



GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Le pouvoir des objets dans les comédies de Marivaux

Carolina Fernández Correjes

Université de Valladolid, Espagne

carolina.correjes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2616-1729>

Reçu le 31-03-2018 / Évalué le 14-06-2018 / Accepté le 02-11-2018

Résumé

Marivaux explore les potentialités expressives et dramaturgiques de l'objet pour construire ses comédies, spécialement celles dont le fil conducteur de l'action est la découverte de l'amour. La finalité de cet article est donc d'analyser, de manière générale, les fonctions des objets en se fondant sur la définition d'objet théâtral proposée par Anne Ubersfeld, le schéma d'analyse de Marc Vuillermoz et les modèles d'objets utilisés par Henri Lafon pour décrire les spécificités des objets du roman français du XVIII^e siècle.

Mots-clés : comédie, Marivaux, objet théâtral, dramaturgie

El poder de los objetos en las comedias de Marivaux

Resumen

Marivaux explora las posibilidades expresivas y dramáticas del objeto para construir sus comedias, particularmente aquellas en las que el hilo conductor de la acción es el descubrimiento del amor. La finalidad de este artículo es analizar de manera general las funciones de los objetos mediante la definición de objeto teatral que propone Anne Ubersfeld, el esquema de análisis de Marc Vuillermoz y los modelos de objetos utilizados por Henri Lafon para describir las particularidades de los objetos de la novela francesa del siglo XVIII.

Palabras clave: comedia, Marivaux, objeto teatral, dramaturgia

The power of the objects in the comedies of Marivaux

Abstract

Marivaux explores the expressive and dramaturgical potentialities of objects in his comedies, particularly the comedies where the action is based on the discovery of love. The main aim of this work is to provide a general analysis of the objects on the basis of Anne Ubersfeld's definition, Marc Vuillermoz's system and Henri Lafon's models in order to describe the objects in French novels of the 18th century.

Keywords: comedy, Marivaux, theatrical object, dramaturgy

Introduction

Dans le domaine théâtral, on prend traditionnellement comme référence le théâtre de Beaumarchais pour parler d'une nouvelle conception de l'espace théâtral et de l'exploitation des objets sur scène. Toutefois, son prédécesseur, Marivaux, connaisseur de la valeur que ses contemporains attribuaient aux objets, les emploie habilement dans sa production théâtrale et dans ses romans, dont les titres, parfois, font référence au monde matériel. Citons, par exemple, *La Voiture embourbée* (1714), *Le Bilboquet* (1717) ou *Le Legs* (1736).

Les objets qui apparaissent dans les romans de Marivaux ont suscité l'intérêt d'auteurs comme Henri Lafon ou Jacques Guilhembet. Néanmoins, l'exploitation des fonctions dramatiques de l'objet reste un aspect souvent négligé dans l'étude des comédies marivaudiennes¹. Nous ne trouvons pas de recherches spécifiques sur le fonctionnement des objets qui portent sur la totalité de la production théâtrale de l'auteur. Les travaux publiés sont rares et se bornent généralement à l'étude des objets dans une pièce isolée ou à analyser la présence d'un même objet dans plusieurs pièces. Par exemple, André Tissier a mis en évidence le rôle de la lettre dans *Les Fausses Confidences de Marivaux : analyse d'un « jeu » de l'amour* (1976). Dans son article « Les Objets au théâtre », Hélène Catsiapis (1979) utilise à titre d'exemple *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) et *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724) afin de démontrer l'importance de l'inanimé dans les pièces de théâtre. Pour sa part, M^a Teresa Ramos Gómez considère que les objets constituent l'un des éléments fondamentaux de la dramaturgie marivaudienne dans « *La Fausse Suivante, ou la dynamique du triangle* » (2009), « *Le Mariage dans L'Épreuve de Marivaux : une gageure sociale* » (2009) et « *Arlequin poli par l'amour de Marivaux : écriture et langage théâtral* » (2009).

