

La représentation du jeu féminin dans les comédies de Marivaux^(*)

Heidi Zaki

Faculté des Lettres, Université du Caire.

Résumé

Le théâtre de Marivaux suscite l'intérêt des metteurs en scène actuels par sa richesse pérennisant la portée sociale de ses intrigues dans un système sémiotique ouvert aux interprétations modernes. La mise en scène renforce le rôle de la spécificité de l'image dans la structure dramatique et la création d'une esthétique carnavalesque orchestrée par des ruses féminines contournant le pouvoir patriarcal. La création scénographique inscrit les personnages dans un système de signes formant une polyphonie informationnelle du spectacle dont le modernisme traduit un désir d'innovation esthétique.

Le travail sur les mises en scènes récentes des comédies de Marivaux s'interroge sur la représentation sémiotique du jeu sur scène. L'étude est axée sur deux mises en scène récentes du *Jeu de l'amour et du hasard* : la première, de Jean Liermier au Théâtre Carouge Atelier à Genève en 2008, propose une vision discutant de l'instabilité des relations sociales. Le second spectacle est de Galin Stoev, présenté en 2011 à la Comédie Française. Il se focalise sur les personnages féminins, organisatrices d'une épreuve redéfinissant les fondements de l'amour. Dans les deux cas, la mise en scène explicite les étapes du jeu féminin illustrant l'idée du retour au point de départ dans la dramaturgie de Marivaux. Le choix des constituants du spectacle : décor, éclairage et costumes, conditionne une dynamique du travestissement plaçant les personnages dans un antagonisme qui augmente la tension dramatique, en vue de défier la domination de l'homme.

Mots-clés :

Théâtre, comédie, sémiotique, représentation dramatique, Marivaux, ruse, mise en scène, espace, temps.

المخلص

يثير مسرح ماريفو اهتمام المخرجين الحاليين نظرًا لثراء أعماله بالحكايات ذات الطابع الاجتماعي التي تجد صداها في العصر الحالي، وتشكل نظامًا سيميوطيقًا مفتوحًا يقبل

(*) La représentation du jeu féminin dans les comédies de Marivaux, Vol.11, Issue No.1, January 2022, pp.117-133.

La représentation du jeu féminin dans les comédies de Marivaux

التفسيرات الحديثة. يسلط إخراج العمل المسرحي الضوء على خصوصية الصورة ودورها في البناء الدرامي، من خلال دلائل لصورة المرأة وعلاقتها بالرجل، وتسهم في إنشاء جمالية كرنفالية تتخللها الحيل على السلطة الأبوية التي تفرض الزواج التقليدي. يضع التصميم السينوجرافي الشخصيات في مجموعة من الدلالات المادية تجعل للعرض تنوعاً معلوماتياً يعكس أحداثه ورغبة صناعه في الابتكار الجمالي.

تبرز دراسة الإخراج لكوميديا ماريفو قضايا مثل القراءة السيميوطيقية للأداء على خشبة المسرح. هذه الدراسة تركز على إخراجين حديثين لكوميديا لعبة الحب والصدفة حققا نجاحاً كبيراً وقت عرضهما: الأول هو لجان ليرمييه على مسرح كاروج أتيليه بنجيف عام ٢٠٠٨؛ حيث يقدم المخرج رؤية تدمج الحديث بالتقليدي، وتناقش عدم الاستقرار في العلاقات الاجتماعية. والعرض الثاني هو للمخرج جالين ستوف، الذي عرض مسرحيته عام ٢٠١١ على مسرح الكوميدي فرنسيز. وهو يركز الانتباه على الشخصيات النسائية كمنظمات لشكل من الاختبارات يشير إلى الرغبة في إعادة تحديد أسس الحب. يساعد الإخراج في الحالتين على استكشاف مراحل الحيلة الأنثوية التي توضح فكرة العودة إلى نقطة الانطلاق في الخطاب الدرامي لماريفو. يثير النهج السيميوطيقي تساؤلات متعلقة باختيارات المخرج لعناصر العرض الزمنية كالديكور، والإضاءة، والملابس التي تكون ديناميكية مبنية على التخفي تضع الشخصيات في خصومة تزيد التوتر الدرامي فتشكل تحدياً لهيمنة الرجل.

الكلمات المفتاحية:

مسرح - كوميديا - سيميوطيقا - تمثيل درامي - ماريفو - حيلة - إخراج - زمكانية.

