



Théâtre  
National  
de Strasbourg  
École supérieure  
d'art dramatique

# Dossier d'accompagnement

## La Seconde surprise de l'amour

Texte de **Marivaux**  
Mise en scène **Luc Bondy**

**Salle Bernard-Marie Koltès**

**Du lundi 4 au mercredi 20 mai 2009**

Du lundi au samedi à 20h

Relâche les dimanches 10 et 17 mai

**Rencontre après-spectacle**

- **Mardi 12 mai**

**Représentation surtitrée en allemand**

- **Vendredi 15 mai**

**Représentation avec audiodescription**

- **Lundi 18 mai**

Contact TNS

**Lorédane Besnier** 03 88 24 88 47 / 06 86 66 20 43 / [public2@tns.fr](mailto:public2@tns.fr)

# La Seconde surprise de l'amour

De **Marivaux**

Mise en scène **Luc Bondy**

<i>Collaboration artistique</i>	<b>Geoffroy Layton</b>
<i>Assistanat à la mise en scène</i>	<b>Sophie Lecarpentier</b>
<i>Dramaturgie</i>	<b>Dieter Sturm</b>
<i>Décor et lumière</i>	<b>Karl-Ernst Hermann</b>
<i>Son</i>	<b>André Serré</b>
<i>Costumes</i>	<b>Moidele Bickel</b>
<i>Maquillages, coiffures</i>	<b>Cécile Kretschmar</b>
<i>Assistanat au décor et à la lumière</i>	<b>Claudia Jenatsch, Jean-Luc Chanonat</b>
<i>Collaboration aux costumes</i>	<b>Amélie Haas</b>
<i>Accessoires</i>	<b>Yann Dury</b>
<i>Coordination technique</i>	<b>Eric Proust</b>

**Avec**

**Pascal Bongard**

**Audrey Bonnet**

**Roger Jendly**

**Roch Leibovici**

**Micha Lescot**

**Marie Vialla**

**Production** **Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E (SUISSE)**  
Coproductio Théâtre Nanterre Amandiers,  
Wiener Festwochen, RuhrTriennale,  
MC2:Grenoble Scène nationale, Nouveau  
Théâtre Angers – Centre dramatique des Pays  
de Loire, Théâtre de Caen, Festival d'Automne  
à Paris  
Avec le soutien de la Fondation Leenaards,  
Monsieur Martin Schlaff, la Fondation Landis  
et Gyr

**Dates** **Lundi 4 au mercredi 20 mai**

Du lundi au samedi à 20h

**Relâche** Les dimanches 10 et 17 mai

**Salle** Salle Bernard-Marie Koltès

**Ce dossier a été réalisé à partir du dossier de la MC:2 de Grenoble (Rédactrice Janine Desmazières) et du Télédoc du SCEREN.**

# SOMMAIRE

- **Marivaux et Luc Bondy / René Zahnd.....p. 4**
- **Entretien avec Luc Bondy (metteur en scène).....p. 5**
- **Entretien avec Micha Lescot (comédien).....p. 7**
- **Résumé de la pièce.....p. 9**
- **Piste de travail avec les élèves (Télédoc SCEREN).....p. 10**
  - > Un monde à la fois moderne et atemporel.....p. 10
  - > Une chorégraphie de sentiments.....p. 11
  - > Une comédie sérieuse.....p. 13
  - > Le désordre des sentiments.....p. 14
- **Eléments de réflexion (dossier MC:2 Grenoble).....p. 15**
  - > La Seconde surprise / Watteau / les italiens.....p. 15
  - > Portée sociale / Modernes / Marivaudage.....p. 16
  - > Les acteurs de bonne foi / Masque et manipulation.....p. 18
  - > La question de l'identité : du personnage, du comédien.....p. 19
  - > Le malentendu amoureux : entre rire et inquiétude.....p. 20
  - > Le « naturel » : quels paradoxes ?.....p.21

# MARIVAUX ET LUC BONDY

René Zahnd – Théâtre Vidy-Lausanne

Marivaux et Bondy ont en commun le goût immodéré du voyage. Non pas celui qui conduirait vers des rivages vierges, mais celui qui explore l'univers si complexe des relations humaines. Le premier, pour outil, avait évidemment la langue française. Des romans et des pièces de théâtre (33 pour être précis) attestent de son insatiable curiosité. Le second, en artiste de son temps, jongle avec l'art dramatique, le cinéma, l'opéra, l'écriture, mais son activité polymorphe ne brouille jamais les traits conducteurs de son travail. Il cultive la mise en jeu, où scène et vie se marient, tente de fugaces élucidations du monde sans jamais imposer de réponse, excelle dans les signes impalpables, immatériels, comme si la fragilité de toute chose, et de l'existence d'abord, était une des rares certitudes sur laquelle s'appuyer. Marivaux et Bondy sont aussi maîtres de la forme, mais ils refusent d'en être dupes. Ils savent appliquer le vernis et jouer des lumières, pas pour éblouir : pour mieux traquer les gouffres et les mystères. Ils aiment tout savoir des rouages afin, au besoin, d'y glisser le grain de sable. La Seconde surprise de l'amour est, évidemment, une variante de la première. Ecrite en 1727 par Marivaux pour les Comédiens-Français, elle est aujourd'hui reprise par des acteurs de haut vol, eux-mêmes affûtés pour arpenter de nouveaux territoires.

La pièce s'ouvre par les soupirs d'une dame affligée. La Marquise est veuve depuis peu : «Il n'y a plus de consolation pour moi» affirme-t-elle à sa domestique effarée. Comme par un fait exprès, Le Chevalier a aussi perdu son amour. Angélique, recluse au couvent pour empêcher un mariage forcé, ne sera jamais sienne et l'honnête homme entend «se confiner dans le fond de sa province, pour y finir une vie qui lui est à charge». Mis en présence l'un de l'autre pour un motif quasi anodin, les deux êtres se découvrent, reconnaissent leur douleur (des siècles plus tard, Georges Bataille parlera de la «communication par la blessure»...). Et là, très exactement, surgit une question qui semble avoir passionné Marivaux : comment naît l'amour ? Oui, comment à partir d'une amitié, certes vite qualifiée de «dangereuse», Cupidon parvient-il à ficher sa flèche ?

L'intrigue majeure de la Marquise et du Chevalier s'inscrit sur un fond de relations diverses puisqu'un pédant appelé Hortensius se pique de morale et de philosophie, alors qu'un Comte se verrait bien convoler avec la veuve. Mais surtout, en contrepoint aux sphères aristocratiques, se déploient les manœuvres amoureuses des valets, Lisette et Lubin, il va sans dire d'un tout autre ton. Et voilà encore un des éléments où nos deux explorateurs, Marivaux et Bondy, se retrouvent par-delà les époques. Ils savent, dans leurs fibres mêmes, que peu importe la condition sociale, le raffinement des approches ou du langage : il existe au plus obscur de l'espèce humaine, malgré toutes les civilisations du monde, une part irréductible, primitive, animale, faite d'instincts, de pulsions et de désirs. Et cela les fascine.

