



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



LE PETIT-MAÎTRE CORRIGÉ

Marivaux

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger

« Mais, Frontin, je sors du monde ; y étais-je si étrange ? » (Rosimond, Acte III, scène 8)

SOMMAIRE

- I. Présentation du spectacle p.3
- II. Les « sottes façons » des Parisiens : p.4
la satire sociale dans *Le Petit-Maître corrigé*.
- Lecture : « Il n'en est pas de Paris comme de la province. »
 - Prolongement : La satire des Parisiens au siècle des Lumières.
- III. Le plein air, au cœur même du théâtre : p.10
décor et lumières.
- Entretien avec Bertrand Couderc, créateur lumières.
 - Lecture : « Répétez-vous une scène de comédie ? »
- Annexes p.19
- Le Dictionnaire du littéraire* : Kris Peeters,
article « Marivaudage »
- Filmer Marivaux : *La Fausse Suivante* de Benoît Jacquot

GÉNÉRIQUE

LE PETIT-MAÎTRE CORRIGÉ

Marivaux

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger
Scénographie Éric Ruf
Costumes Caroline de Vivaise
Réalisation Don Kent
Lumières pour le théâtre Bertrand Couderc
Son Jean-Luc Ristord
Collaboration artistique Frédérique Plain
Maquillages et coiffures David Carvalho Nunes
Assistanat à la scénographie Dominique Schmitt

Avec

Florence Viala Dorimène
Loïc Corbery Rosimond, *fils de la Marquise*
Adeline d'Hermey Marton, *suivante d'Hortense*
Clément Hervieu-Léger Dorante, *ami de Rosimond*
Claire de La Rüe du Can Hortense, *fille du Comte*
Didier Sandre le Comte, *père d'Hortense*
Christophe Montenez Frontin, *valet de Rosimond*
Dominique Blanc la Marquise

et la comédienne de l'académie de la Comédie-Française
Aude Rouanet la suivante de Dorimène

Une production de la Comédie-Française



I. PRÉSENTATION DU SPECTACLE

RÉSUMÉ

Rosimond, Petit-Maître habitué aux manières et aux frivolités de la Cour, se rend à la campagne où il doit épouser la jeune Hortense. Mais celle-ci, prévenue contre son ridicule et refroidie par leur première entrevue, entreprend avec sa servante Marton de le « corriger » et de mettre à l'épreuve les sentiments du jeune homme. Alors que Rosimond égare une lettre de son ancienne amante Dorimène, qui tombe malencontreusement dans les mains de Marton, l'arrivée de celle-là complique encore la situation : Dorimène prétend épouser Rosimond et jette dans les bras d'Hortense le jeune Dorante. Dorimène écartée, ce n'est qu'après s'être débarrassé de ses « ridiculités » et avoir reconnu l'amour véritable qu'il éprouve pour Hortense que Rosimond pourra l'épouser.

Créée en 1734 pour les Comédiens-Français, la pièce fait l'objet d'une cabale et ne sera jouée que deux fois. C'est donc une pièce méconnue mais qui ne dépare pas dans l'œuvre de Marivaux : la satire sociale et l'analyse psychologique y sont d'une grande finesse. Le jeu précisément construit des oppositions entre Paris et province, entre les maîtres et les valets ou encore entre les hommes et les femmes, ouvre sur un comique plein de sérieux qui envisage de manière critique les hiérarchisations sur lesquelles se fonde la société de l'époque.

MARIVAUX

Sans doute l'un des dramaturges français les plus étudiés en classe aujourd'hui (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'Île des esclaves*, *La Fausse Suivante*), il fut également romancier (*La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu*) et journaliste (*L'Indigent philosophe*). Son œuvre dramatique, novatrice dans ses formes comme dans sa langue, déploie de subtils jeux d'inversion et d'opposition qui interrogent la légitimité de l'ordre social du XVIII^e siècle français dans une vision étonnamment lucide imprégnée des idées des Lumières.



Portrait de Marivaux par Louis Michel Van Loo, 1753 (I 238) © Coll. Comédie-Française

CLÉMENT HERVIEU-LÉGER

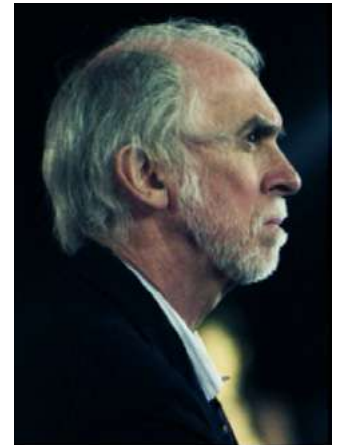
Entré dans la Troupe en 2005, Clément Hervieu-Léger est comédien et metteur en scène pour le théâtre et l'opéra. Il est le collaborateur de Patrice Chéreau pour ses mises en scène de *Così fan tutte* de Mozart (Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Paris) et de *Tristan et Isolde* de Wagner (Scala de Milan). Il signe la dramaturgie de *Platée* de Rameau pour la mise en scène de *Mariame Clément* (Opéra du Rhin), et de *La Source* (Opéra National de Paris), chorégraphie de Jean-Guillaume Bart. Il met en scène notamment *La Didone* de Francesco Cavalli et *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière avec les Arts Florissants sous la direction de William Christie (Bouffes du Nord), *Mithridate* de Mozart sous la direction musicale d'Emmanuelle Haïm (Théâtre des Champs-Élysées), *L'Épreuve* de Marivaux avec la compagnie des Petits Champs qu'il codirige depuis 2010 avec Daniel San Pedro et, cette saison, *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce. Sa première pièce, *Le Voyage en Uruguay*, a été montée en 2014, par Daniel San Pedro. À la Comédie-Française, il a mis en scène *La Critique de l'École des femmes* au Studio-Théâtre en 2011, *Le Misanthrope* Salle Richelieu en 2014 et signe l'entrée au Répertoire de *L'Éveil du printemps* de Wedekind en avril 2018.



© Stéphane Lavoué, Coll. Comédie-Française

DON KENT

Réalisateur d'origine écossaise, Don Kent fait ses études de cinéma en France, à l'Idhec (actuelle Fémis) qu'il intègre en 1968. Il réalise de nombreuses émissions pour la télévision dans les années 1980-1990 (*Droit de réponse*, *Les Enfants du rock*, *Le Cercle de minuit*) et devient ainsi un spécialiste du direct. Réalisateur de documentaires (*De Serge Gainsbourg à Gainsbarre*, 1994, *Jeff Buckley, Fall in light*, 1999) il est aujourd'hui un des grands noms de la captation de spectacle vivant, bien qu'il n'aime pas le mot (« Je n'aime pas les mots capter ou captation qui évoquent une cage. J'essaie toujours d'interpréter, d'amener quelque chose, une fenêtre. » déclare-t-il sur France inter en 2012). Avec lui, la captation s'est renouvelée et est entrée dans une phase plus créative : l'œil et la sensibilité du réalisateur s'affirment désormais pleinement, pour servir d'autant mieux la restitution des spectacles. Il filme ainsi un très grand nombre de concerts, d'opéras (*L'Enlèvement au sérail* dirigé par Marc Minkowski en 2003 à Aix-en-Provence), de représentations théâtrales (*Médée* de Jacques Lassalle, 2000, *Les Fables de La Fontaine* de Bob Wilson, 2006, *Les Damnés* d'Ivo van Hove, 2016). Il a réalisé les captations de *Roméo et Juliette* et du *Misanthrope* retransmises au cinéma en direct de la Comédie-Française dans le cadre du dispositif Pathé Live. C'est donc sa deuxième collaboration avec Clément Hervieu-Léger. (voir ressources pédagogiques sur le site Pathé Live : www.pathelive.com/education)