Introduction

Les metteurs en scène actuels sont constamment attirés par les comédies de Marivaux en raison de leur traitement de questions socioculturelles résonnant dans l'actualité. La polysémie de la dramaturgie marivaudienne permet de jeter un pont entre le parcours sémantique de son texte et la performance théâtrale conçue par le metteur en scène. Les créations récentes de ses chefs-d'œuvre mettent en avant des paramètres sémiotiques dans la construction de la théâtralité, repérables dans les supports de la représentation : décor, lumière, gestes et costumes. Ces éléments sont façonnés de manière à composer un système sémiotique ouvert fondé sur la spécificité de l'image scénique et

à travers lequel le scénographe pose son empreinte personnelle. La création scénographique mérite d'être abordée dans cette perspective parce qu'elle inscrit les personnages dans un ensemble de signes matériels formant une polyphonie informationnelle⁽¹⁾ du spectacle dont la diversité et le modernisme traduisent un désir de l'innovation esthétique.

Notre recherche sera axée sur l'analyse de deux mises en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* qui ont été favorablement reçues par les critiques lors de leur représentation : la première est celle de Jean Liermier au Théâtre de Carouge Atelier à Genève en 2008. Liermier présente une vision de la pièce, incorporant le moderne au conventionnel, fondée sur l'instabilité des rapports humains et l'injustice des classes sociales. La seconde est celle du metteur en scène d'origine bulgare Galin Stoev, créée en 2011 sur les planches de la Comédie Française. Il concentre l'attention sur les personnages féminins en tant que protagonistes instigatrices d'une épreuve initiatique signalant une volonté de redéfinir les fondements de l'amour et de l'autorité paternelle.

Il faut préciser que nous ne traiterons pas dans ce travail de la nature de la version filmée des deux mises en scène de la comédie, bien qu'elle soit un matériel de grande valeur qui fait émerger des questionnements cruciaux sur la poétique de l'infidélité dans le passage du discours théâtral irréproductible au filmique plus durable, sur ce qui est transposable d'un art à l'autre, sur la subjectivité de la caméra dans la reconstitution du sens par le montage de plusieurs représentations, sur la mise en place de la notion de télé-théâtre qui modifie les habitudes visuelles du spectateur, et sur le double statut du document audiovisuel à la charnière entre l'identité filmique et dramatique, etc. Nous considérons ces points comme des perspectives de recherche pour des études plus poussées dans l'avenir.

La lecture sémiotique des créations récentes du *Jeu de l'amour et du hasard* révèle la volonté des femmes dans l'établissement d'une esthétique carnavalesque jalonnée de ruses dans le but de contourner le pouvoir patriarcal imposant le mariage arrangé. Les constituants du spectacle mis au service de ce jeu, comme le décor, les accessoires et les costumes, explicitent une dynamique construite autour du travestissement entraînant les personnages masculins et féminins dans un antagonisme

qui fait monter la tension dramatique et remet en cause la domination de l'homme. Si les personnages féminins réussissent à faire prévaloir le droit de se prononcer sur leur sort, le dénouement opère un retour au système de valeurs initiales après le traçage des frontières des zones d'influence de chacun. Pour étayer notre hypothèse, les étapes du jeu féminin articulant le progrès de l'action seront décortiquées afin de servir d'appui à la réflexion sur le retour au point de départ, récurrente chez Marivaux : les déguisements voulus ou subis apparemment ludiques, à l'instar d'une mascarade, menacent de suites tragiques qui s'achèvent paradoxalement par un dénouement réjouissant où tout rentre dans l'ordre et où les objectifs annoncés dans l'exposition sont atteints.

Les deux mises en scène analysées rappellent un débat sur l'exigence de la fidélité au paratexte : faut-il respecter l'intentionnalité du dramaturge qui a cadré le texte par une vision de sa spatialité ? La description marivaudienne sommaire de l'encadrement intérieur de la scène met le focus sur le milieu social de la famille de monsieur Orgon, défini par sa condition de parisien aisé et par son rôle paternel. Tout en conservant sa fonction de caractérisation sociale des personnages, la didascalie initiale concise ouvre la voie à la créativité du scénographe. Les créateurs seraient placés à cette échelle dans la zone des « traitres », puisqu'ils optent pour une apparence fantaisiste installant l'action aux confins du rêve en concevant un décor émancipé⁽²⁾ de l'évocation du XVIII^e siècle. Ce détachement temporel établit un dispositif sémiotique remplissant les « trous » par des interventions nouvelles dans l'ensemble des consignes auctoriales du périphrase.