L'origine de ce présent article remonte à la recherche effectuée pour élaborer notre thèse, intitulée *Dramaturgia del objeto teatral en las comedias de Marivaux, del texto a la puesta en escena*², et dirigée par M^a Teresa Ramos Gómez et Catherine Desprès Caubrière. Montrer l'importance des objets dans la construction des comédies marivaudiennes, déchiffrer leurs sens, analyser leurs fonctions et créer un fil conducteur à travers les objets, tels étaient les objectifs de notre recherche. Notre corpus d'analyse est formé de trente-cinq comédies. Nous avons exclu ses tragédies et *La Nouvelle Colonie* (1729), dont nous ne conservons que le divertissement. De plus, nous avons interprété le texte dramatique en tenant compte du contexte de production et nous avons analysé uniquement les objets scéniques indispensables pour le déroulement de l'action ou la description des personnages.

En outre, cette recherche repose sur une double vision de l'objet. D'une part, nous envisageons l'objet sous un angle sémiotique-sémiologique, dont le point de départ est la définition d'objet théâtral d'Anne Ubersfeld et le schéma d'analyse utilisé par Marc Vuillermoz dans son travail sur les objets dans le théâtre au XVII^e siècle. Ces outils nous ont permis d'identifier les objets et leurs fonctions dans les comédies. D'autre part, nous privilégions une vision anthropologique fondée sur l'idée développée par Henri Lafon dans son étude sur le décor et les choses dans le roman du XVII^e siècle. L'auteur présente le monde de l'inanimé sous la forme de plusieurs modèles d'objets qui se répètent et se figent et, par conséquent, ils font partie de l'imaginaire collectif et deviennent un topos littéraire que le lecteur et/ou spectateur est capable d'interpréter.

Cette thèse nous a alors permis d'identifier la présence, dans le texte dramatique (dialogues et didascalies), d'au moins un objet scénique³ dans toutes les comédies et de constater que, Marivaux, auteur représentant des Modernes et rénovateur de la comédie de la première moitié du XVIII^e siècle, utilise l'inanimé pour construire ses comédies, fondamentalement celles qui montrent la découverte de l'amour, bien que ses éléments principaux soient l'action psychologique (la célèbre structure du double registre de Jean Rousset⁴), les obstacles internes et le dialogue comme moteur de l'action.

En conséquence, nous nous donnons pour tâche ici d'examiner les comédies de Pierre Carlet de Marivaux à travers les objets qui les habitent et de donner une vision générale de leurs fonctions et significations en ayant recours à quelques exemples précis.

1. Définition d'objet théâtral

Pour étudier le rôle des objets théâtraux dans la construction des comédies marivaudiennes, une réflexion théorique s'impose. On constate des difficultés pour définir le mot « objet ». Même si l'on trouve quelques pistes dans les dictionnaires actuels ou du XVIII^e siècle, les définitions restent vagues et ne recouvrent pas la complexité de l'univers des objets dans des textes théâtraux, comme l'indiquent les exemples suivants. *Le Robert* (Josette Rey-Debove, Alain Rey, 2002) définit l'objet comme suit : *Toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens... [...] Tout ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit [...] Ce qui est donné par l'expérience, existe indépendamment de l'esprit, par opposition au sujet qui pense. [...]*. Dans le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les Sciences et les Arts* d'Antoine Furetière (1690), nous trouvons, parmi

d'autres, la définition suivante : *Ce qui est oppoſé à notre veuë, ou qui frappe nos autres ſens, ou qui ſe repreſente à noſtre imagination.* L'usage que Marivaux fait du mot « objet » correspond à cette définition. Citons comme exemple la première rencontre d'Églé et Adine (sc. XI) dans *La Dispute* (1744) :

Églé.- Mais que vois-je? encore une autre personne!

Adine.- Ha! ha! qu'est-ce que c'est que ce nouvel objet-ci?

