maximum d'abstraction, c'est-à-dire que les rapports sociaux sont généralisés.

**B.L.** - Comment envisages-tu de porter cette pièce à la scène?

**G.Z.** - L'expérience enclenchée par Marivaux dans «L'île des esclaves» correspond parfaitement au travail du metteur en scène et de ses comédiens au moment de la recherche sur les personnages à interpréter. Là aussi on

expérimente pour chercher un mode raisonnable de montrer les personnages au spectateur. S'il est vrai que l'auteur n'a pas tout écrit, s'il faut réinventer sur scène les deux actes qui manquent, il faudra alors rechercher le non-dit à travers le langage corporel des acteurs. Compléter le discours par un travail d'improvisation muet, mais très parlant. De plus, il faut surprendre le spectateur en situant l'île là où on ne l'attend pas et en créant pour lui aussi, habitué à digérer n'importe quoi et son contraire, un effet de déstabilisation qui l'oblige à suivre le jeu des acteurs avec un regard neuf.

**B.L.** - Dans la pièce, c'est Trivelin qui mène le jeu. On pourrait dire qu'il se comporte déjà comme un metteur en scène.

**G.Z.** - Oui, mais ici le metteur en scène et les acteurs auront recours à ce qui se fait habituellement en répétition: mettre en évidence les «scènes-clés» et les affronter plusieurs fois de manière différente. En effet, deux tentatives d'interprétation d'une même scène peuvent parfois aboutir à des résultats dont le sens est diamétralement opposé. En re-parcourant ainsi le chemin tracé par Marivaux pour les Comédiens Italiens, les acteurs sauront découvrir et sentir l'éventuel non-dit et le restituer à la scène par l'interprétation corporelle.

**B.L.** - Nous assisterons donc d'abord à une répétition?

**G.Z.** - En quelque sorte. J'aimerais que les spectateurs, peu habitués à assister à la construction d'une mise en scène, puissent constater en prise directe que le matériau qu'un grand auteur livre à une troupe de comédiens est une espèce de puits sans fond. Ce sera là la première partie du spectacle qui aboutira finalement à la représentation de la pièce elle-même.

# Le marivaudage:

## *tradition/trahison*

La tradition, la fausse, rime toujours avec trahison. Cette tradition-là, chacun la connaît, c'est elle qui fossilise la vie de l'œuvre. Oublions-la. Mais alors, quelle serait la vraie mémoire du théâtre? La réponse est claire, quoique paradoxale et si difficile à mettre en œuvre: la mémoire du théâtre s'efface à chaque spectacle, s'épure par l'oubli qui ne retient, vivante et instable, qu'une figure sous le code, et non le code lui-même. Cette mémoire de sable fin s'estompe ainsi en laissant un résidu, un motif qui interroge les conventions, et c'est cette figure-là, tremblée, inoubliable, qu'il faut retravailler à chaque génération et qui constitue peut-être la vraie tradition.

Le code, c'est ici le marivaudage. Ce terme péjoratif inventé vers 1780 renvoie à une manière de bavardage galant doublé d'une vaine «métaphysique». Il s'agirait donc d'une forme précieuse de séduction propre à une société aristocratique fortement hiérarchisée. Au temps de Marivaux, la classe privilégiée recherchait avant tout le plaisir – le langage raffiné en était un – après une période de relative austérité imposée par Madame de Maintenon au vieux roi Louis XIV et à sa cour. L'aristocratie, domestiquée par le Roi Soleil, se trouvait dans une impasse historique puisqu'elle était oisive (seuls les roturiers travaillaient) et que le pouvoir qu'elle exerçait traditionnellement à travers le métier des armes lui avait été en grande partie confisqué par le souverain. C'est dire aussi que le Tiers-état attendait impatientement son heure qui devait sonner avec la Révolution de 1789. A coup sûr, Marivaux, né en 1688, ruiné suite à la banqueroute de Law, en avait la plus haute conscience. Le message social de bon nombre de ses pièces ne laisse aucun doute à ce sujet: le ressort de la comédie tient toujours à l'audace des valets qui, attendant l'heure historique du changement, se font les «accoucheurs» indiscrets et ironiques des maîtres. A y regarder de plus près, on pourrait même s'étonner que, par exemple, le Trivelin de *La Fausse Suivante* (1724) – davantage peut-être que celui de «*L'île des Esclaves*» (1725) – soit si proche du Figaro pré-révolutionnaire de Beaumarchais.