Chronotope et mise en scène

Galin Stoev gomme toute référence chronotopique du décor composé de planches transparentes à motifs fleuris qui répartissent schématiquement la scène en plusieurs pièces étroites sans profondeur, une sorte de petit dédale. Il esquisse un univers souple et artificiel sans indication de richesse dans le but de concentrer l'attention du public sur les événements qu'il encadre. La disposition des planches du décor modalise l'espace scénique en le scindant en une salle de séjour entourée d'un lieu non-identifié constituant une zone intermédiaire entre la scène et le hors-scène. Ce dédoublement spatialisé est un marqueur symbolique

à caractère énigmatique laissant la liberté au regard du récepteur de former une image mentale selon les données culturelles dont il dispose : la transparence des planches l'introduit non seulement dans les recoins de la maison mais aussi dans l'envers du décor. Elle le rend maître de l'espace théâtral dans le champ délimité par ces planches et dans le hors-champ, qui se distingue du hors-scène, en divulguant la manière d'agir du personnage (debout, assis,...) et son état d'âme (déçu, triste, pensif,...) qu'ils soient accompagnés de paroles ou seulement de gestes.

Cette fragmentation de la spatialité accorde une grande valeur au péritexte antérieur à la représentation et pendant les entractes. Dans ces courts intervalles, la scène est plongée dans la pénombre, des silhouettes circulent derrière le décor au fond de la scène. Avant le début de la représentation, on distingue la silhouette du père lisant une lettre, celle de Lisette essoufflée derrière sa maîtresse, tenant la traine de sa longue robe, puis Sylvia essayant de faire de même avec la robe courte de sa suivante. Signes autoréférentiels renvoyant à des scènes ultérieures, ces déplacements octroient à la lumière une conception picturale qui comprime les événements en une sorte de résumé : M. Orgon apprend le déguisement de Dorante par une lettre de son père, Lisette cherche à remplir ses fonctions de confidente qui vient en aide à sa maîtresse même quand elle échange de costume avec elle. Sylvia essaie de jouer le rôle de soubrette en se pliant, tant bien que mal, aux ordres de sa fausse maîtresse. Ce seuil dramaturgique fait de l'éclairage le seul vecteur de la transmission du message, et devient l'espace privilégié de l'expression corporelle tissant un fil d'Ariane entre les épisodes du jeu marqué par une vivacité mystérieuse et intrigante. À la fin du premier acte, la même technique des silhouettes remplace la chute des rideaux et meuble l'entracte d'un déplacement bruyant dans le décor : l'avant-scène plongée dans l'obscurité, celle du fond fait entrevoir Mario en train de courtiser sa sœur qui lui répond par un coup amical sur la tête, puis Lisette dansant, enivrée par sa conquête inattendue soutenue par l'approbation de M. Orgon. Il en est de même au début du troisième acte : remue-ménage marqué par l'extravagance des inventions scientifiques de Mario, les pas assurés de Sylvia, suivis d'une hésitation et de la vérification si personne ne la suit. Mise en abyme ou jeu prémonitoire, ces courts intermèdes apportent une liaison visuelle véhiculée par le choix de moments

significatifs condensés en moins d'une minute.

Le lieu de la scène, ainsi agencé, se justifie par une volonté de mise à distance du quotidien afin de créer une discontinuité spatiale⁽³⁾ adoptée comme signe d'isolement du monde pour se concentrer sur la question de l'amour et du mariage. Les quelques chaises pliantes grises modernes meublant la scène, réduites à leur usage purement fonctionnel, complètent la logique de la fragmentation. Le rideau s'ouvre sur une discussion en cours où l'attitude dramaturgique des comédiennes est significative ; Sylvia s'assoit opposant le dos aux spectateurs pour marquer son rejet des idées saugrenues formulées par sa suivante qui est debout en position frontale au public, parce qu'elle présente le point de vue admis de tout le monde. « *Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie ; moi je lui réponds qu'oui [...]. Le non n'est pas naturel...* »⁽⁵⁾. Le décalage idéologique entre la maîtresse et la soubrette dissocie dès le départ les deux éléments fondamentaux de l'amour, c'est-à-dire l'affection et le désir. Il divulgue au cours de l'action tout un réseau de références culturelles attestant cette disjonction : Sylvia se sent offusquée par la liberté que s'est donnée Lisette de répondre à sa place sur un sujet crucial, et condamne son audace et son langage. Ce contraste révélé à la fois par les paroles et par la posture atteste que le personnage, bien plus que le dispositif scénique, devient un « message iconique codé »⁽⁶⁾, puisqu'il est « un signifié 'en situation', une sorte de déictique attirant l'attention non seulement sur le monde réel, mais sur un référent culturel »⁽⁴⁾.