Ces dernières années, la Sémiologie et la Sémiotique se sont intéressées à l'étude de l'objet théâtral en tant que signe de communication non verbale qui fait partie de la mise en scène et contribue au sens des pièces de théâtre. Tadeusz Kowzan, dans « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle » (1968), définit le signe théâtral et identifie treize systèmes de signes au théâtre, parmi lesquels nous trouvons les objets. P. G. Bogatyrev affirme, dans son étude *Les signes du théâtre* (1971), que les objets sont des éléments signifiants et deviennent signes de signes sur scène. Nous trouvons dans le *Dictionnaire du Théâtre* (1987) de Patrice Pavis quatre fonctions de l'objet au théâtre : mimésis du cadre de l'action, intervention dans le jeu, abstraction et non-figuration, paysage mental ou état d'âme. La définition d'objet théâtral proposée par Anne Ubersfeld nous semble la plus adéquate pour nos recherches et est devenue notre outil d'analyse pour identifier les objets dans le texte dramatique (1996 : 61) :

Un objet au théâtre est une chose figurant sur la scène, éventuellement manipulable par un comédien et trouvant place dans le texte comme un lexème (c'est un mot): une chose n'est pas nécessairement un objet, mais toute chose devient un objet du fait d'être sur la scène et de prendre sens de cette position même; aucune chose sur la scène ne peut être de hasard, elle devient fruit d'une activité artistique.

La première condition d'existence sur scène d'un objet théâtral est qu'il trouve place dans le texte dramatique (dialogues et didascalies). En ce qui concerne les comédies marivaudiennes, les didascalies d'objet sont rares⁵, c'est pourquoi les spectateurs/lecteurs doivent découvrir leur présence le plus souvent dans les dialogues. L'objet théâtral est donc un signe de la représentation polysémique et mobile qui n'est pas isolé, les actions et les paroles des personnages le chargent de significations nouvelles au cours de son existence scénique. De ce fait, les manipulations des comédiens et le regard des spectateurs sont deux éléments déterminants dans la construction de l'objet théâtral (Vuillermoz, 2000 :12).

Pour décrypter toute sa signification, il est indispensable de se mettre à la place d'un spectateur du XVIII^e siècle capable de décoder le sens des objets que Marivaux choisit de situer sur la scène. Les objets deviennent un élément récurrent dans sa

dramaturgie, au-dessus des règles esthétiques qui régissaient les genres dramatiques et des contraintes scéniques et matérielles des théâtres de l'époque ; ils accomplissent souvent une fonction dramatique fondamentale.

2. Nature et fonctions des objets marivaudiens

Le type d'objets qui apparaissent dans une pièce de théâtre, leur fréquence et leur caractère scénique (ou pas) sont un choix de l'auteur et définissent sa dramaturgie (Ubersfeld, 1993 :38). Dans les comédies analysées, nous avons répertorié environ deux cents objets scéniques et soixante extra-scéniques. De même, nous constatons la présence d'au moins un objet sur scène dans toutes les pièces, six étant le nombre moyen d'objets par comédie. Excepté l'anneau magique et la baguette de la Fée dans *Arlequin poli par l'amour* (1720), les objets appartiennent à la vie quotidienne, essentiellement à la vie domestique et intime. Ce sont des objets familiers auxquels les spectateurs pouvaient s'identifier : de l'argent et des bijoux, des vêtements, des lettres, des billets, des outils pour écrire, des contrats de mariage, des portraits, des livres, des bouteilles, des miroirs, etc.

Conformément au schéma d'analyse de Marc Vuillermoz (2000), nous distinguons quatre fonctions de l'objet théâtral (dramatique, description des personnages, rhétorique et utilitaire) que nous expliquerons brièvement, en tenant compte que le même objet peut condenser plusieurs fonctions en lui-même.

La fonction dramatique de l'objet varie selon le moment d'apparition. Les objets qui déclenchent l'action et /ou exercent leur influence sur l'action principale se trouvent dans l'exposition ou le nœud et remplissent une fonction dramatique motrice. Par exemple, *La Commère* (1741) s'articule autour de la signature du contrat de mariage de Mademoiselle Habert, riche, et La Vallée, jeune paysan dont elle est amoureuse. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), la lettre que le père de Silvia reçoit du père de Dorante annonce que son futur gendre arrivera déguisé en valet pour *saisir quelques traits du caractère de notre future et la mieux connaître, pour se régler ensuite sur ce qu'il doit faire* (I, 4). Ce que Dorante ignore, c'est que Silvia a obtenu l'autorisation de son père pour l'observer sous le déguisement de Lisette, sa servante.