Ces idées toutes faites méritent pourtant d'être nuancées. Notre travail en cours sur «*La Fausse Suivante*» nous a révélé que la parole de Marivaux est idéologique bien autrement qu'on ne voudrait le croire. Elle est idéologique en profondeur: dans son rythme même. Cette parole dépend d'un art très particulier d'avoir de l'esprit et qui est tout entier dans le refus de la tradition. En fait, Marivaux invente un rapport intérieur entre la production directe de la signification et la suggestion. Il y a là quelque chose de troublant, voire de menaçant que, pour se rassurer, on a préféré nommer «marivaudage»; en d'autres termes, on a voulu réduire à un code fixe et à un jeu spirituel réglé l'art de tout mettre en variations. Idéologique et esthétique à la fois, le marivaudage est, à mes yeux, le contraire même de la préciosité qui, elle, vise toujours le stéréotype. Les sociologues nous reprocheront à juste titre que cet art fuyant et critique de la variation, baptisé marivaudage, repose sur une idéologie bien connue qui permet d'en cerner la portée. Sans doute ont-ils raison, mais leur approche ne rend pas vraiment compte de ce qui, à mon

sens, constitue l'essentiel du marivaudage, à savoir sa singulière force corrosive. C'est que le marivaudage – voilà où je voulais en venir – est une machine à détruire les idéologies.

Marivaux est géomètre. Il a pris parti pour le mécanisme contre l'organicisme. La construction de chacune de ses pièces est imprégnée de l'idée qu'une figure géométrique préside au fonctionnement de la pensée et du désir. C'est que Marivaux, en homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, croit en une Raison qui a pour mission première de mettre au jour la figure de tous les refoulements et la physique de tous les rapports de forces. Le langage théâtral n'échappe pas à cette règle, sa tâche étant de révéler à la fois l'obvie et le dissimulé. Tel est l'optimisme non-freudien des Lumières: tout a valeur nominale, tout doit et peut par conséquent accéder à l'ordre du discours. L'obvie, pour Marivaux, n'est autre que le non-refoulé que masquent nos habitudes et qu'il se plaît à rétablir et à étaler sous nos yeux. Quant au dissimulé, il le perçoit comme le refoulé qui nous menace dans nos comportements soit parce que le Pouvoir gagne à occulter ce savoir ou parce que le sujet lui-même trouve un bénéfice à son propre aveuglement.

De plus, sur une scène de théâtre, tout est matière à expérimentation géométrique: l'analyse peut tendre à l'abstraction radicale (les valeurs sociales y sont vidées de leur contenu) et à l'indispensable purification (le langage conventionnel voit son sens gelé au profit d'un langage nouveau). Aussi les grandes pièces de Marivaux explorent-elles simultanément la réalité de l'imaginaire et l'imaginaire de la réalité, en les rendant fictivement autres pour mieux les éclairer. A ce titre, «La Fausse Suivante» est une pièce remarquable par sa radicalité même, certains diront par son pessimisme. Marivaux y met en équation (de quel degré?) le pouvoir de l'argent et de l'érotisme, le statut de l'homme et de la femme, la condition du maître et du valet, le langage des uns et des autres. Une équation différentielle qui est à la fois une mise en abîme et une mise à plat hors du commun, donnant tantôt à rire si l'on s'en tient aux valeurs conventionnelles, tantôt à méditer vertigineusement si l'on parvient à se déprendre de ses propres références.

C'est en ce sens uniquement que toute mise en scène de Marivaux deviendra authentique, c'est-à-dire expérimentale. Dans cette optique, les écueils à éviter n'en sont que plus apparents. Pour y voir plus clair, définissons sommairement deux tentations dans les mises en scène contemporaines. (1) La tentation moderniste mettrait au jour le refoulé de Marivaux (par exemple, la bestialité sous le discours élégant et rationnel), oubliant toutefois que l'auteur lui-même n'imaginait pas une rationalité véhiculant une quelconque part d'ombre ou de refoulement ; au contraire, la raison, par nature, ne pouvait se prendre à son propre piège puisqu'elle était tout entière instrument de clarté. (2) La tentation postmoderne, quant à elle, se signifierait par la mise en jeu d'une vitalité sans scrupules: l'absence de valeurs mènerait au désert de l'amour et déboucherait sur une pavane néo-capitaliste qui s'affublerait cyniquement d'un pseudo-discours de légitimation. Poussées à l'extrême, ce sont là deux façons de nier l'esprit de Marivaux que seul un travail méticuleux sur la scène de son œuvre finira idéalement par écarter. Car il faut s'en persuader: le spectacle ne trouvera sa «théorie» qu'à condition de ne pas obstruer le regard du spectateur avec toutes sortes de pré-vision. Mais alors comment donner scéniquement à voir ce travail singulier du marivaudage en tant que machine à détruire toutes les idéologies?