II. LES « SOTTES FAÇONS » DES PARISIENS : LA SATIRE SOCIALE DANS LE PETIT-MAÎTRE CORRIGÉ

Gens du bel air, gens du plein air. La pièce repose sur la confrontation de deux mondes, Paris et la « campagne », par laquelle Marivaux se livre à une satire sociale précise qui vise à la fois une certaine catégorie de la noblesse (les Petits-Maîtres) et fait pressentir la décadence générale de cet ordre. Si tous les personnages, Marton et Frontin mis à part, appartiennent à la noblesse, ils dessinent cependant deux groupes sociaux différents. D'un côté Hortense et son père, qui ont du bien et goûtent loin de Paris une vie plus alanguie. De l'autre, les petits-maîtres ou « gens du bel air », Rosimond, Dorante et Dorimène (« c'est une manière de petit-maître en femme » Acte II, scène 9) qui amènent de la ville leur coquetterie, leur vanité et leur goût pour la galanterie. Comme le rappelle Clément Hervieu-Léger, « la figure du petit-maître est récurrente dans le théâtre du XVIII^e siècle et remonte au XVI^e siècle, et précisément aux mignons de la cour d'Henri III. [...] Les petits-maîtres des XVI^e et XVII^e siècles sont de jeunes seigneurs guerriers aux amitiés masculines très fortes – pour ne pas dire homosexuelles –, joueurs, buveurs, bretteurs, et méprisants à l'égard des femmes. Au XVIII^e siècle, ils perdent progressivement leurs attributs guerriers pour devenir précieux et ridicules, vains, sans but ».



Le roi Henri III (1551 - 1589) et ses Mignons
© Josse/Leemage - AFP

Ils incarnent ainsi pleinement le déclin de la classe aristocratique, qui se voit de plus en plus contestée à mesure que la pensée des Lumières se diffuse. Cette figure donne lieu en littérature à un archétype satirique que Marivaux complexifie dans sa pièce en faisant de Rosimond un jeune homme amendable, d'abord prisonnier des manières du monde et relativement proche, dans la revendication de sa sécheresse de cœur, des personnages de roués des romans libertins de Laclos ou de Crébillon. Moins cynique toutefois que le Lelio de *La Fausse Suivante* (« En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable ; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire ; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris que je ne connais point et qui me donne douze mille livre de rentes. » *La Fausse Suivante*, Acte I, scène 7), il affiche une volonté de paraître froid et n'envisage d'abord son mariage que comme une formalité voulue par sa mère (« Passe pour dire qu'on me trouve aimable, ce n'est pas ma faute ; mais me donner de l'amour, à moi ! », Acte I, scène 7). Tout l'enjeu de la « correction » qu'entendent lui infliger Hortense et Marton consiste à lui faire renoncer à ses « ridiculités » et à s'avouer à lui-même les sentiments qu'il éprouve pour la jeune femme (« il faut s'aimer un peu quand on s'épouse », Hortense, Acte I, scène 12). L'acceptation des sentiments mène ainsi à une connaissance de soi, qui passe par le renoncement au masque mondain et aux préjugés sociaux.

Costumes et langage. La mise en scène de Clément Hervieu-Léger joue dans un premier temps de la confrontation des mondes de manière burlesque : Paris et la campagne s'opposent tant par les costumes créés par Caroline de Vivaïse (richesse des étoffes, complexité du vêtement pour les Parisiens, qui se distinguent de la simplicité de la robe blanche d'Hortense) que par la diction des comédiens. Tout signale l'artificialité vaine, de l'ombrelle avec laquelle entre en scène Rosimond, à la déformation grotesque des mots par Frontin (« Péris » pour Paris). Jusqu'au rire excessif du Petit-Maître, qui rappelle le rire déréglé de Tom Hulce dans *Amadeus* de Milos Forman, et qui fait entendre une forme d'angoisse sous l'apparente désinvolture. À mesure que la pièce avance, Rosimond se délester de son costume, de son humeur badine (il devient à la scène 8 de l'Acte III « abattu et rêveur »), renoncera à la sophistication et aux excentricités du langage auxquelles Frontin, en avance ici sur son maître, aura pu renoncer plus tôt que lui, grâce à la reconnaissance de son amour pour Marton (« Voyez comme je parle naturellement à cette heure, en comparaison d'autrefois que je prenais des tons si sots. » Acte III, scène 8). La pièce et sa mise en scène ouvrent ainsi une réflexion sur la question du naturel, entendu ici comme renoncement aux codifications mondaines et comme expression d'une réconciliation du sujet avec ses sentiments : « Rosimond : [...] mais, je te l'avoue, Marton : oui, je l'aime, je l'adore, et je ne saurai supporter sa perte. Marton : Ah ! C'est parler que cela ; voilà ce qu'on appelle des expressions. » (Acte III, scène 9).



Tom Hulce dans *Amadeus* de Milos Forman, 1984

« *Le Petit-Maître corrigé* nous met face au travestissement interne de Rosimond, égaré par le déni de ses propres sentiments. Marivaux pose ici la question de la nécessité de l'aveu amoureux. Avouer son amour est-il nécessaire pour que l'amour existe ? Au cœur de l'épreuve à laquelle Hortense soumet Rosimond, règne la notion de sentiment : vecteur entre le corps et l'esprit, qui irrigue toute la pensée du XVIII^e siècle. C'est par la thérapeutique du sentiment, dont découle une crise intime profonde, que Rosimond sera en quelque sorte révélé à lui-même. » (Clément Hervieu-Léger)



Loïc Corbery, Adeline d'Hermey © Vincent Pontet



Jean-Siméon Chardin, *Le Faiseur de Châteaux de Cartes*, 1735, Waddesdon Manor

« Chardin et Greuze sont la référence pour les costumes. Entre le costume du Comte et celui de Rosimond, dont certains éléments datent du Directoire, les costumes de Caroline de Vivaise racontent tout le XVIII^e siècle. Outre cette liberté temporelle très vivante, nous avons tenu à ce que ces costumes d'époque soient à la fois d'une sensualité troublante, dessinent les différences de rapports sociaux, et surtout permettent un rapport au corps très contemporain dans le jeu. »

Clément Hervieu-Léger

• **Lecture : « Il n'en est pas de Paris comme de la province »**

FRONTIN : Tenez, il est bon de vous mettre là-dessus au fait. Écoutez, il n'en est pas de Paris comme de la province, les coutumes y sont différentes.

MARTON : Ah ! différentes ?

FRONTIN : Oui, en province, par exemple, un mari promet fidélité à sa femme, n'est-ce pas ?

MARTON : Sans doute.