Les objets qui mènent au dénouement de l'action exercent une fonction dramatique résolutive. La lettre que Blaise reçoit dans *L'Héritier de village* (1725) lui apprend que le banquier qui était en charge de détenir son héritage a fait faillite et s'est enfui avec son argent (sc. XV). Par conséquent, les rêves de grandeur de Blaise et de sa famille se dissipent. Dans le cas de *L'Île des esclaves* (1725), l'échange d'habits entre les nobles et les valets marque le début et la fin de l'action principale.

La comédie conclut lorsqu'Arlequin rend ses vêtements (et, symboliquement, son rang) à son maître Iphicrate (sc. IX) et Cléanthis l'imite. Dans *Arlequin poli par l'amour* (1720), sur les conseils de Trivelin, Arlequin saisit habilement la baguette de la Fée et réussit à échapper avec Silvia (sc. XXI)

La personnalité de chaque personnage se révèle à travers la manipulation des objets et ses réactions face à l'inanimé. Qu'il s'agisse d'objets que le personnage possède, utilise, hâsse, désire ou évoque, ils présentent son identité de différents points de vue : social, culturel, moral, psychologique, etc. Dans *La Double Inconstance* (1723), Flaminia demande à la Lisette d'enlever sa mouche galante, symbole de coquetterie, pour séduire Arlequin et qu'il renonce à Silvia. La houlette et les habits de bergère identifient Silvia dans *Arlequin poli par l'amour* (1720) tandis que la baguette et l'anneau magique sont des attributs de la Fée.

L'objet qui renvoie à une autre réalité accomplit une fonction rhétorique. Dans les comédies, ils peuvent situer le cadre de l'action sans avoir recours aux longues descriptions des romans (Hélène Catsiapis, 1979 : 59). C'est le cas du banc de gazon (sc.II) qui représente le jardin de la Fée dans *Arlequin poli par l'amour* (1720). De même, dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), les livres et les chaises suffisent à créer l'espace de la bibliothèque où la Marquise et le Chevalier assisteront aux lectures du pédant Hortensius (sc. II). Cependant, dans les comédies de Marivaux, la fonction par excellence des objets métonymiques est de remplacer la présence de l'être aimé. Par exemple, le mouchoir que Silvia laisse tomber et qu'Arlequin ramasse et attache à son chapeau représente la bergère dans *Arlequin poli par l'amour* (1720). Silvia éveille Arlequin, elle fait en sorte qu'il devienne amoureux et éloquent. Le mouchoir est aussi un objet galant, car Silvia permet qu'Arlequin le garde et cela signifie correspondre à son amour.

Finalement, l'objet a une valeur utilitaire lorsque sa présence est nécessaire pour accomplir une action déterminée : *s'il y a un duel, il faudra bien deux épées, et dans une scène de conseil, une table et deux fauteuils* (Ubersfeld, 1974 : 182). Dans *La Colonie* (1750), les femmes ont besoin de bancs pour s'asseoir et écouter ses nouvelles dirigeantes, Arthénice et Madame Sorbin (sc.VIII). Trivelin utilise une écritoire avec une plume, du papier et de l'encre pour rédiger la lettre qu'Arlequin lui dicte pour le Prince (III, 2). Ce type d'objets n'est pas fréquent dans les comédies marivaudiennes, au contraire, l'originalité de l'auteur repose sur le fait de dépasser la fonction primaire des objets et les faire agir en tant qu'actants.

3. Modèles d'objets marivaudiens

Henri Lafon définit les modèles d'objets comme *ensembles cohérents d'objets qui s'insèrent dans le tissu narratif et répondent de façon analogue* à la même dynamique (2012 : 3). Les objets marivaudiens s'intègrent dans l'action sur scène de quatre manières différentes: rencontres et communication, sentiments, être/paraître et tentations.