L'intérêt de l'aspect artistique d'un plateau aux frontières floues décentrant les limites de la scène réside dans la fabrication d'un champ ouvert et allusif conciliant le regardant et le regardé. Il a l'avantage d'intégrer la silhouette, le costume et les accessoires dans l'instauration d'un système autoréférentiel renvoyant à certains repères majeurs de l'intrigue : la divergence des points de vue dans la première scène entre Lisette et Sylvia laisse supposer qu'un dialogue antérieur au spectacle a eu lieu entre Lisette et M. Orgon ; lorsque Stoev montre Mario manipulant des machines bizarres sur scène, il le dote d'une curiosité scientifique dont l'unique utilité est de rappeler la valorisation de

l'expérimentation scientifique au XVIII^e siècle. Les signes sémiotiques se multiplient et confèrent une dimension de suspense en anticipant les étapes du jeu : la lettre du père de Dorante que seul M. Orgon peut lire, en tirant profit de la double énonciation, est l'occasion de présenter le double déguisement en délimitant le rôle actanciel du père et du frère en tant qu'adjuvants dans l'action.

Dans sa scénographie, Jean Liermier a créé un décor frontal formé de la façade en pente d'une maison, de sorte que les portes s'ouvrent à partir du plancher. Ces ouvertures jonchant le sol deviennent un signe sémiotique démarquant le champ scénique pour séparer la spatialité externe de l'interne et rappelant que la pièce traite d'initiation et de passage progressif du refus à l'acceptation de l'autre. Les entrées et sorties des personnages se produisent par un mouvement vertical de montée et de descente qui se distingue de l'horizontalité théâtrale traditionnelle. Lorsqu'Arlequin travesti en Dorante entre par la grande porte, il tombe avant de passer sur scène ; son faux mouvement maladroit montre que ni la porte ni le nouveau statut ne lui conviennent. Cette verticalité spatiale reflète une mise en cause fondamentale des notions hiérarchiques sociales d'infériorité et de supériorité qui introduit l'aspiration à l'ascension sociale des valets, et l'appréhension de Sylvia d'une mésalliance inconvenante. L'espace aux multiples accès vers le hors-scène entérine la catégorisation des personnages selon leur rang et leur déguisement : les grandes portes sont réservées aux maîtres et les petites aux serviteurs. Ce décor subversif accorde également au père un pouvoir omniscient d'ouvrir ou de fermer des portes, de circuler dans les espaces polysémiques afin d'examiner les rencontres et de surveiller leur fluctuation.

Bien que ce grand décor penché en avant aux nombreuses ouvertures esquisse une image fastueuse et multiple de l'espace scénique (par opposition à celui de Galin Stoev), il ne facilite pas la disposition de meubles sophistiqués, mais seulement quelques signes symboliques suggérant des micro-cadres comme un lit simple, des matelas, une chaise ou des guirlandes de fleurs. Le déplacement latéral des acteurs se produit pour mettre en valeur la démultiplication des lieux : passer d'un espace à l'autre est délimité par l'éclairage. Avec l'appui de la lumière, l'espace

exploite des procédés empruntés au cinéma comme le montage et le collage : il représente tour à tour la chambre de Sylvia pour y situer son affrontement avec sa suivante, celle de Dorante pour y placer le tête-à-tête entre le maître et le valet, et le jardin de la maison entretenu par M. Orgon qui fournit une atmosphère romanesque propice au dialogue sentimental entre Lisette et Arlequin. Les accessoires acquièrent ici toute leur valeur évocatrice : Le plateau de thé, le tablier et la coiffe blanche de Sylvia, les draps qu'elle étale sur les lits de la chambre des invités, tous ces signes servent à visualiser le travestissement par des preuves concrètes l'ancrant dans la caste inférieure des suivantes. Un filet entre les mains d'Arlequin circulant sur scène les pieds nus suffit pour faire référence à une partie de pêche ou de chasse aux papillons en plein air et laisse imaginer un cours d'eau à proximité. L'éventail entre les mains de Lisette rappelle son déguisement, mais constitue aussi un signe culturel de sa condition sociale momentanément acquise. Lorsque Sylvia l'utilise pour lui assener quelques coups, l'éventail devient un outil de défoulement des frustrations du personnage aux prises avec un dilemme apparemment sans issue.

Dans les deux mises en scène faisant l'objet de notre étude, le choix du décor réduit l'intérêt porté vers l'espace pour se focaliser sur l'évolution des relations entre les personnages. Cette tendance rejoint la visée de Marivaux de s'affranchir des contraintes spatiotemporelles classiques ; il leur fait perdre la fonction de cadre socioculturel pour leur attribuer un aspect psychologique en harmonie avec l'intrigue essentiellement anthropologique et plus précisément féministe. Au-delà du vraisemblable qui devient une notion mouvante dans ce contexte, les deux metteurs en scène donnent une nouvelle signification à l'espace scénique par la réflexion artistique proposée : ils ont voulu creuser dans les disparités sociales pour amener à réfléchir au conflit entre les sentiments humains innés et le code culturel prescrit par les mœurs.