FRONTIN : À Paris c'est de même ; mais la fidélité de Paris n'est point sauvage, c'est une fidélité galante, badine, qui entend raillerie, et qui se permet toutes les petites commodités du savoir-vivre ; vous comprenez bien ?

MARTON : Oh ! de reste.

FRONTIN : Je trouve sur mon chemin une personne aimable ; je suis poli, elle me goûte ; je lui dis des douceurs, elle m'en rend ; je folâtre, elle le veut bien, pratique de politesse, commodité de savoir-vivre, pure amourette que tout cela dans le mari ; la fidélité conjugale n'y est point offensée ; celle de province n'est pas de même, elle est sotté, revêche et tout d'une pièce, n'est-il pas vrai ?

MARTON : Oh ! oui, mais ma maîtresse fixera peut-être votre maître, car il me semble qu'il l'aimera assez volontiers, si je ne me trompe.

FRONTIN : Vous avez raison, je lui trouve effectivement comme une vapeur d'amour pour elle.

MARTON : Croyez-vous ?

FRONTIN : Il y a dans son cœur un étonnement qui pourrait devenir très sérieux ; au surplus, ne vous inquiétez pas, dans les amourettes on n'aime qu'en passant, par curiosité de goût, pour voir un peu

comment cela fera ; de ces inclinations-là, on en peut fort bien avoir une demi-douzaine sans que le cœur en soit plus chargé, tant elles sont légères.

MARTON : Une demi-douzaine ! cela est pourtant fort, et pas une sérieuse...

FRONTIN : Bon, quelquefois tout cela est expédié dans la semaine ; à Paris, ma chère enfant, les cœurs, on ne se les donne pas, on se les prête, on ne fait que des essais.

MARTON : Quoi, là-bas, votre maître et vous, vous n'avez encore donné votre cœur à personne ?

FRONTIN : À qui que ce soit ; on nous aime beaucoup, mais nous n'aimons point : c'est notre usage.

MARTON : J'ai peur que ma maîtresse ne prenne cette coutume-là de travers.

FRONTIN : Oh ! que non, les agréments l'y accoutumeront ; les amourettes en passant sont amusantes ; mon maître passera, votre maîtresse de même, je passerai, vous passerez, nous passerons tous.

MARTON, en riant : Ah ! ah ! ah ! j'entre si bien dans ce que vous dites, que mon cœur a déjà passé avec vous.

(Acte I, scène 3)

- **Prolongement : La satire des Parisiens au siècle des Lumières**

Marivaux, *Lettres sur les habitants de Paris*, 1717

Pouvoir être impunément superbe, parce qu'on est d'une grande naissance ; sentir pourtant qu'il n'y a point là matière à orgueil, et se rendre modeste, non pour l'honneur de l'être, mais par sagesse ; cela est beau. Être né sans noblesse, acquiescer de bonne grâce aux droits qu'on a donnés au noble, sans envier son état, ni rougir du sien propre ; cela est plus beau que d'être noble, c'est une raison au-dessus de la noblesse. Ces deux caractères d'esprit que je viens de peindre sont peut-être sans exemple ; mais en revanche nous avons des fourbes qu'on appelle sages ou philosophes : ils n'ont point les vertus que je viens de dire ; mais ils ont de l'esprit, et beaucoup d'orgueil ; ils font, avec ces deux pièces, la même figure que s'ils étaient en effet ce qu'ils feignent d'être. Ils trompent les sots ; et les clairvoyants sont en si petit nombre qu'ils ne valent pas une exception.

Vous seriez surprise de voir ici, madame, de quel air certains hommes du plus haut rang abordent leurs inférieurs ; j'ai souvent regardé leur façon de près. Celui-ci vous caresse, vous tend la main, vous sourit, familiarise, pourvu qu'il ait des témoins ; car c'est un rôle de simplicité trop brillant pour le perdre dans l'obscurité. Notre homme n'est point simple, c'est un acteur qui veut être applaudi. Il lui faut du spectacle : tous les instants ne sont pas favorables ; il en vient un. L'acteur vous trouve : vous devenez l'instrument et la victime de sa gloire : vous restez caressé, marqué de honte, confirmé petit, insulté par l'estime que s'acquiert le perfide qui vous sacrifie, qui a joué le public et qui s'est joué lui-même ; car il jouit de l'applaudissement, sans se douter que c'est un bien mal acquis. Sur cela je fais une réflexion. De tous les hommes les plus sots, peut-être les plus misérables, ce sont les hommes orgueilleux ; mais l'homme qui pousse l'orgueil jusqu'à vouloir contrefaire le modeste, pour mériter l'estime qu'on donne à la modestie, cet homme-là est un petit monstre. Un jour je me trouvai dans un endroit où vint un de ces hauts seigneurs dont nous avons parlé ; il se fit un écart dans la compagnie ; on lui prodigua les honnêtes déférences. Messieurs, dit-il, avec un geste de main qui mélangeait artistement la hauteur et la simplicité, ou qui, pour mieux dire, était équivoque de l'une et de l'autre, aussi flatteur pour lui qu'il le croyait flatteur pour nous ; messieurs, point de cérémonie, je vis sans façon, et partout où je vais, c'est m'obliger que de n'en point faire. Cela, bien interprété, signifiait : on doit des respects à mon rang, je le sais ; je suis charmé que vous ne l'ignoriez pas, mais je vous en fais grâce ; vous vous êtes mis en état et cela me suffit.

À votre avis, madame, ai-je mal fondu ce compliment ? N'est-ce pas là le sens qu'il peut rendre ? Et l'inférieur n'est-il pas bien flatté d'une familiarité dont on ne l'honore qu'en se montrant satisfait des sentiments qu'il a de sa petitesse ? Avec cela cependant, et d'autres vertus de la même force, l'homme de haute qualité gagne le titre de philosophe. Celui dont je vous parle nous fit un récit qui tendait à nous prouver sa modestie ; mais qui charriait en même temps une historiette de ses avantages. Ce récit est de trois lignes, le voici. Les provinciaux sont fatigants, nous dit-il ; je ne pus l'autre jour me dispenser d'aller à une petite ville dont je suis seigneur ; j'appris que les habitants viendraient en corps me complimenter à mon arrivée. Le gentilhomme de France le plus ennemi de ces fadaises-là, c'est moi : la vanité de mes confrères là-dessus m'est insupportable. Pour me sauver, je dis à mes gens d'arrêter à deux lieues de la ville, dans le dessein de n'y entrer qu'à dix heures du soir, et d'envoyer dire que je n'arriverais que le lendemain sur le soir. Mais je m'assoupis pour mes péchés, dans le lieu où je m'étais arrêté, mes gens n'osèrent me réveiller, j'y passai la nuit et, par là, le lendemain je fus contraint d'essuyer une kyrielle de respects ridicules : quelle corvée ! Je baissai mes glaces, et fis le malade.

Montesquieu, *Les Lettres persanes*, 1721

Rica à Rhédi - À Venise.

Je trouve les caprices de la mode, chez les Français, étonnants. Ils ont oublié comment ils étaient habillés cet été ; ils ignorent encore plus comment ils le seront cet hiver : mais surtout on ne saurait croire combien il en coûte à un mari, pour mettre sa femme à la mode.