## ENTRETIEN AVEC LUC BONDY

**« Dès que le fonctionnement dramaturgique interne de l'œuvre fait songer à la perfection d'une montre suisse, j'abdique... »**

***Vous revenez à Marivaux, 22 ans après avoir mis en scène *Le Triomphe de l'amour* à la Schaubühne : pourquoi avoir fait ce choix ?***

Marivaux est, comme tous les grands auteurs qui ont marqué notre vision du monde, à la fois moderne et anachronique. Avant Freud, de façon dramatique, il raconte les mécanismes de l'orgueil – le fonctionnement du narcissisme, la crainte d'être possédé, comme celle d'être rejeté. Il décrit la manière dont l'attirance entre les sexes est soumise à certaines lois qui se retrouvent dans toutes les relations entre les êtres qui se désirent. Marivaux a écrit sur des sentiments que des adolescents vivent, dont ils ne connaissent pas la nature et qu'ils n'ont pas expérimentés. Ce sont des événements d'avant la Chute, qui préfigurent la vie terrestre, la vie sociale. Les personnages de Marivaux se manipulent les uns les autres pour parvenir à des solutions, pas toujours convaincantes, mais qui ont pour elles d'imiter le Bonheur. C'est la première fois que je monte Marivaux dans sa langue d'origine. J'ai malgré tout essayé de ne pas retomber dans des schémas préconçus et de conserver cette forme de distance que m'offrait le passage de la langue originelle à la langue traduite ; une distance qui permet de retrouver des moments que la tradition a enfouis...

***Pourquoi avoir choisi *La Seconde surprise de l'amour*, et non la première version de cette pièce (*La Surprise de l'amour*), souvent considérée comme plus aboutie, voire comme le chef-d'œuvre de son auteur ? Qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette seconde version, davantage centrée sur le personnage de la Marquise ?***

J'ai envisagé les deux textes, mais mon premier choix s'est porté sur *La Seconde surprise de l'amour*. L'écriture de la première est peut-être plus rigoureuse, plus classiquement marivaldienne, surtout par ses constructions parallèles. La forme y est plus rigide et, de ce fait, l'aboutissement très surprenant. Toutefois, ce que je préfère raconter au théâtre, ce sont les histoires des femmes. L'hypocondrie amoureuse et la misogynie passagère du héros de *La Surprise de l'amour*, bien que brillamment conçues, ne me permettaient pas de rapprocher les traits de ce personnage de quelque chose que je connaissais vraiment. L'aspect abouti dont vous parlez est pour moi un problème –c'est comme le livret des Noces de Figaro : dès que le fonctionnement dramaturgique interne de l'œuvre fait songer à la perfection d'une montre suisse, j'abdique... *La Seconde surprise de l'amour* est une pièce plus surprenante, avec un deuxième et un troisième acte inouïs. A chaque instant, la pièce pourrait se terminer, mais il semble qu'un malentendu –qui se joue entre les deux termes : amitié et amour– peut également être lu comme une histoire initiatique : le couple doit surmonter plusieurs crises avant de se trouver. Ces crises demandent des sacrifices : « l'intellectuel » de la Marquise, son shrink (« psy », Ndlr.), tout comme son autre prétendant, doivent être virés, écartés. Le premier renvoi est accompli par les serviteurs –les aristocrates utilisent les petites gens pour réaliser la sale besogne, celle d'expulser le philosophe de la comédie. A la fin de la pièce néanmoins, on sent une overdose de sentiments amoureux –analysés, vécus, étranglés, revécus–, un passage exténuant de la dépression au bonheur, du bonheur au doute... A tel point que l'on pourrait se demander s'il n'y a pas, à l'instant de la fin, un grand gâchis...

**Comment avez-vous abordé ce texte et quels partis pris de mise en scène comptez-vous adopter ? Comment s'est effectué le choix des comédiens ?**

Ma mise en scène ne cherche pas à expliquer le pourquoi de ces comportements, mais à voir où nous pouvons nous y retrouver. Les situations entre les serviteurs sont bien plus difficiles à adapter à notre époque car souvent, ce sont eux qui font fonctionner ceux auxquels ils obéissent. Malgré tout, leur humanité nous parle. J'ai tenté de ne pas faire trop de reconstruction historique car elle risquerait, dans *La Seconde surprise de l'amour*, de prendre le pas sur le conflit amoureux. J'ai été également très sensible au travail du cinéaste Eric Rohmer, qui, comme Marivaux au 18ème siècle, est un grand philosophe des malentendus amoureux.

Quant au choix des acteurs : je les rencontre, je leur parle, je fais tout pour trouver des comédiens correspondant dès le début à ce que je crois m'imaginer, au point de me faire oublier les rôles. Je veux de plus en plus pouvoir dire : non plus « la Marquise », mais « Clotilde », non plus « le Chevalier », mais « Micha », non plus « le Philosophe », mais « Pascal », ou « Roger » à la place du « Comte », et des deux valets, Audrey et Roch, doivent redevenir eux-mêmes...

**Propos recueillis par David Sanson**



Pascal Victor

## ENTRETIEN AVEC MICHA LESCOT

Il était, face à une Catherine Jacob un peu monolithique, la belle surprise de *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*, de Rémi de Vos présenté par Eric Vigner, déjà au Théâtre du Gymnase. *Une Seconde surprise* l'amène à Marseille à partir de demain, celle de Marivaux, où Luc Bondy -metteur en scène qui passe indifféremment du Théâtre à l'Opéra et de Vienne à Paris à Berlin, toujours avec un style très personnel- lui confie le rôle du Chevalier. L'occasion d'un entretien avec un acteur encore jeune (34 ans bientôt) mais dont le parcours est déjà marqué par des rencontres marquantes, de Podalydès à Planchon en passant par Diot, Adrien, Benoit, Nichet ou, sur grand écran, Dupontel, Haudepin et Claire Denis.

***Ce spectacle n'est pas votre premier Marivaux. Un de vos premiers spectacles était Le triomphe de l'amour, avec Roger Planchon. On imagine que ce n'est pas la même chose, Planchon et Bondy ?***

C'est différent, d'autant que dans *Le triomphe*, je jouais un valet. Mais tous deux ont une démarche très éloignée des lieux communs qu'on a à propos de Marivaux, quand on parle de marivaudage notamment, ces choses un peu niaises...