Le jeu féminin entre ruse et défis

Si la grille culturelle⁽⁷⁾ construite par l'espace permet d'isoler l'isotopie de l'amour comme isotopie principale de la pièce, elle est bloquée par Sylvia en déclarant son mépris de la fatuité des maris qu'elle connaît. Elle imagine donc un jeu chargé de ruses en rémédiation à son

angoisse : démonter ce jeu permet d'interpréter les étapes franchies pour accéder à la certitude dans sa prise de position à l'égard de Dorante. Son plan est occasionné par une crainte du manque d'étrangeté dans sa vie de couple :

[...] le mariage prévu ne laisse aucune place à cette surprise qui soutient de désir le sentiment conjugal. [...] Pour Sylvia, le déguisement, le changement de rôle et de place sociale rendent au « promis » sa qualité d'étranger à apprivoiser, non sans douleur. [...] Le dispositif de l'étranger contribue efficacement à rendre sensible l'intériorisation des conflits et des transformations visée par Marivaux parce qu'il conduit les personnages à découvrir dans leur propre corps ce qui les définit et les lie aux autres. En effet, le transfert dans un lieu neuf, le changement d'identité imposé, soit à la suite d'un déguisement voulu soit par l'effet des regards qu'il suscite, amène le sujet à perdre l'évidence de son corps, cette relation harmonieuse avec son environnement laissant croire qu'il épousait comme gracieusement son énergie et ses besoins⁽⁸⁾.

L'élément déclencheur de la ruse de Sylvia est motivé par son inquiétude de se retrouver avec un conjoint ennuyeux, violent ou hypocrite à l'instar des exemples rencontrés chez ses connaissances. Ce point de départ est pris par la famille pour un jeu : la quête aux objectifs graves paraît sans conséquence tragique puisqu'elle vise à aider le couple à se positionner pour ou contre leur union. La jeune héroïne remet en question le rapport entre l'amour et le mariage sans aller jusqu'à rejeter les liens conjugaux. Jean Terrasse avance que « *dans la comédie marivaudienne, il n'est d'amour que dans le mariage : renoncer à se marier, c'est refuser d'aimer⁽⁹⁾* ».

Dans ce contexte, la création de Galin Stoev emploie le costume dans le décryptage des messages dramatiques véhiculés au sujet de la ruse : il exclut l'historicité du costume qui limiterait la perception du personnage à son rapport avec l'époque de sa naissance sous la plume de Marivaux. Il lui préfère l'épaisseur culturelle exprimée dans la contemporanéité du jeu des acteurs, afin d'élargir l'espace de liberté accordée au personnage pour construire les étapes de sa ruse. « *Le costume aussi doit trouver*

cette sorte d'équilibre qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite [...]. Il lui faut à la fois être matériel et transparent ; on doit le voir mais non le regarder »⁽¹⁰⁾. Ainsi, les robes de Sylvia et de Lisette sont composées de deux parties dont une sorte de manteau amovible qui renforce l'idée de la précarité du déguisement, et rappelle la possibilité du va-et-vient entre les deux classes sociales et du retour au statut initial une fois le jeu terminé. Sylvia porte au début une longue robe flottante dont la capuche et la traîne l'empêchent de se déplacer librement. Ce signe vestimentaire encombrant⁽¹¹⁾ cache son visage au départ, renvoyant au respect du code d'honneur qui la retient de déclarer son refus d'une alliance commandée par l'amitié des deux pères, par son âge et par la valorisation du statut de femme mariée dans la haute société de l'époque. En demandant à son père la permission du déguisement, elle met des gants blancs pour indiquer le début d'une phase de labeur bien délicat qui lui fait espérer de récolter le fruit de ses idées féministes. Une fois le jeu admis, on voit tout un remue-ménage marquant les préparatifs du changement : Sylvia et Lisette s'affairant hâtivement dans le fond, Lisette portant une partie de la robe de sa maîtresse, Sylvia ajustant les cheveux, etc.

Jean Liermier présente Sylvia en chemise de nuit simple et un bonnet blanc couvrant les cheveux : son affrontement idéologique avec Lisette durant lequel se situe son discours sur le mariage est ainsi relégué à l'intimité de la chambre à coucher dont les indices sont le lit sortant d'une porte latérale du décor, l'ours en peluche tenu par Sylvia et le petit déjeuner que présente Lisette. Cette dernière porte le même costume qu'elle prêtera plus tard à sa maîtresse au moment de l'échange des rôles, ce qui n'est pas le cas chez Stoev.