Que me servirait de te faire une description exacte de leur habillement et de leurs parures ? Une mode nouvelle viendrait détruire tout mon ouvrage, comme celui de leurs ouvriers ; et, avant que tu eusses reçu ma lettre, tout serait changé.

Une femme qui quitte Paris pour aller passer six mois à la campagne en revient aussi antique que si elle s'y était oubliée trente ans. Le fils méconnaît le portrait de sa mère, tant l'habit avec lequel elle est peinte lui paraît étranger ; il s' imagine que c'est quelque Américaine qui y est représentée, ou que le peintre a voulu exprimer quelqu'une de ses fantaisies.

Quelquefois les coiffures montent insensiblement ; et une révolution les fait descendre tout à coup. Il a été un temps que leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même : dans un autre, c'était les pieds qui occupaient cette place ; les talons faisaient un piédestal, qui les tenait en l'air. Qui pourrait le croire ? Les architectes ont été souvent obligés de hausser, de baisser et d'élargir leurs portes, selon que les parures des femmes exigeaient d'eux ce changement ; et les règles de leur art ont été asservies à ces fantaisies. On voit quelquefois sur un visage une quantité prodigieuse de mouches, et elles disparaissent toutes le lendemain. Autrefois les femmes avaient de la taille, et des dents ; aujourd'hui il n'en est pas question. Dans cette changeante nation, quoi qu'en dise le critique, les filles se trouvent autrement faites que leurs mères.

Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes : les Français changent de mœurs selon l'âge de leur roi. Le monarque pourrait même parvenir à rendre la nation grave, s'il l'avait entrepris. Le prince imprime le caractère de son esprit à la cour, la cour à la ville, la ville aux provinces. L'âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres.

De Paris, le 8 de la lune de Saphar, 1717

QUESTIONS

1. Entraînez-vous à lire les répliques de Frontin dans la scène 3 de l'acte I puis dans la scène 8 de l'acte III en tenant compte du changement de ton et de langage.
2. Clément Hervieu-Léger déclare : « La notion de petit-maître peut nous sembler bien étrangère, mais ne connaissons-nous pas, nous aussi, de jeunes élégants et élégantes, aux manières affectées ou prétentieuses, pour qui la mode est le seul guide ? Si on le caricaturait un peu, c'est ce que l'on appellerait aujourd'hui un *fashion addict* ». Dans quelle mesure la pièce de Marivaux nous parle aussi bien du XVIII^e siècle que de notre époque ? Proposez des rapprochements précis.
3. À l'image d'Hortense, les personnages féminins sont chez Marivaux particulièrement actifs et peuvent engager des stratagèmes pour faire en sorte que la vérité se dévoile. Proposez une étude synthétique des personnages féminins chez Marivaux en vous appuyant sur les pièces que vous connaissez.

III. LE PLEIN AIR, AU CŒUR MÊME DU THÉÂTRE : DÉCOR ET LUMIÈRES



Hubert Robert, *Les Cascatelles de Tivoli*, 1776, Petit Palais, Musée des beaux arts de la ville de Paris

« L'inspiration pour inventer ce décor nous est venue des œuvres d'Hubert Robert, peintre d'architecture qui peint souvent des édifices imposants, remplissant presque toute la toile, avec de petits personnages perdus dans un coin. »
Clément Hervieu-Léger

« La scène est à la campagne » : Clément Hervieu-Léger et Éric Ruf ont choisi pour la mise en scène du *Petit-Maître corrigé* un décor hybride qui oscille entre l'illusion théâtrale et sa contestation. Un décor de plein air (langue de terre herbeuse dont le relief imite un champ accidenté) est en effet installé au milieu de la scène, sur fond de feuilles de décors appartenant à d'autres mises en scènes. Les cintres, les projecteurs, les ventilateurs sont apparents selon la place qu'on occupe dans la Salle Richelieu. Lorsque la pièce commence, une large toile peinte imitant le ciel vient masquer cette machine du théâtre qui sera à nouveau dévoilée dans le troisième acte.

« Il m'était aussi fondamental de situer l'action à la campagne, en plein air. Être dehors modifie les corps et la parole. On ne confie pas de la même façon son amour en plein air et dans un endroit clos. [...] Cette tension entre intimité des dialogues et ouverture de l'espace est féconde pour le jeu. Avec Éric Ruf, nous ne nous sommes donc attachés qu'à la première partie de la didascalie liminaire « La scène est à la campagne », en choisissant d'oublier « dans la maison du Comte ». Clément Hervieu-Léger

La mise en scène suit ainsi deux tendances contradictoires : l'imitation du dehors (actes I et II), avec des effets de lumière et de vent particulièrement sensibles pour les acteurs et les spectateurs, puis la déconstruction de l'illusion mimétique qui va grandissant à mesure que la pièce avance et qui, par un effet de distanciation, ramène l'action à sa nature théâtrale. Cette théâtralité assumée a pour effet de renvoyer le jeu amoureux au jeu de rôles qu'il est en vérité et empêche l'élan euphorique que suscite traditionnellement le mariage dans les fins de comédies, dans la mesure où il est d'habitude concilié avec des sentiments finalement révélés. Les choix scénographiques et le travail de la lumière viennent ainsi contrarier la tonalité en apparence comique des dernières scènes en faisant pressentir ce qu'il peut rester de factice dans cette réconciliation finale, et ce malgré ce que les discours peuvent afficher de sincérité.



Dominique Blanc, Loïc Corbery, Claire de la Rue du Can, Didier Sandre, Adeline d'Hermey, Christophe Montenez © Vincent Pontet

Un décor inconfortable. Le relief et les matériaux qui composent la langue de terre favorisent un certain nombre de chutes au cours de la représentation. Elles sont l'effet, burlesque s'il en est, de l'inadaptation de la noblesse parisienne à l'espace rural (la Marquise chute à l'acte II, scène 1 : « Ah, la campagne ! ») et renforcent l'opposition sociologique entre les deux familles : « Dans ce champ à moitié fauché, espace brut et difficile d'accès (surtout en costumes d'époque), éloigné de la maison, Hortense vient s'isoler pour se livrer à sa passion : le dessin et la peinture. C'est une fin de mois d'août, dans la torpeur propre à la campagne. Pour les Parisiens, le terrain est particulièrement inconfortable et l'atmosphère d'un ennui mortel ; tandis que les provinciaux jouissent de la douceur de l'air et de la lumière particulière de cette fin d'été. ») Dans les diverses chutes des Parisiens, on peut être tenté de voir le symptôme de la perte de maîtrise d'une catégorie sociale qui voit son rapport au monde placé sous le signe de la maladresse, de la perte du maintien. La bienséance que la Marquise revendique encore comme valeur peine finalement à être tenue par ces corps qui se retrouvent si facilement à terre. Ce rapport des corps à l'espace donne

ainsi à penser l'inadéquation de l'aristocratie à un monde qui va bientôt la faire disparaître, la chute des corps étant ici comme le signe du crépuscule d'un ordre.