***Qu'est-ce qui, aujourd'hui, est encore vivace dans ces textes qui datent de près de 3 siècles, notamment La Seconde surprise ?***

Ce que décrit et raconte Marivaux est intemporel : c'est la difficulté de vivre la chose amoureuse. Sans chercher à « être moderne », on puise chez Marivaux tout ce qui fait cette difficulté à s'engager, cette manière que l'on a de retomber en adolescence, d'être excité ou désespéré pour un mot, ou un geste... Ensuite, évidemment, on enlève des « Morbleu », des « Parbleu », mais c'est tout.

***Comment Luc Bondy a-t-il travaillé ? S'est-il appuyé sur vos personnalités ? Et vous, avez-vous puisé dans votre vécu pour jouer ce chevalier blessé ?***

Forcément, ce que vivent les personnages fait écho à ce qu'on a vécu et, consciemment ou inconsciemment, on s'en sert. Luc est d'ailleurs très friand de ces anecdotes, mais ce n'est pas une « méthode ». Le texte de Marivaux est fait de phrases très directes, et Luc en avait une vision très claire, il nous demandait beaucoup d'énergie, les séances de travail étaient très intenses, avec lui, on ne s'ennuie jamais ; quand il sent que la tension baisse, il préfère arrêter pour reprendre plus tard. Concrètement, on a cherché à ce que nos corps disent la vérité. Le spectacle est finalement très physique, presque chorégraphique...

***Avant la création du spectacle, c'est Louis Garrel qui devait être le Chevalier. Comment avez-vous pris la succession ? Est-ce une pression de savoir qu'une partie du public a acheté sa place pour le voir lui ?...***

Louis est un ami, c'est d'ailleurs lui qui m'a présenté Luc Bondy. Je devais tenir un autre rôle, et quand Louis a dû faire un choix, et laisser tomber le projet, Luc me l'a proposé. Mais c'était bien avant que l'on commence à travailler, donc il n'y avait pas de « rails » déjà installés avant mon arrivée. Quand au public, même si je suis moins beau que Louis, j'espère que je serai à la hauteur (rires)...

***Votre parcours est marqué par des rôles atypiques, le serveur de Célébration, le fils de Jusqu'à ce que la mort nous sépare, des lectures pour un opéra avec Gérard Depardieu ou l'expérience d'une chorégraphie de Mathilde Monnier,***

***Frère & Sœur dans la Cour d'honneur, au Festival d'Avignon. Vous recherchez ces rôles et ces tentatives « décalées » ?***

Je suis plutôt ouvert à toutes formes d'expériences nouvelles, à des choses un peu « à part », et je suis heureux que cela m'arrive. Avec Monnier, même si pendant 10 jours le public a protesté contre ce qu'ils pensaient être un mauvais spectacle, je suis heureux d'avoir vécu cette histoire de l'intérieur, pendant 6 mois. Bon, faut pas déconner, j'ai pas continué en tournée... Mais j'aimerais continuer à avoir des connexions avec la danse. Boris Charmatz me propose parfois des choses : je ne suis jamais dispo au bon moment, mais j'espère que ça se fera.

***Marseille, c'est une ville que vous connaissez bien ?***

Bien, non, même si j'y ai souvent joué, notamment à la Criée avec le Marivaux de Planchon, Victor ou les enfants au pouvoir, Henri V... J'étais venu aussi pour quelques jours de tournage sur Nenette et Boni, de Claire Denis. Mais c'était à chaque fois pour travailler. Mon frère, David, qui est écrivain, est souvent venu, notamment sur l'invitation de Montevideo.

***Vous êtes rare au cinéma. C'est une volonté ?***

Je suis ravi quand je fais du cinéma, mais c'est vrai que pour l'instant j'étais davantage séduit par les aventures théâtrales... Mais j'ai quand même tourné deux films récemment, Leur morale et la nôtre de Florence Quentin, longtemps co-scénariste de Chatilliez, avec Victoria Abril et André Dussolier, et Musée Haut Musée Bas, l'adaptation ciné de la pièce de Jean-Michel Ribes. C'est d'ailleurs avec lui que, après la belle tournée du Marivaux –le spectacle sera repris aux Bouffes du Nord-, je retrouverai le théâtre, avec un texte du norvégien Petter S. Rosenlund, Un garçon impossible, avec Isabelle Carré et Eric Berger. J'y serai un serial killer de 8 ans...

**La Marseillaise – avril 2008**  
**Propos recueillis par Denis BONNEVILLE**



## RESUME DE LA PIECE

Une jeune veuve affligée entretient complaisamment son chagrin, certaine d'avoir perdu à jamais le bonheur malgré les distractions et les remontrances que lui apporte sa suivante Lisette.

Survient un jeune voisin, le chevalier, qui soupire également, malheureux de voir sa bien-aimée se réfugier dans un couvent. Chacun des deux jeunes gens reconnaît en l'autre sa douleur, se console en jurant bien d'être inconsolable, et découvre le trouble amoureux sous couvert d'amitié.

Un philosophe pédant a bien l'intention de parasiter encore longtemps la demeure de l'éternelle affligée et voit dans cet amour naissant une menace pour ses intérêts personnels. Un vieux comte imbu de sa supériorité aristocratique rode autour de la marquise et se berce volontiers d'illusions. Les malentendus, les paroles mal rapportées font obstacle, piquent la jalousie et l'amour-propre.

Les valets aident à lever les ambiguïtés, à congédier les importuns. Il faut ainsi débarrasser l'amour des oripeaux de l'amitié et l'avouer sans avoir peur d'être rejeté ou aliéné par l'autre.



Mario Del Cur urto

# PISTES DE TRAVAIL AVEC LES ELEVES

---

## Un monde à la fois moderne et atemporel

***Essayer de dater les différents éléments du décor et des costumes. Comment la mise en scène parvient-elle à estomper certaines conventions de la comédie classique ? Comment les relations entre maîtres et valets sont-elles présentées ?***

Le scénographe a conçu un espace hétérogène très sobre, qui s'ancre dans la modernité mais qui semble échapper au temps.

La bicyclette et la tenue du comte (costume et canotier) rappellent le début du XXe siècle, la tenue de dandy très pop des années 1960 du chevalier et la longue robe noire de la marquise évoquent un monde plus proche de nous, celui des adolescents, mais décalé. Le vanity-case que Lisette tend à sa maîtresse est emblématique des choix opérés par le scénographe : il paraît résolument moderne en comparaison de la «toilette», une sorte de coiffeuse encombrante et démodée qui est apportée dans la pièce. La passerelle constituée de tréteaux, les tentes noires rappelant des cabines de bain, le chemin de gravier blanc, la toile du fond de scène gris bleu, la structure de néon blanc créent un décor extérieur abstrait résolument intemporel. Le caddie moderne qu'apporte Hortensius est garni de vieux livres ficelés à l'ancienne. Ces mêmes tomes s'opposent aux best-sellers récents et colorés emplissant les cartons du chevalier désireux de se divertir malgré son chagrin.