La deuxième étape du jeu introduit la notion de la hiérarchie sociale à travers la découverte de la difficulté de concilier nature et culture : à cause de son éducation, la jeune demoiselle, qui se montre libérale, traverse un dilemme l'incitant à repousser le sentiment naissant envers un personnage qu'elle pense être de classe inférieure. À la recherche d'un adjuvant, d'un bouclier, elle a recours à son frère pour jouer le rôle de son amant et la protéger contre l'amour incongru de Bourguignon, le faux serviteur : cette astuce de secours constitue un test des sentiments du

couple Sylvia /Dorante. La rencontre entre l'isotopie de l'amour et celles du refus et de la résistance entraîne un antagonisme entre les faux rivaux, Dorante et Mario, mais révèle aussi la profondeur du conflit à l'intérieur de Sylvia.

Dans cette seconde phase, l'affrontement entre les rivaux fait monter la tension dramatique atténuée par des gestes de complicité et des apartés entre frère et sœur. On se souvient à tout moment de l'aspect ludique du jeu qui affecte profondément Dorante, attristé par la confiance de son rival fantasque et enthousiaste, et le pousse à se retirer de la scène. Il trouve inutile d'insister sur ses sentiments puisque le choix de sa bien-aimée semble pencher vers Mario et se résigne à l'application de la courtoisie commandée par cette situation. Les deux amoureux, Sylvia et Dorante, font face dans cette étape aux contraintes sociales et tentent de s'affranchir de la ritualisation fixée par la coutume. Tout un jeu de va-et-vient s'instaure et les deux personnages réitèrent leurs entrées et sorties de la scène de manière rapide, saccadée et hésitante : Dorante ne parvient pas à baisser les bras et laisser Mario triompher ; Sylvia se demande si Dorante prendrait enfin le parti des sentiments ou des apparences culturelles. L'amour peut ainsi se combiner à d'autres sphères de valeurs prouvant qu'il est plus fort que les préjugés de classe sociale.

Dans la même perspective, on découvre que les idées réformistes de Sylvia ne sont pas dévastatrices, elles lui permettent de revendiquer de façon modérée une égalité des deux sexes au sujet du choix de son conjoint. Cette autarcie inhabituelle rompt avec la tradition moliéresque du mariage arrangé, mais la volonté d'émancipation s'avère difficile à vivre puisque l'héritage reste présent dans le système de pensée des héros et la spontanéité du jeu se heurte aux valeurs culturelles intériorisées chez les personnages. Ce qui permet d'affirmer qu'il est impossible de dissocier les sentiments des préoccupations sociales : l'image collective de l'amour modélise le lien qui se tisse entre les couples Sylvia/Dorante et Lisette/Arlequin.

Le déguisement de Sylvia et de Dorante permet de poser la question des limites du travestissement dans l'accomplissement du plan prévu par l'héroïne. Il suit un ordre de pensée moderniste dans la mise en scène de Stoev ; les deux costumes sont noirs, couleur qui, en absorbant la

lumière, joue sur les effets du clair-obscur illustrant l'accroissement de la tension dramatique. Le noir symbolise l'opacité du sentier risqué et insécurisé entrepris par les deux héros et dont l'issue demeure inconnue. Ce costume s'oppose à celui des faux maîtres : il est simple, court, aux manches amples, et offre une grande liberté de mouvement. Seul le petit tablier blanc reflète la lumière, rappelle l'appartenance de Sylvia à la catégorie des suivantes et la met à l'abri des jugements sociaux infligés par sa vraie condition. Dorante est également habillé en noir et seuls le bonnet et la sacoche symbolisent son statut de subalterne : références culturelles détachables rappelant la précarité du double déguisement. Par contre, les costumes des serviteurs sont colorés, bouffons, et mettent en évidence le mauvais goût de ces gens.

Par contre, Liermier a choisi de s'inspirer des costumes d'époque, mais en prenant des libertés : Sylvia déguisée en Lisette porte une jupe brun verdâtre en étoffe grossière et un corsage jaune ocre, couleurs typiquement de la classe populaire des domestiques que l'on retrouve dans la fameuse peinture « *La Laitière* » de Vermeer. Sa coiffe, son tablier et le col-foulard apportent une touche de blanc au costume. La fausse Sylvia revêt une robe longue dorée et brodée en vert, à panier élargissant les hanches et soulignant la finesse de la taille, mais elle est dépourvue de dentelle. Le costumier adopte les modèles qui plongent le récepteur dans un temps contemporain de l'auteur et qui font contraste avec le décor à tendance moderniste. Lisette met une perruque simple, claire, poudrée mais aux cheveux ramassés avec deux boucles sur le cou, par opposition à la grande perruque de la Lisette de Stoev. Ces costumes sont étayés par un maquillage outrancier et des gestes grotesques rappelant la discorde entre l'habit et le personnage. La spontanéité des valets creuse et approfondit le contraste avec la réserve des maîtres : ceux-ci se distinguent par leur langage, exprimant la noblesse de leurs sentiments, par opposition à l'univers grossier et violent des domestiques.