La chute du corps aristocratique dans *Ma Loute* de Bruno Dumont

- **Entretien avec Bertrand Couderc :**
« La lumière peut raconter une histoire qui peut être indépendante du récit »

Diplômé de l'Ensatt en section éclairage, Bertrand Couderc a créé les lumières de très nombreux spectacles, notamment les opéras mis en scène par Patrice Chéreau (*Così fan tutte* de Mozart à l'Opéra de Paris, *Tristan et Isolde* de Wagner à la Scala de Milan), les mises en scène théâtrales de Luc Bondy, Jérôme Deschamps, Raphaël Pichon, Éric Génovèse, Jacques Rebotier. Ses collaborations avec Clément Hervieu-Léger comptent notamment *La Critique de l'École des femmes* et *Le Misanthrope* de Molière, *L'Épreuve* de Marivaux. On lui doit également les lumières de *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Éric Ruf et *Poussière* écrit et mis en scène par Lars Norén à la Comédie-Française.



Le Misanthrope, mise en scène de Clément Hervieu-Léger. Louis Arene (Acaste), Yves Gasc (Basc), Georgia Scalliet (Célimène), Gabriel Tur (un domestique), Benjamin Lavernhe (Citandre), Loïc Corbery (Alceste), Adeline d'Hermey (Éliante) et Éric Ruf (Philinte) © Brigitte Enguerand

« Dans la mise en scène, il y a trois étapes du décor qui correspondent aux trois actes, à trois moments différents : la campagne, les équivoques, le dénouement, grinçant. Le premier ciel est un ciel à l'anglaise, qui peut faire penser aux tableaux de Constable, de Gainsborough, l'idée ici est d'être le plus proche possible de la lumière de plein air. Mais pour le faire, au lieu de n'utiliser qu'un seul très gros projecteur, je multiplie les sources, j'utilise 60 petits projecteurs répartis sur l'ensemble de la colline. Je fais ce qu'on fait en peinture classique, j'éclaircis les fonds pour donner l'impression que le ciel est éloigné. À chaque acte on change de ciel : au deuxième acte, le ciel est plus abstrait, cela permet de faire une lumière plus sensorielle, plus psychologique. Parfois, je fais le choix d'une très forte luminosité, c'est un choix qu'on ne fait pas souvent au théâtre. Je l'ai fait aussi dans *Roméo et Juliette*, l'éclairage est très fort au début du troisième acte sur la place par exemple, où le travail de Vittorio Storaro sur *Le Conformiste* de Bertolucci m'a inspiré. Puis je durcis la lumière pour donner une image plus ambivalente de l'amitié entre Rosimond et Dorante. Il y a en effet une

part d'ombre entre eux. Au troisième acte, l'artifice est de plus en plus présent : quand Rosimond est allongé par terre et que la lumière lui tombe dessus, c'est tout sauf réaliste, c'est un rond de lumière. La mise en scène va dans cette direction de moins en moins réaliste. Puis on découvre le théâtre : des bouts de décors qui sont ceux d'autres pièces apparaissent. Il y a toujours ce décor de plein air mais la lumière prend une autre couleur parce qu'on voulait, avec Éric Ruf, que le théâtre se dévoile lui-même. Clément Hervieu-Léger voulait que le spectacle se déconstruise, et que les codes de la comédie se distendent. Il y a un contraste fort entre les costumes du XVIII^e siècle qui se tiennent sur les trois actes, alors que tout autour, la machine du théâtre se révèle. Je vais même jusqu'à allumer la lumière électrique à vue (tubes fluos). Comme à la fin du *Carrosse d'or* de Renoir, le travelling arrière révèle l'hôtel, comme si le quatrième mur s'effondrait.



Roméo et Juliette, mise en scène d'Éric Ruf. Suliane Brahim, Jérémy Lopez © Vincent Pontet

Ce qui m'intéresse est que le faux est manifeste mais que les gens continuent de croire que l'histoire se passe à la campagne. C'est faux et on y croit. J'adore *Singing in the Rain*, parce que ça me raconte le cinéma en train de se faire. Comme au début d'*Intervista* de Fellini où on voit les deux peintres en train de peindre le ciel. La fausse neige dans *Amarcord* est vraiment du polystyrène.

Il y a une dimension d'inachèvement dans *Le Petit-Maître*. On n'a pas fermé la boîte du décor. Et c'est ce qui me plaît : je vois la machine théâtre, je vois le ventilateur et pourtant je crois au vent.

Rembrandt reste une référence centrale pour mon travail, parce que ce n'est jamais fini. Dans *La Ronde de nuit*, le chien n'est pas fini par exemple. C'est une façon de rappeler que tout est pour de faux. Cela nous donne conscience de la puissance de notre imaginaire : on peut croire à quelque chose parce qu'on fait un effort d'imagination.



Loïc Corbery, Dominique Blanc, Didier Sandre © Vincent Pontet



Loïc Corbery © Vincent Pontet

Par ailleurs, il y a au cours de la pièce comme un déclin de la brillance du premier acte au troisième, petit à petit on trébuche un peu, ça devient un peu plus dur. J'ai essayé au troisième acte de faire une sorte de désaturé, pour amener cette idée d'un durcissement. La lumière peut raconter de manière discrète des choses que le texte ne dit pas explicitement. La fin se termine sur un mariage mais la lumière laisse supposer que le bonheur n'est pas nécessairement là. On discute beaucoup de ce genre de choses avec Clément Hervieu-Léger. On cherche à raconter la fin d'une époque, les derniers temps de l'aristocratie. D'où la dimension grinçante, acide du troisième acte.

La lumière peut raconter une histoire qui peut être indépendante du récit. Son schéma directeur peut être un peu différent de ce que raconte explicitement l'histoire.

La lumière que je fais au théâtre est souvent de la lumière de cinéma. La plus grande source d'inspiration pour moi est le chef opérateur américain Gregg Toland qui lui, faisait de la lumière de théâtre au cinéma. Il a beaucoup utilisé la profondeur de champ, dans *Citizen Kane* de Welles, par exemple lorsque le précepteur vient chercher le petit Charles qu'on voit dans le fond jouer dans la neige. *The Long Voyage Home* de Ford est éclairé aussi par Toland, de même que *Les Hauts de Hurlevent* de Wyler, *Les Raisins de la colère* de Ford encore. Tout ce qu'il a fait est magnifique. Il parvient à une dramatisation dans l'image qui m'inspire car il n'éclaire pas tout de la même façon, il fait du contraste, il crée une dramaturgie de la lumière. Un autre chef opérateur que j'admire est Gordon Willis : dans la première scène du *Parrain* de Coppola, il raconte quelque chose, il crée une unité visuelle (beaucoup de contraste, lumière très dure) qu'il tient pendant tout le film.