Les rapports rigides entre maîtres et valets, parce qu'ils nous paraissent désormais très archaïques, sont ici remplacés par une complicité entre la marquise et sa suivante. Les relations sont même inversées dans les costumes puisque les valets, aux corps plus épanouis, se montrent plus élégants que leurs maîtres. Ceux-ci restent aveugles à leurs sentiments alors même que Lisette lit très clairement dans les coeurs et les guide pas à pas. Le philosophe domestique devient une sorte de psychologue moderne, un peu gourou, qui vit des nerfs fragiles de sa patiente et qui lui octroie un petit massage à l'occasion entre deux lectures soporifiques. La mise en scène conserve cependant l'image du valet servant d'exutoire à la frustration du maître lorsque le chevalier roue Lubin de coups. Surtout, Luc Bondy conserve de la comédie classique les adresses directes de la suivante au public marquant ainsi un lien privilégié avec le public. Dans le premier acte, Lisette est assise face au public et semble être de connivence avec lui. L'aparté de la marquise est murmuré dans l'ombre alors que Lisette est toujours bien éclairée. Elle ouvre même la pièce, en apparence seule sur scène, et occupe pleinement l'espace. Omniprésente, elle surveille même l'entretien de sa maîtresse cachée derrière la passerelle.

## Une chorégraphie des sentiments

**Observer sur le plateau les différentes frontières établies par le décor, les accessoires ou les éclairages. Commenter l'évolution de certains éléments mouvants. Observer les parallèles entre Lubin et son maître, puis entre le couple des valets et le couple des maîtres. Comment les corps trahissent-ils les sentiments inavoués au cours de la représentation ?**

Le chemin de gravier et le portique de néon blanc semblent tracer des frontières bien nettes entre l'intérieur et l'extérieur. La passerelle est manifestement réservée aux moments de refuge tandis que l'action se joue en contrebas sur le chemin qui doit mener à l'amour. Le chevalier souvent en marge de la petite société de la marquise, toujours prompt à fuir, s'accoude volontiers sur le portique observant de loin ce monde qui l'attire et l'effraie. La marquise occupe le côté jardin tandis que le chevalier virevolte plutôt du côté cour. La distribution de l'espace exhibe de manière stylisée les sentiments des personnages, or ceux-ci sont confus : on confond amitié et amour, vexation et jalousie, on interprète mal les signes de l'autre, on prête foi un peu trop rapidement aux rumeurs. Cette confusion se manifeste également sur scène: le chemin sinueux de gravier s'efface progressivement, les frontières entre intérieur et extérieur sont fréquemment transgressées, l'éclairage très sombre au début de la pièce n'épouse pas l'ordre chronologique de la journée comme dans la comédie classique. Le décor est mouvant puisque les tentes noires figurant les deux refuges des personnages se rapprochent et s'éloignent au gré des sentiments.

Les domestiques extériorisent les sentiments des maîtres: Lubin sanglote bruyamment dans un grand mouchoir annonçant ainsi l'arrivée de son maître accablé puis il croque une pomme d'un air entendu ; sa rapidité à bicyclette rappelle la vélocité avec laquelle le chevalier encore adolescent est prêt à tourner autour de la marquise ou à se dérober. Les deux hommes s'allongent, s'accroupissent, s'assoient à plusieurs reprises dans des positions parfois inconfortables.

De même, Lisette retire ou retourne sa veste comme sa maîtresse avant de livrer combat. La relation entre Lisette et Lubin esquisse brièvement l'évolution des rapports plus complexes entre la marquise et le chevalier : une femme fière face à aux attermoissements d'un homme encore très juvénile. On remarquera que, comme toujours chez Marivaux, le couple de valets devance celui des maîtres, écartant plus aisément les vains obstacles.

On relèvera des attitudes caractéristiques de la marquise et du chevalier puis on jouera dans l'espace l'entrée de ces personnages. Le chevalier adopte des moues enfantines, boudeuses, il résiste à la tentation du caprice. Quant à la marquise, elle a ses accès d'humeur, elle crispe les poings, déchire la lettre d'Angélique, renverse une chaise. Chacun a sa démarche particulière, cependant la mise en scène accorde peu à peu une sorte de chorégraphie des corps amoureux. On relèvera les nombreuses attitudes communes: la lettre d'Angélique qui passe de main en main est lue debout de face sur la passerelle, la déclaration d'amour du chevalier est recherchée dans l'acte III à quatre pattes. Ils sont écartés par le comte dans la même position alors que dans l'acte II, c'est le chevalier qui était isolé loin du groupe que formaient la marquise, le comte et les valets.

On visionnera les deux premières scènes sans le son en commentant tous les déplacements simples et significatifs des comédiens. Les rapports de force entre Lisette et la marquise sont immédiatement perceptibles ainsi que l'enjeu du retour à la vie. La maîtresse est prête à quitter son refuge mais elle est entraînée par Lisette qui lui ôte le voile de veuve, lui tend un miroir. La marquise, recluse sous la passerelle, est attirée par les collants et les talons aiguilles de Lisette. Le chevalier en apparence très désinvolte trahit son anxiété par des tics involontaires un peu puérils comme le fait de se ronger les

ongles ou de battre la jambe. Son flegme cache un très grand empressement ; ainsi, subitement, il dévale les escaliers à toute allure. Les corps s'abandonnent plus vite à l'amour dans un élan parfois fulgurant comme l'accélération subite des pas ou l'étreinte à la fin de l'acte II. Ils démentent les propos tenus. Les soupirs languides échappent fréquemment. Par exemple, les dénégations de la marquise sont contredites par des signes de désespoir. La comédie mondaine est ainsi cruellement exhibée pour un spectateur qui n'est jamais dupe parce qu'il est toujours en surplomb.



Mario Del Cur urto

## Une comédie sérieuse

### ***Par quels procédés de scénographie et de mise en scène Luc Bondy a-t-il accentué la gravité de la pièce ?***

L'éclairage sombre, le décor gris bleuté, la structure de néon blanc, la grande sobriété du décor créent un espace froid annonçant peu de chaleur dans les relations entre les personnages. La mise en scène escamote volontiers le comique des répliques. Ainsi la scène d'exposition qui oscille entre soupir tragique de la marquise et soupir comique de la suivante est ici interprétée de manière très sérieuse. Les exagérations de Lisette se moquant de la complaisance morbide de la jeune veuve glissent rapidement sans être mises en valeur. Lisette reste grave et se montre parfois menaçante à l'égard de sa maîtresse. Elle hausse la voix, arrache brutalement les voiles du veuvage, pourchasse la marquise pour lui imposer un miroir, comme si la vérité était toujours très âpre.