**Pier-Angelo Vay**

Notes pour une mise en scène de  
LA FAUSSE SUIVANTE, 1992/2004.

# L'île des esclaves

de Marivaux

par le **Théâtre Populaire Romand**



Iphicrate  
Arlequin  
Cléanthis  
Trivelin  
Euphrosine

Philippe Bombled  
Cédric du Bois  
Nathalie Jeannet  
Jean Lorrain  
Ania Temler

Mise en scène  
Scénographie et costumes  
Assistanat à la mise en scène

Gino Zampieri  
Luca Antonucci  
Elena Poletti  
Cédric du Bois

Son et lumières  
Régie générale  
Régie plateau  
Direction technique  
Construction des décors  
Réalisation des costumes

Matthieu Bueche  
Davide Cornil  
Joran Hegi  
André Simon-Vermot  
Louis Grimault  
Suzanne Dangel  
Anne Versel  
Brigitte Ferrante

dimanche	8 janvier		L'heure bleue Théâtre	LA CHAUX-DE-FONDS	17h00
lundi	9 janvier	scolaire	L'heure bleue Théâtre	LA CHAUX-DE-FONDS	14h15
mardi	10 janvier	scolaire	L'heure bleue Théâtre	LA CHAUX-DE-FONDS	10h30
Billetterie • tél. 032 967 60 50 • www.heurebleue.ch					
jeudi	12 janvier	scolaire	Théâtre de Valère	SION	10h00
jeudi	12 janvier	scolaire	Théâtre de Valère	SION	15h00
vendredi	13 janvier	scolaire	Théâtre de Valère	SION	10h00
vendredi	13 janvier	scolaire	Théâtre de Valère	SION	14h00
mardi	17 janvier		Théâtre L'heure bleue	ST-MARTIN D'HÈRES	20h30
Réservations • tél. +33 (0) 4 76 14 08 08					
jeudi	19 janvier		Théâtre Benno Besson	YVERDON-LES-BAINS	20h30
Réservations • tél. 024 423 65 84					
samedi	21 janvier	scolaire	Grange de Dorigny	LAUSANNE	16h00
samedi	21 janvier		Grange de Dorigny	LAUSANNE	20h30
dimanche	22 janvier		Grange de Dorigny	LAUSANNE	17h00
Réservations • tél. 021 692 21 24					
mardi	24 janvier		Kurtheater	BADEN	20h00
Réservations • tél. 056 210 98 70					
jeudi	26 janvier	scolaire	Stadtcasino	FRAUENFELD	15h45
samedi	28 janvier		Salle de spectacle	FONTAINEMELON	20h30
Réservations • tél. 032 853 21 45					
vendredi	3 février	scolaire	Théâtre Forum Meyrin	MEYRIN	16h00
vendredi	3 février		Théâtre Forum Meyrin	MEYRIN	20h30
samedi	4 février		Théâtre Forum Meyrin	MEYRIN	20h30
Réservations • tél. 022 989 34 34					

TOURNÉE 2006

## Adhérez à l'Association des Amis du TPR

### COTISATIONS POUR LA SAISON 2005-2006

Fr. 30.- : étudiants, apprentis, AVS, AI  
Fr. 60.- : simple  
Fr. 90.- : double  
Fr. 120.- : triple  
Fr. 150.- : soutien

CCP: 17-612585-3

La carte d'adhérent donne droit notamment au journal «le Souffleur» consacré aux créations du TPR ainsi qu'à une réduction de Fr. 10.- par billet pour lesdites créations dans toutes les villes partenaires et à un rabais identique pour les spectacles de la « saison » au TPR et à L'heure bleue (à l'exception des concerts organisés par la société de Musique).

Pour plus d'informations: Association des Amis du Théâtre Populaire Romand (TPR) • rue de Beau-site 30 • CH-2300 La Chaux-de-Fonds • Tél. +41 32 913 15 10 • Fax +41 32 913 15 50 • E-mail: amis@tpr.ch  
www.tpr.ch