J'éclaire des comédiens dans un décor, pas l'inverse. La chose primordiale : je regarde où ils se placent, j'écoute ce qu'ils disent, dans quel espace ils sont. Ça me permet de passer par plus de sentiments que quand on éclaire une architecture. Dans *Poussière* (écrit et mis en scène par Lars Norén à la Salle Richelieu, ndlr), il y a onze personnages, qui parlent chacun leur tour. J'avais envie que l'attention se dirige aussi par moments ailleurs que sur le personnage qui parle plus longuement. J'ai donc utilisé une poursuite, presque imperceptible, que je fais monter en intensité très légèrement, et je fais tomber autour. C'est comme un gros plan au cinéma. Une anecdote à ce propos : lors d'une répétition de la première scène du *Misanthrope* (que Clément Hervieu-Léger a monté en 2014 à la Salle Richelieu et disponible dans le catalogue Pathé Live pour projections scolaires, ndlr), l'ampoule d'un projecteur grille, et Alceste se retrouve dans l'ombre. À partir de là, nous nous sommes dit avec Clément Hervieu-Léger qu'à chaque fois qu'Alceste ne supporte plus ses congénères, il se retire dans l'ombre. Toujours dans *Le Misanthrope*, j'ai fait en sorte que par moments les acteurs soient en silhouette. Pendant le procès de Célimène, la comédienne marche sur le devant de la scène. Elle est dans l'ombre. Pour que le spectateur, lui aussi dans l'ombre, puisse s'identifier à elle.

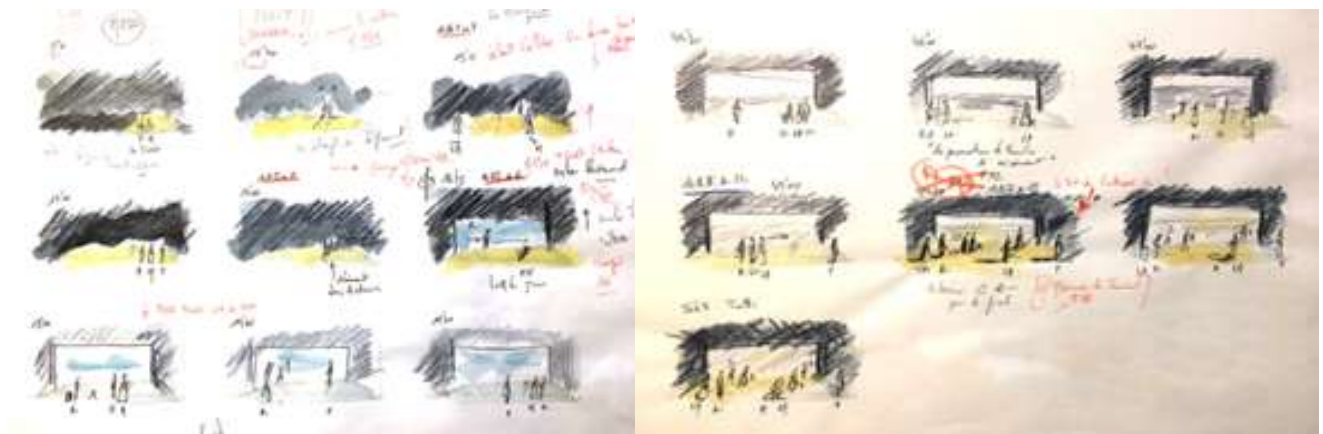
Mais chaque décor demande une lumière spécifique. Pour *L'Éveil du Printemps* de Frank Wedekind (que Clément Hervieu-Léger met en scène à la Salle Richelieu en avril 2018) le décor est très abstrait, c'est une boîte en profondeur. Richard Peduzzi, le scénographe, veut un plafond, ça implique d'éclairer sur le côté, d'avoir un éclairage très expressionniste, je vais avoir des ombres très crues. J'ai donc regardé *Loulou* de Pabst, *M le Maudit* de Fritz Lang, *Le Dernier des hommes* de Murnau qui sont une grande

source d'inspiration. Le travail que je fais procède d'une compréhension de la mise en scène. Je vais écouter le texte aux lectures, je vais l'écouter aux répétitions, puis ensuite mon attention se focalise sur autre chose, sur la relation des corps, sur la disposition des corps les uns face aux autres, ensuite seulement je réécoute le texte. Avant, la lumière servait à raconter le temps, à indiquer l'heure, c'est ce qu'on nous apprend pendant nos études. Je me suis assez vite affranchi de ces contraintes. J'essaie plutôt de traduire ce que je ressens avec les outils dont je dispose, l'intensité, le contraste, la température. J'ai une démarche de plus en plus intuitive. J'ai ressenti quelque chose, je le retraduis, sans la médiation du raisonnement. J'aime être dans l'instant de la création et travailler avec des metteurs en scène qui partagent cette envie. Lorsque je travaillais avec Patrice Chéreau, après les mois de travail préparatoire, toutes les notes étaient laissées de côté pour se consacrer complètement au plateau.

Pour la fin de *Poussière*, on a discuté avec Lars Norén, on s'est demandé si on allait vers l'idée d'une rédemption ou bien vers une image plus sombre. Au début, Lars Norén voulait quelque chose de chaud. Je lui ai proposé quelque chose de plus dur, ce qui convenait bien. Puis Lars Norén a changé la mise en scène et coupé le texte pour que la fin soit plus abrupte, et on est tombé d'accord sur le fait qu'il fallait revenir à quelque chose de chaud. J'essaie aussi d'être souple, d'éviter le dogmatisme. Luc Bondy avec qui j'ai travaillé sur ces deux derniers spectacles (*Charlotte Salomon* au Festival de Salzbourg, *Ivanov* à l'Odéon - Théâtre de l'Europe), en était très surpris.

En ce qui concerne la captation, je sais d'expérience qu'il n'y a que la fin qui va poser problème. Il aura de légères modifications. Il faudra que je débouche les ombres sur le devant, parce que le tube fluo est trop fort au fond. L'œil supporte un contraste plus grand que la caméra. Mais dans la mesure où la lumière que je fais est déjà assez cinématographique, le chef opérateur pourra tout filmer facilement pour la captation. Je connais leur travail à tous les deux (Don Kent et Jacques Audrain), j'ai une confiance absolue. Sur *Le Misanthrope* et *Roméo et Juliette*, j'ai retrouvé la lumière que j'avais créée ».

(entretien réalisé le 26 février 2018)



Extraits du story board lumières du *Petit-Maitre corrigé* © Bertrand Couderc



Vues 3D des états lumineux du *Petit-Maître corrigé* © Bertrand Couderc

• **Lecture : « Répétez-vous une scène de comédie ? »**

DORIMÈNE : Enfin, Marquis, vous ne vous plaindrez plus, je suis à vous, il vous est permis de m'épouser ; il est vrai qu'il m'en coûte le sacrifice de ma fierté : mais, que ne fait-on pas pour ce qu'on aime ?

ROSIMOND : Un moment, de grâce, Madame.

DORANTE : Votre père consent à mon bonheur, si vous y consentez vous-même, Madame.

HORTENSE : Dans un instant, Dorante.

ROSIMOND, à Hortense. : Vous ne me dites rien, Hortense ? Je n'aurai pas même, en partant, la triste consolation d'espérer que vous me plaindrez.

DORIMÈNE : Que veut-il dire avec sa consolation ? De quoi demande-t-il donc qu'on le plaigne ?

ROSIMOND : Ayez la bonté de ne pas m'interrompre.

HORTENSE : Quoi, Rosimond, vous m'aimez ?

ROSIMOND : Et mon amour ne finira qu'avec ma vie.

DORIMÈNE : Mais, parlez donc ? Répétez-vous une scène de comédie ?