Au début de l'acte III, elle est déguisée en un triste clown dégrisé, et la fête avec Lubin consiste essentiellement à se moquer du ridicule Hortensius et à le chasser en l'humiliant. Les maîtres ne goûtent guère de scènes de séduction: leur agitation sur le plateau va croissant. Le chagrin dû à la perte de l'être aimé cède vite la place à la colère et à la jalousie. De manière un peu trop conventionnelle, l'agitation est annoncée par le grondement de l'orage. La pièce semble se poursuivre d'acte en acte sans qu'il y ait de victoire décisive de l'amour. Et au moment où l'amour triomphe, les deux amoureux ont un air hébété et gêné; ils ont tant lutté dans leurs corps qu'ils sont exténués, et un peu dégrisés. Le dénouement sans cesse reporté par des malentendus extérieurs se clôt donc brusquement sur la solitude des couples face au mariage. Peut-être faut-il voir dans cette scène finale la vraie « surprise de l'amour » pour les deux couples. C'est en tout cas là que se joue la surprise pour le spectateur, subitement dérouté quand il pensait en savoir davantage que les personnages.

## Le désordre des sentiments



### Une multitude d'aires de jeu

Repérez les différentes aires de jeu sur le plateau :

- Quand va-t-on sur la partie haute de la passerelle ? Qu'est-ce qui se joue sur la partie basse ?
- Que représente la structure en néon et à quoi sert-elle ?
- Quelle signification symbolique accordez-vous au chemin de cailloux blancs ?
- Qui va à l'avant-scène ? À quelle occasion ?

## ELEMENTS DE REFLEXION

### La Seconde Surprise / Watteau / La fugue / Les Italiens

Un article de Giovanni Macchia , dans la revue *Europe*, permet de mieux cerner ce que veut dire la « légèreté » de Marivaux , en termes d'esthétiques : « La Seconde Surprise de l'amour ne se présentait pas comme une suite de la première, contrairement à un procédé répandu. Il s'agissait plutôt de deux tableaux formant un diptyque et composés par une main différente. Watteau, que Marivaux connut personnellement, est entre tous les peintres celui qui par affinité se tient le plus proche de lui. (...) Ce que Watteau avait composé dans le silence immobile des couleurs, Marivaux le transforme en mouvement et en paroles.» (Giovanni Macchia "La pudeur et la surprise" in Marivaux, Revue Europe novembre décembre 1996 p. 10).

« Dans la progression de l'action, dans la naissance du nouvel amour qui va effacer le précédent, il a usé d'un jeu qui n'est guère métaphysique (comme disait Voltaire), mais plutôt musical, dans l'insistance des accords, des échos, des contrepoints agiles et serrés. Ce jeu est toujours construit autour d'un couple de personnages qui se poursuivent comme dans un fugue. Des critiques l'ont déjà souligné : c'est un jeu qui doit beaucoup aux Italiens. Ces parades de l'amour, de l'aversion, du refus dédaigneux, qui se renouvellent en cent figures, étaient monnaie courante dans les intrigues de la comédie italienne. **On doit aux Italiens cet accent mis non seulement sur les paroles, mais sur le silence et sur le geste.** C'est encore aux Italiens que Marivaux doit d'avoir su échapper à la sensiblerie, à l'emphase, au maniérisme, pour affiner au contraire avec une extrême adresse la technique du dialogue. Il refusait âprement ce que prisait en France nombre de ses contemporains : la fureur de « montrer de l'esprit ». (Idem).



## Portée sociale / Modernes / Marivaudage

**“Toutes les âmes se valent, il n’y en a ni de différentes espèces ni d’originellement plus sottes, plus médiocres, ou plus corrompues les unes que les autres par la nature, ou par leur création.”**

MARIVAUX *Réflexions sur l’esprit humain à l’occasion de Corneille et de Racine.*

Le théâtre de Marivaux a une portée sociale, loin du badinage, des simples « jeux d’esprits », exercices de style - définition habituelle du marivaudage. Et Marivaux n’épargne pas ses personnages, particulièrement les « gens à système ».

Chez Marivaux, les maîtres et les serviteurs de confiance sont quasi inséparables. Lisette et Lubin partagent les pensées de leurs maîtres et contribuent à infléchir leurs projets. C’est également Lisette qui « lance » l’action, en tendant à sa maîtresse un miroir où elle peut se voir non pas « *extrêmement changée* » par son chagrin, mais avec teint de lis et de rose, yeux « *fripons* » (selon l’expression de Lisette) avant la visite du Chevalier.

Les domestiques, plus lucides que leurs maîtres, se moquent des faux-semblants comme des bienséances et participent à l’action. Ils révèlent souvent à leurs maîtres ce qu’ils sont et n’hésitent pas à les juger. Ainsi Lisette, réagit violemment quand sa maîtresse lui annonce qu’elle va épouser le Comte, devenir la belle-sœur du Chevalier qui va épouser la sœur de Comte. « *Hé ! Mort de ma vie, ne la soyez pas, renvoyez le Comte !* » (Acte III, scène XII). Le problème que se pose alors la Marquise est de n’avoir aucun prétexte à trouver pour justifier ce renvoi... Comédie sociale encore.

De plus, Hortensius, le précepteur de la Marquise, fait l’apologie de la raison et recommande de fuir les passions – ce qui provoque son renvoi, alors qu’il espérait avoir enfin gîte et couverts un peu stables... Hortensius, « philosophe », est l’héritier de toute une lignée de pédants. « *Son apparition permet à Marivaux de s’en prendre avec un certain humour aux partisans des Anciens(...)* » (Notice de *La Seconde surprise* – Notice de la pléiade). Marivaux, ami de Fontenelle, se place résolument du côté des Modernes.

Ce sont enfin Lisette et Lubin qui sont chargés de chasser Hortensius. La comédie est aussi cruelle, ce que rappelait Claude Roy : « *Ce théâtre qui se donne les apparences de la futilité et du caprice, du badinage élégant et du sourire à fleur d’âme, est en réalité un théâtre grave et souvent cruel.* » (Cahiers de la Cie Renaud-Barrault – janv. 1960).

Chez Marivaux, **le langage est une arme de combat** qui renvoie constamment au jeu social. Plus on cherche à attaquer ou à se défendre, plus on se livre. Les accidents du discours nous révèlent.

« *Le secret du marivaudage n’est pas tant le secret d’un style que l’intuition du rôle joué par le langage dans le drame et dans la vie.* »

Cette remarque de Frédéric Deloffre (*Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*) est reprise dans l’analyse de Claude Stratz qui poursuit ainsi :

« **Marivaux est un moraliste qui dissèque la société de son temps.** Koltès, qui aimait beaucoup Marivaux, remarquait que, finalement, ce qui animait tous ses personnages, c’était l’amour propre. Marivaux tend la main à La Rochefoucault. » (dossier SCEREN sur *La Fausse suivante – Marivaux au XXe siècle*)

Selon Luc Bondy : « *Les personnages de Marivaux se manipulent les uns les autres pour parvenir à des solutions, pas toujours convaincantes, mais qui ont pour elles d’imiter le Bonheur.* »



« Marivaux est, comme tous les grands auteurs qui ont marqué notre vision du monde, à la fois moderne et anachronique. Avant Freud, de façon dramatique, il raconte les mécanismes de l'orgueil – le fonctionnement du narcissisme, la crainte d'être possédé, comme celle d'être rejeté. » Scène au miroir encore...