La troisième phase du jeu dévoile chez Sylvia un caractère vindicatif et pointilleux qui installe une dynamique bouleversante : une fois Dorante démasqué, elle insiste à le faire souffrir au point de le mettre à genou en exigeant qu'il demande sa main en tant que soubrette. La décision réclamée comporte de la violence psychologique lui faisant

prendre sa revanche de celle ressentie en pensant tomber amoureuse d'un valet. Afin d'assurer le succès de son stratagème, elle adopte une attitude provocatrice représentée par une gestuelle exprimant sa froideur envers Dorante et son attachement à Mario. Cette contrepartie produit un effet de modernité : l'héroïne mène l'action en réduisant le jeune homme à sa merci et le rapport de force est maintenu en sa faveur. On la voit sur scène dans des positions de supériorité par rapport à Dorante : elle est debout quand lui est à genoux ou assis. Elle lui tourne le dos en toute confiance pour dire un aparté, ainsi le jeune homme ne la voit jamais hésitante ou en situation de faiblesse.

Les conventions sociales occupent dans cette séquence la place de l'adjuvant : si un homme épouse une fille appartenant à une classe inférieure, cela ne porte pas atteinte à sa valeur, alors que l'inverse est inadmissible au XVIII^e siècle. Cependant, l'idéal moral de l'honneur féminin, en vigueur depuis le siècle classique, interdisant aux femmes d'exprimer leur inclination envers un personnage masculin, plonge Sylvia dans un grand paradoxe : si elle s'accroche à son jeu dans sa volonté de dominer, elle bafoue les conventions entraînant des conséquences néfastes sur sa relation qui risque de s'écrouler au cas où Dorante refuserait sa demande. Il s'agit donc de vérifier si le risque pris est susceptible de résoudre le conflit nature/société chez les deux amoureux, ajoutant une dimension d'authenticité qui concilie l'éducation à la vie intérieure en vue de résonner sur le plan intime, sentimental. Le dénouement se manifeste dans l'acceptation de ses sentiments et de la relation amoureuse, consolidée par la lettre lue (enfin) par le père pour expliquer à sa fille que lui et Mario étaient au courant du jeu depuis le début, ce n'est qu'à ce moment qu'elle décide de se démasquer.

Dans la création de Stoev, Lisette cherche à se garantir un bon mariage en continuant à séduire le faux Dorante. Elle fait penser que les serviteurs issus d'une classe défavorisée, éblouis par le changement de condition, alimentent le rêve d'une ascension sociale, exagèrent les artifices pour tenter de montrer leurs compétences et se sentent déçus quand la démonstration de leurs talents n'aboutit à rien. Le costume de Lisette reflète une volonté de métamorphose afin de ressembler le plus possible à l'image stéréotypée de la dame de la haute société qu'elle

garde à l'esprit. Elle porte une longue robe ample couleur champagne et une haute perruque blonde, poudrée et trop élaborée. Cette parure, appuyée par son maquillage outré et la mouche sur sa joue, symbolise un rang social élevé, montre son zèle de se conformer à la prescription culturelle de son appartenance, signale la représentation qu'elle se fait de Sylvia, mais elle pointe son manque d'élégance et de finesse lorsqu'elle tente d'imiter sa maîtresse. Le metteur en scène cherche à souligner la non-adéquation entre le personnage et son costume, ce qui est déjà flagrant dans son langage et ses gestes. Arlequin ne remarque pas ces fausses notes puisqu'il est surpris quand Lisette se démasque au troisième acte.

Pourtant, l'échec des tentatives des domestiques se fait voir notamment dans la mise en scène de Liermier au terme du troisième acte, lorsque le dénouement heureux est annoncé et les maîtres satisfaits quittent la scène. Le projet des dominants finit mieux que celui des dominés : la fin n'est pas aussi heureuse pour eux puisqu'ils vont demeurer dans leur classe. Seule Lisette demeure sur scène, en corsage et jupon, démunie au vrai sens du mot, comme si elle ne servait plus à rien après avoir contribué à l'union des maîtres. Arlequin tente de la convaincre qu'ils n'ont pas tout perdu puisqu'ils ont encore l'affection qui s'est développée entre eux. Cette fin appelle une réflexion sur la cruauté implicite du jeu qui a utilisé les domestiques pour servir la cause des maîtres, mais ne se soucie pas de leur sort. Il jette quelques lumières sur l'incompatibilité des alliances entre des personnages de classes différentes, montrant que la dilution de la ségrégation des classes s'infiltré timidement dans le discours dramatique prérévolutionnaire de Marivaux sans devenir une idée totalement acceptable à l'époque, par opposition à la situation plus diversifiée et plus complexe dans la vie actuelle.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la structure spatiale fragmentée dans les deux scénographies de cette comédie fait ressortir une vision sélective qui se distingue de l'intention auctoriale conventionnelle dans le texte au profit de son aspect moderniste. Certains principes sont mis en évidence, comme le paradoxe de la mise en contact entre des personnages inadéquats qui ne parviennent pas à vivre