ROSIMOND : Eh ! de grâce.

DORANTE : Que dois-je penser, Madame ?

HORTENSE : Tout à l'heure. (*À Rosimond.*) Et vous n'aimez pas Dorimène ?

ROSIMOND : Elle est présente ; et je dis que je vous adore ; et je le dis sans être infidèle : approuvez que je n'en dise pas davantage.

DORIMÈNE : Comment donc, vous l'adorez ! Vous ne m'aimez pas ? A-t-il perdu l'esprit ? Je ne plaisante plus, moi.

DORANTE : Tirez-moi de l'inquiétude où je suis, Madame ?

ROSIMOND : Adieu, belle Hortense ; ma présence doit vous être à charge. Puisse Dorante, à qui vous accordez votre cœur, sentir toute l'étendue du bonheur que je perds. (*À Dorante.*) Tu me donnes la mort, Dorante ; mais je ne mérite pas de vivre, et je te pardonne.

DORIMÈNE : Voilà qui est bien particulier !

HORTENSE : Arrêtez, Rosimond ; ma main peut-elle effacer le ressouvenir de la peine que je vous ai faite ? Je vous la donne.

ROSIMOND : Je devrais expirer d'amour, de transport et de reconnaissance.

DORIMÈNE : C'est un rêve ! Voyons. À quoi cela aboutira-t-il ?

HORTENSE, à Rosimond. : Ne me sachez pas mauvais gré de ce qui s'est passé ; je vous ai refusé ma main, j'ai montré de l'éloignement pour vous ; rien de tout cela n'était sincère : c'était mon cœur qui éprouvait le vôtre. Vous devez tout à mon penchant ; je voulais pouvoir m'y livrer, je voulais que ma raison fût contente, et vous comblez mes souhaits ; jugez à présent du cas que j'ai fait de votre cœur par tout ce que j'ai tenté pour en obtenir la tendresse entière. *Rosimond se jette à genoux.*

DORIMÈNE, en s'en allant. : Adieu. Je vous annonce qu'il faudra l'enfermer au premier jour.

(Acte III, scène 11)

QUESTIONS

1. Quel peut être l'intérêt de dénoncer l'artificialité du décor ? Quel dramaturge et metteur en scène célèbre a le plus nettement défendu cette pratique au XX^e siècle ?
2. En vous appuyant sur les propos et les éléments visuels de Bertrand Couderc, expliquez en quoi consiste son travail de créateur lumières. Comment comprenez-vous l'idée qu'au théâtre nous puissions croire à ce qui est faux ?
3. Une comédie doit-elle nécessairement être jouée de manière comique ? Vous vous appuyerez sur votre connaissance du genre dramatique comique et les mises en scènes que vous avez vues au théâtre ou en captation vidéo.

ANNEXES

Le Dictionnaire du littéraire : Kris Peeters, article « Marivaudage »

Le « marivaudage » est un ton, attribué à Marivaux, et caractérisé par un mélange délicat de grâce et de sentimentalité. Dans le langage quotidien, le terme a pris le sens d'un badinage gracieux et anodin, d'un propos de galanterie délicate et recherchée. Inventé au XVIII^e siècle et sans doute du vivant même de Marivaux, dans un des cafés fréquentés par les beaux esprits du temps, le terme « marivaudage » reçoit un sens péjoratif : il est repris et divulgué par les adversaires de Marivaux – Voltaire, Diderot, d'Alembert, Fréron – pour railler, dans son théâtre, la préciosité du style, la forme trop raffinée de l'analyse morale et les néologismes. Décrit par La Harpe comme « le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires » (*Lycée*, 1799, livre I, chap V, sec. 5), le marivaudage est considéré aussi comme « une sorte de pédantisme semillant et joli » (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 20 janvier 1854). La charge péjorative du terme s'affaiblit vers 1860, grâce au renouveau de faveur dont bénéficie le XVIII^e siècle : pour Gautier, « toute la poésie du XVIII^e siècle est dans Marivaux », et des écrivains de premier plan, tels Musset puis les Goncourt s'inspirent de lui. De nos jours, le terme n'est plus péjoratif dans sa première acception, mais il recouvre aussi l'idée, en fait très éloignée du style même de Marivaux, d'une certaine affectation et d'une recherche, voire même d'une sentimentalité peu sincère. Le succès du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) sur les scènes françaises a créé l'image d'un Marivaux léger et sentimental. C'est faire bon marché de la diversité des thèmes qu'il traite (pensons à l'anti-utopie de *L'île des esclaves*, par exemple, 1725), et même de ce qui caractérise une écriture avant tout préoccupée par le « rendu » d'un dialogue sincère et naturel. Les mises en scène contemporaines (par exemple Chéreau) ont donc heureusement modifié l'équation Marivaux = Marivaudage. Celle-ci s'explique cependant. Le style de Marivaux s'inscrit dans l'esprit à la mode dans la « bonne compagnie » vers 1720-1730. Le ton qui régnait dans les salons de Mme de Lambert et de Mme de Tencin et dans les cafés Gradot et Procope renouait avec la tradition galante du XVII^e siècle et le nom de « seconde préciosité » que lui donne F. Deloffre insiste trop peu sur le renouveau stylistique et le sérieux du mouvement. Dans les salons, le goût de la conversation et le sens des nuances du langage s'associent en effet, sous l'influence de Fontenelle, à une prise de position progressiste dans la querelle des Anciens et des Modernes. Cet esprit influença de manière décisive le dramaturge et romancier. Cependant, Marivaux doit plus encore à l'influence du Luigi Riccoboni (dit Lelio), le directeur du nouveau Théâtre Italien où il remporta la plupart de ses succès (*La Surprise de l'amour*, *La Double Inconstance*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*...). La conception italienne du dialogue, influencée par les improvisations de la Commedia dell'Arte, l'enchaînement des répliques, leur vivacité et leur naturel, combinés à un jeu expressif et simple, donnaient lieu à un théâtre de mouvement et de liberté dont l'ingéniosité sentimentale était le centre de gravité. Ainsi, à travers la double influence de Fontenelle et des salons d'une part, du Théâtre Italien d'autre part, le marivaudage, style théâtral mais aussi romanesque, apparaît comme « la pointe extrême d'une forme d'esprit propre à une période et à un milieu donnés » (Deloffre). Bien plus qu'un jeu avec les mots, il devient un mode d'expression apte à traduire les nuances de l'émotion et permettant les subtilités de l'analyse psychologique de l'amour comme de l'amour propre. Genre libérateur plutôt que reflet d'une « société à loisir », le marivaudage représente, grâce aux possibilités nouvelles du langage littéraire, une forme d'analyse morale plus raffinée, menée au nom d'un effort de sincérité, analyse extrêmement fine où le hasard initial de la rencontre amoureuse donne lieu à une découverte du conscient et de l'inconscient de l'amour.