Et c'est le théâtre qui, pour Marivaux, permet de mieux faire sentir les défauts humains.

« Tel est l'homme qu'un fait extravagant et réel qui se passe à ses yeux le divertit souvent moins qu'un fait de pareil genre inventé. L'avare à la comédie lui paraît plus ridicule que l'avare dans le monde, et les défauts de mœurs qu'on lui représente par le jeu lui sont plus sensibles que les défauts réels. » (Giovanni Macchia *La Pudeur et la surprise* in *Marivaux*, Revue Europe nov-déc 1996)



Pascal Victor

## Des « acteurs de bonne foi » / Masque et manipulation

Giovanni Macchia termine ainsi son article dans la revue Europe :

*« Le théâtre ne peut vivre dans la lumière de la vérité. Il doit vivre d'ombres, de masques, de travestissements, de mensonges, de pièges, de faux sentiments engagés dans la recherche des vrais. L'homme est toujours masqué, fût-ce à son insu. L'homme récite toujours, même quand les passions l'assaillent et le mettent à découvert. Les personnages de Marivaux – comme l'indique le titre presque pirandellien de sa dernière comédie – sont des « acteurs de bonne foi », dédoublés dans leur ruse et dans leur doctrine. »*

Le mensonge est nécessaire lorsque l'on est un serviteur. Ainsi Lubin passe des pleurs au rire dans les scènes II et III de l'acte I et dit à Lisette : « Oui, mon maître soupire parce qu'il a perdu une maîtresse ; et comme je suis le meilleur cœur du monde, moi je me suis mis à faire comme lui pour l'amuser ; de sorte que je vais toujours pleurant sans être fâché, seulement par compliment. »

Et c'est souvent le mensonge qui est utilisé pour faire tomber le masque de l'autre (sans pour autant y arriver), lui arracher la vérité. Par exemple, le Comte, devant le Chevalier dont il veut éprouver les sentiments pour la Marquise, feint d'être aimé par elle. Et le Chevalier, dépité par cet amour, acceptera de l'aider à se raccommode avec la Marquise et d'épouser la sœur du Comte, amie de la Marquise... ce qui poussera par dépit la Marquise dans les bras du Comte...



Pascal Victor

## La question de l'identité : du personnage, du comédien

A la scène XI de l'Acte III, la Marquise, seule, s'exclame :

*« Ah ! je ne sais où j'en suis ; respirons, d'où vient que je soupire ? les larmes me coulent des yeux ; je me sens saisie de la tristesse la plus profonde, et je ne sais pourquoi. Qu'ai-je affaire de l'amitié du Chevalier ? l'ingrat qu'il est, il se marie : l'infidélité d'un amant ne me toucherait point, celle d'un ami me désespère ; le Comte m'aime, j'ai dit qu'il ne me déplaisait pas, mais où ai-je donc été chercher tout cela ? »*

C'est ainsi la question de l'identité, de la connaissance de soi, qui est au centre du théâtre de Marivaux. Jacques Lassalle, qui a monté sept pièces de Marivaux, parle dans la revue Europe d'une « *ignorance fondamentale : plus je sais que je suis, moins je sais qui je suis(...)* On feint une autre identité, une autre condition. **On joue à être quelqu'un d'autre.** Le surplus d'identification conduit à une perte totale d'identité. Tout le théâtre de Marivaux est placé sous le signe de cette tentation-là. **Le renoncement au jeu n'est pas du tout le soupir que l'on pourrait avoir en revenant au stable, au déterminé. Il est d'une totale mélancolie.** Plus le jeu était dangereux, plus il vous a révélé combien votre identité était fragile, plus on le quitte avec tristesse. » (Cet imbécile sourire, entretien avec Jacques Lassalle, in *Marivaux*, Revue Europe nov.-déc. 1996)

Jacques Lassalle établit par ailleurs un **parallèle entre la crise d'identité que traversent les personnages de Marivaux et le statut de l'acteur** : « *Etre acteur, c'est d'abord vivre un déséquilibre, une crise d'identité, une incertitude d'être. (...) Ce qui fonde l'art du théâtre, c'est la métamorphose, comme jeu, certes, mais d'abord comme enjeu, comme tentative de salut. (...) Est vraiment acteur celui qui n'a pas d'autre choix. Le théâtre [...] serait alors plutôt sous l'empire permanent de la nécessité, une ascèse, la très fragile histoire d'une construction de soi et de consentement à cet être-là que rôle après rôle on devient.* « *Que m'arrive-t-il ?* » demandait la Sylvia de Marivaux. « *il m'arrive d'être* ». *Et je ne suis que ce qui m'arrive. Ce que je sais, c'est que je suis. Ce que je ne sais pas, c'est ce que je suis.*» (Théâtre/Public n°5, numéro hors série sur le théâtre universitaire).

## Le malentendu amoureux : entre rire et inquiétude

La thématique du malentendu amoureux est aussi chère aux canevas de la commedia dell'arte qui accumulaient méprises et mensonges.

Mais le théâtre de Marivaux apporte une nouvelle dimension à ces canevas.

Selon Henri Coulet et Michel Gilot, ce que la pièce expose, c'est une étude de l'amour « comme **sentiment d'insécurité profonde** » (Notice *Seconde surprise*, Pléiade p. 1025).

« *La Seconde Surprise se présente délibérément comme une étude sur « le cœur humain ». Née d'une longue méditation sur des passages des moralistes amis – Le Traité de l'amitié, de Mme de Lambert, L'Essai sur le bonheur, de Fontenelle – , mais sans doute aussi d'une interrogation personnelle sur le travail du deuil, elle met en évidence la voracité et les fausses intermittences de l'amour, les satisfactions narcissiques que recherche le moi, les moments où ce moi déchiré peut finir par se mettre en quête de lui-même. »* (Notice *Seconde surprise*, Pléiade p. 1026).