pleinement leur expérience. Ces mises en scène actualisent l'image de la femme dans l'univers dramatique marivaudien où elle aspire à s'affirmer en élargissant sa sphère d'influence et à lutter pour s'affranchir, ne serait-ce que partiellement, des codes sociaux. La nouveauté se manifeste également dans une volonté de permettre aux idées égalitaristes de s'infiltrer doucement dans l'esprit du public : la possibilité d'alliance entre des personnes appartenant à des classes sociales différentes fait percer cette illusion dans la pièce en rendant l'appartenance à une classe indépendante de la richesse.

Le costume se présente dans les deux mises en scènes étudiées comme une vitre et un instrument matériel au service d'un ancrage idéologique final plutôt adressé à l'énonciataire qu'aux personnages : c'est le spectateur qui décrypte le message fragmenté dans le décor, l'éclairage, les accessoires et les costumes pour le réarranger, formant sa propre interprétation de l'œuvre. Le système sémiotique reliant les éclats de l'espace aux signes vestimentaires et lumineux, crée une mosaïque d'éléments menant à l'interprétation de l'évènement théâtral par le truchement de l'image : le décor crée un espace de distraction perméable à l'intérieur duquel ont eu lieu de véritables rencontres prouvant que l'amour est capable de s'adapter aux exigences culturelles de la société. Ainsi, les amoureux se reconnaissent non seulement par leur langage et leur éducation, mais surtout par la charge culturelle portée par le costume et les accessoires. Ces rencontres, parfois paradoxales, authentifient la solution conformiste : le respect de la tradition, camouflé par la modernité d'un décor ambivalent, estompe le conflit en le banalisant et le dissout dans une critique audacieuse de la hiérarchisation injuste des humains.

Notes

- (1) L'expression est de Roland Barthes, « Essai sur la signification », *Littérature et signification, Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 260.
- (2) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éd. sociales, 1982, p. 54.
- (3) « Comme si la rupture scène/salle devait en quelque sorte simuler la séparation monde théâtral/monde extérieur ». Cf. André Helbo, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 5.
- (4) *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte I, scène première.
- (5) Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, p. 42.
- (6) Jean Terrasse, *Le sens et les signes, étude sur le théâtre de Marivaux*, Québec, éditions Naaman, 1986, p. 94.
- (7) L'expression est de Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1960, p. 90.
- (8) Jean-Paul Sermain, « Le corps étranger dans le théâtre de Marivaux, Une dramaturgie de la présence », *La Découverte | Dix-huitième siècle*, 2006/1 n° 38, p. 543-544.
- (9) Terrasse, *Ibid.*, p. 21.
- (10) Roland Barthes, « *Les Maladies du costume de théâtre* », *Essais critiques*, 1964, p. 12.
- (11) « Plus l'image proposée sera juste, proche de l'archétype, plus l'imaginaire du spectateur pourra l'absorber et l'amplifier. » Cf. Agnès Pierron, *Le Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert 2009.

Bibliographie :

- BARTHES, Roland, « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980.
- HELBO, André, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- HUTHWOHL, Joël, *Comédiens et costumes des Lumières*, Bleu autour, 2011.
- JULLIEN, Adolphe, *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Charpentier éditeur, Paris, 1880.
- KOKKOS, Yannis, *Le Scénographe et le héron*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Éditions Actes Sud Théâtre, 2004.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Fac. littérature, juin 2005.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *Comédiennes, Les Actrices en France au XIX^e siècle*, Éditions Complexe, 2008.
- PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, Coll. « Série Langues et langages », n° 12, 1986.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, 2009.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Le corps étranger dans le théâtre de Marivaux, Une dramaturgie de la présence », *La Découverte* | « Dix-huitième siècle », 2006/1 n° 38 | pages 541 - 552.
- TERRASSE, Jean, *Le sens et les signes, étude sur le théâtre de Marivaux*, Québec, Sherbrooke, 1986.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, t.1, Paris, éditions sociales, 1982.

Sitographie

CNCS - Centre national du costume de scène : www.cncs.fr

CERPCOS - Corps et costumes de scène : www.cerpcos.com