Filmer Marivaux : *La Fausse Suivante* de Benoît Jacquot

La transposition à l'écran d'une pièce de théâtre inspire a priori un mélange de curiosité et de méfiance. Méfiance envers ce que l'exercice peut avoir d'académique, curiosité à l'égard du dispositif retenu par le cinéaste face à un objet conçu pour une autre forme de spectacle. Les choix de Benoît Jacquot apparaissent rapidement. Nous sommes dans un théâtre, en situation d'artifice spectaculaire (aucun naturalisme), mais dans cette salle à l'italienne tout l'espace est à disposition des interprètes et de la caméra : scène, orchestre, balcon, coulisses, cintres.

Le texte, rien que le texte, est joué en costumes « classiques », mais par des acteurs filmés comme on ne les verrait jamais dans un théâtre : souvent de très près, selon des angles de prises de vue variés et très affichés, dans des compositions de plans que permet le cinéma, jamais le théâtre.

Le résultat ? Un bonheur d'intelligence, de finesse, de cruauté et de beauté. La première raison tient évidemment au texte de Marivaux, un sommet d'observation humaine, de virtuosité narrative et de génie d'expression. Mais toutes les autres raisons, et elles sont nombreuses, tiennent au film lui-même, c'est-à-dire à l'ensemble de relations qu'il construit entre théâtre et cinéma, texte et présence des acteurs, espace et voix, distance et lumière... Sous l'apparente modestie de l'entreprise, *La Fausse Suivante* est un grand film. Un film de Benoît Jacquot, d'après Marivaux (qu'il connaît bien, lui qui adapta naguère magnifiquement *La Vie de Marianne*, toujours scandaleusement inédit sur grand écran).

Le coup de génie consiste à faire jouer simultanément, en les acceptant comme tels, les artifices du théâtre et ceux du cinéma. Rien de plus artificiel en effet que la construction de la pièce, tout entière faite de travestissements, masques et intrigues : une jeune fille déguisée en chevalier pour observer les mœurs de son fiancé se fait passer pour sa propre suivante aux yeux d'un valet lui-même manipulateur, chacun entrant selon ses intérêts dans un complot monté par le fiancé pour tromper sa maîtresse – cette comtesse qui est la seule à ne pas tricher –, afin de récupérer une reconnaissance de dettes. La pièce, vertigineuse mise en abyme de faux-semblants, est une subtile gradation quant à la délicatesse des mécanismes mis en œuvre, la nature de leurs motifs, le sens social et éthique de leur accomplissement.

Écrite dans une langue admirable, elle est aussi un tour de force dramaturgique, où en trois actes un écheveau d'intrigues est installé, déroulé en mêlant les registres du burlesque et du drame sentimental, du pamphlet social et du conte moral, pour se dénouer à la vitesse de l'éclair. Benoît Jacquot filme tout cela, n'en perd pas une miette. Mais, en filmant au plus près des visages de Sandrine Kiberlain (le chevalier), Isabelle Huppert (la comtesse), Mathieu Amalric (Lélio, l'aristocrate fourbe et avide) et Pierre Arditi (le valet Trivelin), il capte simultanément autre chose : la présence physique de ces comédiens dont l'enregistrement de près supprime toute stylisation due à la distance de la scène.

Au plus fort de l'intrigue de Marivaux, il se produit dans le film une scène incroyable, où on sent les comédiens à la limite du fou rire, un fou rire qui ne serait absolument pas contre la pièce mais au contraire comme

une autre vérité, intérieure et contemporaine, celle des hommes et des femmes qui jouent aujourd'hui ce texte datant d'il y a près de trois siècles. Le réalisme cinématographique, la présence des corps grâce à la suppression de cette frontière symbolique qu'est la rampe, libère en particulier une sensualité – homosexuelle et hétérosexuelle – extrêmement forte, tandis que se frôlent, se touchent ou s'esquivent ces travestis et ces comploteurs de séductions croisées.

Isabelle Huppert, Sandrine Kiberlain et Mathieu Amalric sont miraculeux de présence et de justesse. Et si Pierre Arditi reste comme en marge de ce carnaval de l'intelligence, c'est qu'il joue « comme au théâtre » : on voit d'autant mieux combien les autres (dont le jeune et suprenant Alexandre Soulié en Arlequin), adoptant le jeu du cinéma, enrichissent l'œuvre. Jusqu'à cet instant proprement magique, d'une intensité qui laisse pantois, dans la fraction de seconde où la comtesse réalise qu'elle a été bernée par tous, et où Benoît Jacquot enregistre sur le visage d'Isabelle Huppert quelque chose d'indicible, et d'une infinie cruauté. La mort passe.

La force du film vient de ce qu'on n'assiste pas à un simple empilement de « jeux » – le jeu manigancé par chaque personnage, que redoublerait celui du théâtre, et que porterait au cube la réalisation d'un film. On est, beaucoup plus subtilement, dans la mise en question de chacun de ces jeux – qui tous renvoient à la réalité des faux-semblants « dans la vie » – par tous les autres. Sans doute Marivaux se prête-t-il particulièrement bien à ce travail du cinéma. Mais il en profite en retour, et surtout le spectateur profite d'une pareille rencontre quand, à l'horizon de ces rencontres et interrogations, tous les fils de l'intrigue et de sa mise en scène convergent vers le plaisir, et même l'intense jubilation que procurent tant de talents coalisés.

JEAN MICHEL FRODON : « Un carnaval de l'intelligence et de la cruauté », *Le Monde*, 8 mars 2000

BIBLIOGRAPHIE

Marivaux, *Le Petit-Maître corrigé*, Gallimard, coll. « Folio théâtre » (n°173), 2016

Marivaux, *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 (t. I), 1994 (t. II)

Marivaux, *Journaux 1 et 2*, Garnier Flammarion, 2010

Montesquieu, *Lettres Persanes*, Garnier Flammarion 2011

Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF 2002

FILMOGRAPHIE

Miloš Forman, *Amadeus*, Pathé Distribution, 1984

Stephen Frears, *Les Liaisons Dangereuses*, Warner Bros, 1988

Coffret Marivaux, *5 mises en scène de 1971 à 1982*, Comédie-Française, Éditions Montparnasse, 1993

Marcel Bluwal, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, INA Éditions, 2016

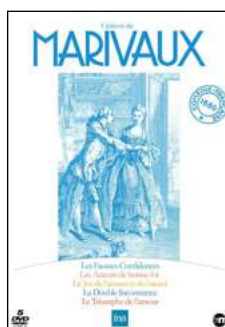
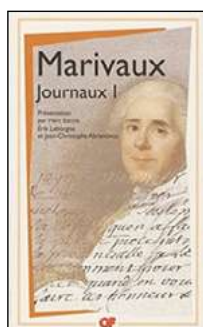
Luc Bondy, *Les Fausses Confidences*, Arte vidéo, 2016

Benoît Jacquot, *La Fausse Suivante*, Éditions Montparnasse, 2000

Bruno Dumont, *Ma Loute*, Memento Films, 2017

SITOGRAFIE

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-chereau.html>



RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



La CASDEN, banque coopérative de toute la Fonction publique, créée à l'origine par et pour des enseignants, s'engage au quotidien aux côtés de ses Sociétaires. Fortement impliquée dans les domaines de l'éducation et de la culture, elle développe notamment des [outils pédagogiques](#) qu'elle met gratuitement à disposition de ses Sociétaires et soutient des initiatives visant à favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre. www.casden.fr