Luc Bondy déclare dans un entretien avec David Sanson que « *La Seconde Surprise de l'amour est une pièce plus surprenante (que la première Surprise de l'amour, Ndlr), avec un deuxième et un troisième acte inouïs. A chaque instant, la pièce pourrait se terminer, mais il semble qu'un malentendu s'y glisse toujours pour contrarier cette fin. Ce malentendu – qui se joue entre les deux termes : amour et amitié – peut également être lu comme une histoire initiatique : le couple doit surmonter plusieurs crises avant de se trouver. Ces crises demandent des sacrifices : « l'intellectuel » de la Marquise, son shrink ( « psy », Ndlr), tout comme son autre prétendant, doivent être virés, écartés. Le premier renvoi est accompli par les serviteurs – les aristocrates utilisent les petites gens pour réaliser la sale besogne, celle d'expulser la philosophie de la comédie. A la fin de la pièce, néanmoins, on sent une overdose de sentiments amoureux – analysés, vécus, étranglés, revécus -, un passage exténuant de la dépression au bonheur, du bonheur au doute... A tel point qu'on peut se demander s'il n'y a pas, à l'instant de la fin, un grand gâchis... »*

Certes, c'est le comique qui prime dans cette représentation des « avatars du désir et de la communication » (Pléiade – introduction). Mais on peut ainsi se demander comment il faut entendre (et donc jouer) la dernière phrase de Lubin, alors que tout s'arrange, alors que la Marquise va épouser le Chevalier, que Lubin va épouser Lisette, que les importuns sont chassés : « **allons, de la joie !** ».

Selon le critique Haydn T. Mason, pour Marivaux, « l'ennemi fatal de l'amour n'est pas la cruauté, mais la sécurité. » (Pléiade – introduction).

On ne peut savoir quel véritable « message » est délivré. Mais, comme le remarque Antoine Vitez : « **A quoi bon arracher Marivaux à son ambiguïté ? C'est elle qui le rend attrayant. C'est elle qui donne à penser.** » (*Marivaux, la nostalgie* in Théâtre en Europe, avril 1985).

## Le « naturel » : quels paradoxes ?

Marivaux, selon D'Alembert, répondait à ceux qui lui reprochaient un style affecté : « *Le dialogue est partout l'expression simple des mouvements du cœur; (...) c'est la nature (que j'ai voulu copier) et c'est peut-être parce que ce ton est naturel qu'il est singulier.* » La question du naturel est donc au centre du travail sur Marivaux.

Rappelons simplement qu'il a beaucoup travaillé avec les Italiens, maître de l'art du jeu « à l'impromptu », c'est-à-dire en improvisant, qui ressemblaient aux conversations et entretiens ordinaires.

Mais que veut dire « jouer d'un ton naturel » ? Qu'est-ce que cela implique du point de vue de l'écriture même de ces textes des « mouvements du cœur », du point de vue de l'espace du jeu, du point de vue de la direction d'acteur ? Et quel « naturel » choisir dans les costumes, les décors : celui de l'époque de la pièce ? celui de l'époque de la mise en scène ? un « naturel » anhistorique ?

### Le dialogue

La commedia dell'arte mettait en scène le cheminement imprévu, vagabond du dialogue, le jeu libre des comédiens, dont **les répliques se font écho**, l'improvisation nécessitant cette reprise ; c'est ce que l'on retrouve d'ailleurs chez Marivaux, un mot de la réplique de l'un étant repris par l'autre et entraînant sa réplique. Il suffit, par exemple, de chercher avec les élèves, les répétitions qui mènent le dialogue entre Lisette et la Marquise, dans la scène I de l'acte I : *Ah!, Ah! / soupirez- vous ?, vous soupirez / me suivre, je vous suis /retournez-vous-en (2 fois) / leur tristesse, ma tristesse... etc...*

François Regnault écrivait : « Une réplique de Marivaux est une suite brève ou longue de phrases brèves ou longues. Chacune d'entre elles s'enchaîne à propos de l'écho que le mot précédent réveille chez celui qui parle. » ("*Donnez-moi votre cœur pour compagnon de voyage et je m'embarque*", in revue *Théâtre en Europe*, avril 1985, p 22).

Mais c'est aussi **la rupture** - propre aux hasards de la conversation, à l'inconstance des pensées, des désirs ou aux entrées et sorties des personnages - qui caractérise cette écriture. Patrice Chéreau notait au moment des répétitions de la *Fausse Suivante* : « *On ne peut garder un état psychologique très longtemps. Chaque fois qu'on a une rupture, la pièce se met à exister. Il faut donner à ces scènes du poids, la nécessité de vouloir dire les choses que l'on dit. Il faudrait que dans la salle nous recevions l'impression d'un arbitraire total. Ce sont des joueurs. Dès qu'ils ont découvert un plaisir, ils continuent à le poursuivre toutes affaires cessantes.* » (idem).

### L'espace

Selon Patrice Pavis, l'espace de la scène italienne ne répond à **aucun souci de vérité scénique**, il est «*créé avant tout par l'acteur.*». «*Ce qui, après la réforme de 1759, apparut rétrospectivement comme une faute de goût et un manque de vraisemblance, n'était, chez les Italiens et pour le théâtre de Marivaux, qu'un encouragement de plus donné au public à rester conscient de ce théâtre théâtral.*» (Marivaux à l'épreuve de la scène Patrice Pavis , Paris, Publications de la Sorbonne, 1986).

Par ailleurs, Marivaux lui-même appréciait, selon Xavier de Courville, le plateau de l'Hôtel de Bourgogne « *dont nul tapis ne recouvre les trappes, et dont les artifices – masques, méprises, déguisements, chassés-croisés – se cachent si peu d'être artifices qu'ils en deviennent naturels.* » ("*Jeu italien contre jeu français*", in *Cahiers de l'Association internationale des études*)

Parti - pris qui semble être celui de Luc Bondy : des éléments manipulés à vue, un décor très dépouillé, aux éléments symboliques :

- longue estrade portant deux cabanes (comme une digue et des cabanes de plage, mais aussi comme une scène dans la scène- avec les maisons où l'on se change : allusion à la « scéné » grecque ?)
- cadre de scène dans le cadre
- une « vague » de sable en avant-scène et une diagonale au sol qui semble filer vers la coulisse à jardin,
- entrées et sorties des comédiens souvent par la salle...

Déjà, en 1986 dans sa mise en scène du *Triomphe de l'amour*, on trouvait des éléments aquatiques : une île minuscule, des colonnes en ruines, île entourée d'un mètre d'eau, deux barques permettant d'y accéder. (embarquement pour Cythère ? On pouvait aussi évidemment penser aux trois îles de Marivaux : *L'île aux esclaves*, *L'île de la raison*, *La (Nouvelle) Colonie*).

Luc Bondy notait à cette époque : « *Marivaux offre l'exemple d'une artificialité très complexe, en même temps que d'un naturel, au sens philosophique, assez stupéfiant. Cela nous entraîne à réfléchir sur la liberté dans ce système...* » ("Un code sophistiqué", revue *Théâtre en Europe*, n°6, avril 1985, p 96)

Artifice et naturel, mensonge et vérité, jeu et identité : autant de paradoxes que ne peut ignorer le metteur en scène quand il travaille avec ses comédiens.

## La direction d'acteurs

Comment jouer Marivaux ? Comment obtenir un « effet de naturel » ? Vaste question qui a appelé plusieurs réponses...

Dans une conférence de 1939 Louis Jouvet cite d'abord Marivaux :

« **Il faut donc**, disait Marivaux lui-même, **que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent**. Mais j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer de l'esprit a été plus forte que mes humbles remontrances et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu un contresens perpétuel qui flattait leur amour-propre que de paraître ne pas entendre finesse à leur rôle. »

### > le texte, rien que le texte

Puis Louis Jouvet conclut qu'il ne faut pas que l'acteur veuille prendre à son compte les sentiments du personnage, il ne doit pas « rire des rires ou pleurer des larmes de son personnages ».

« Pour Marivaux, **il faut jouer qu'on joue**. Il y a dans ce théâtre une intellectualité admirable, un crépitement de gestes et des modulations de la voix, un réseau de mouvements et de sons, qui le rendent comparable à une sorte de danse supérieure, à un jeu mathématique ou géométrique. (...) L'acteur doit se dépersonnaliser, ne plus être qu'un **être mécanisé** à qui les joies et les douleurs n'appartiennent plus en propre. Le théâtre de Marivaux lui impose une vie supérieure, une espèce d'inhumanité qui le rend comparable au premier de tous les acteurs, à la **marionnette**. Il suffit de lire un texte de Marivaux dans une claire énonciation, et il donnera de lui-même à l'oreille du spectateur attentif toute la tendresse et toute la sentimentalité qu'il peut éveiller dans une âme sensible. »

## > et le spectateur plutôt que l'acteur

Eugénio Barba notait bien plus tard le malentendu né de la manière dont l'Actor's Studio avait selon lui déformé la réflexion de Stanislavski sur la recherche d'une vérité du jeu (un particulier le concept d'émotion, lié pour Stanislavski aux actions physiques).

*« Il y a un malentendu qui fait croire que, si je ressens une émotion, automatiquement, la personne qui m'observe va ressentir la même émotion ; cela reviendrait à dire que si le tortionnaire éprouve du plaisir, il donne automatiquement du plaisir à la personne torturée. Il est évident que l'acteur peut ressentir pas mal de choses et que le spectateur peut rester totalement froid. De même, un acteur peut travailler d'une manière très distante et penser à autre chose en exécutant sa tâche, et le spectateur peut être très touché par ce qu'il voit sur scène. Il est donc fondamental de se rendre compte que ce que ressent le spectateur est très différent de ce que ressent l'acteur. Il faut ainsi que le metteur en scène et l'acteur décident que c'est le spectateur qui doit ressentir, qui doit avoir ses propres énergies mises en mouvement, et non l'acteur. Ils doivent aussi décider comment travailler, afin que la perception du spectateur puisse mettre en branle ce mouvement de réactions, d'états affectifs. »* ("Faire du théâtre, c'est penser de façon paradoxale", in *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, tome 2 LE CORPS EN SCENE, Josette Féral, Editions Jeu, Editions Lansman, 2001, p 109)

## > le corps

Jacques Lassalle, lui, considère en 1996 que le théâtre de Marivaux est un « **théâtre de l'empourement** », qui nécessite un jeu très corporel. *« C'est un théâtre où l'on réalise après l'avoir dit ce qu'on vient de dire. Il s'agit d'un univers où l'on observe la plus grande continence, où l'on se surveille, puis brusquement on est dépassé. Et cela passe par un engagement corporel : un travail trop analytique casse ce rapport immédiat à la langue. Dans toute recherche sur le langage marivaudien, le rapport au corps est essentiel. Le corps est en révolte. Il échappe totalement au contrôle. D'ailleurs l'esprit lui en veut : quel est ce corps qui me trahit quand je voudrais tant qu'il m'obéisse ! Il y a dissociation du corps et du texte. Si le texte ment, le corps, lui, avoue. L'aveu du corps précède toujours l'aveu verbal. L'œuvre dramatique de Marivaux est la conquête extraordinaire d'un autre naturel, parce qu'elle a exploré de nouveaux territoires pour lesquels il fallait trouver un langage. L'acteur doit retrouver la nécessité et la fraîcheur, l'évidence de ce langage. »* (Cet indécidable sourire, entretien avec Jacques Lassalle", in *Marivaux*, Revue Europe nov.-déc. 1996 p 26)

Sans oublier le désir qui fait frémir les corps.

## > la langue étrangère

Philippe Adrien affirmait, en montant *Les Acteurs de bonne foi* (1986, 1987), « **aborder le texte de Marivaux comme s'il était écrit dans une langue (devenue) étrangère.** »

Plus généralement, Eugénio Barba affirmait que, pour comprendre un texte, il faut d'abord s'en éloigner : *« Le texte du spectacle est semblable à la lune. Nous en voyons le côté lumineux, le côté évident. Or, ce qu'il faut en présenter sur scène, c'est aussi le côté caché et obscur du texte et, pour pouvoir y atteindre, il faut s'éloigner et s'approcher du texte d'une autre manière. Le texte est là tout le temps, et nous devons faire tout un voyage vers lui pour pénétrer dans ses couches les plus secrètes (en réalité les miennes). »* (*Faire du théâtre, c'est penser de façon paradoxale* in *Mise en scène et jeu de l'acteur*)

## > Quelle époque évoquer dans la mise en scène ?

« *Ma mise en scène ne cherche pas à expliquer le pourquoi des comportements, mais à voir où nous pouvons nous y retrouver. Les situations entre les serviteurs sont bien plus difficiles à adapter à notre époque car souvent ceux sont eux qui font fonctionner ceux auxquels ils obéissent. Malgré tout leur humanité nous parle. J'ai tenté de ne pas faire trop de reconstitution historique car elle risquerait, dans la Seconde Surprise de l'amour, de prendre le pas sur le conflit amoureux. J'ai été très sensible au travail du cinéaste Eric Rohmer, qui, comme Marivaux au XVIII<sup>e</sup> siècle, est un grand philosophe du malentendu amoureux.* » Luc Bondy

Ce spectacle permet donc aux enseignants de travailler sur le décor, les costumes et accessoires (Ainsi Lubin arrive à vélo tel un messager moderne, populaire de l'amour ?) : rapport à l'époque, à la modernité, valeurs référentielles, métaphoriques, symboliques, esthétiques...

Il permet également de mesurer la complexité d'un langage et ses ambiguïtés, la complexité des enjeux scénographiques, dramaturgiques qu'il impose pour tous les acteurs de la représentation. Il permet aussi de rire, avec tendresse, parfois inquiétude et mélancolie, face à l'image de l'être humain et du monde, face à l'image de nous-mêmes et de nos désirs que nous renvoie ce théâtre. Il permet enfin d'admirer la grâce d'une belle rencontre entre une équipe artistique et un texte aussi remarquables l'une que l'autre



Mario Del Cur urto