3.1. Rencontres et communication

L'objet qui met en contact les personnages pour la première fois peut se matérialiser sur scène ou apparaître seulement évoqué et intervenir dans un épisode antérieur dont les personnages se souviennent. Dans *La Méprise* (1734), Ergaste raconte à son valet Frontin sa première conversation avec Clarice grâce au gant qu'elle laisse tomber (sc.I): *notre conversation fut courte ; je lui rendis le gant qu'elle avait laissé tomber ; elle me remercia d'une manière très obligeante de la vitesse avec laquelle j'avais couru pour le ramasser*. Angélique et Dorante se rencontrent durant ses promenades dans *La Mère Confidente* (1735) : *Qu'y faisiez-vous ? Vous lisez. Qu'y faisait-il ? Il lisait. Y a-t-il rien de plus marqué ?* (I, 2). La seule comédie où la première rencontre des personnages a lieu sur scène grâce à un objet est *Arlequin poli par l'amour* (1720) où Arlequin, jouant au volant, s'éloigne du jardin de la Fée et arrive à la prairie où se trouve Silvia (sc. V).

Le moyen de communication écrite le plus habituel au XVIII^e siècle, et par excellence, dans le domaine de l'amour, sont les lettres et les billets. Leur écriture et lecture sont mises en scène et deviennent une source d'information non seulement pour les personnages, mais aussi pour le spectateur. La diffusion d'événements qui bouleversent les personnages trouve donc dans ces objets un support privilégié. Ils circulent, s'égarer ou se trompent de chemin, accompagnés d'attitudes, de gestes et de réactions, pour arriver à leur destinataire par les voies les plus diverses, provoquant des réactions affectives variées (Lafon, 2010 : 55). Face à la communication orale, l'écriture offre la possibilité de relire plusieurs fois ce que l'émetteur écrit et crée un lien entre émetteur et récepteur.

Dans la première scène de *Les Serments indiscrets* (1732), Lucile est assise sur une table et plie une lettre qu'elle fera parvenir à Damis à travers Lisette : *Damis serait un étrange homme, si cette lettre-ci ne rompt pas le projet qu'on fait de nous marier* (I, 1). Pour s'assurer d'être aimée et vérifier si ce que Dubois lui a dit précédemment est vrai, Araminte décide de tendre un piège à Dorante dans *Les Fausses Confidences* (1737). Elle lui dicte une lettre favorable au Comte et observe les effets qu'elle produit sur le jeune homme. Angoissé à l'idée de voir Araminte

épouser Dorimont, il n'arrive pas à trouver le papier pour écrire, qui est devant lui. L'acte d'écriture conduit l'intendant au désespoir, à tel point qu'il révèle ses sentiments et avoue qu'il a peint le portrait d'Araminte (II, 13). Dans *La Surprise de l'amour*, la Comtesse choisit d'écrire des billets à Lélio pour éviter de se voir et régler le mariage de leurs domestiques (II, 2). Pour Lélio, la présence de la Comtesse se reproduit sous forme de billet, substitut de la communication orale : *La Comtesse choisit le papier pour le champ de bataille de nos conversations (...) j'en ai près d'une rame chez moi* (II, 2). Sa réaction suite à la réception du billet a une double valeur : d'une part, il accepte le canal de communication proposé par la Comtesse et la rame de papier assure la durée de leur contact ; d'autre part, il décrit leur relation comme une guerre.

3.2. Sentiments

Les objets révèlent les sentiments des personnages qui les manipulent, provoquent des réactions affectives très variées et peuvent déclencher l'aveu d'un sentiment que le personnage n'arrivait pas à exprimer auparavant. Ils sont capables de matérialiser des émotions contraires, évoquent le plan social et affectif et deviennent symbole de l'amour et métonymie de l'être aimé. Leur utilisation et leur signification s'adaptent aux codes de la galanterie de l'époque, selon lesquels le don d'un objet intime marque officiellement le début de l'aventure amoureuse alors que sa restitution symbolise une rupture (Vuillermoz, 2000 : 139).

La lettre agit comme révélatrice des sentiments et sa présence se justifie par les effets inattendus qu'elle provoque (Lafon, 2012 : 29) : *La gamme des émotions n'est pas très étendue, mais elles sont toutes violentes : pâleur, rougeur, pleurs, tremblement, évanouissement, saisissement surviennent, on peut mourir à la lecture d'une lettre, comme un coup de foudre*. Tel est le cas de *Les Fausses Confidences* (1737). Dubois poursuit ses manoeuvres⁶ en vue de marier Dorante avec Araminte et se sert de Marton pour faire intercepter la lettre que Dorante a écrite à un ami fictif en suivant ses conseils. La fausse lettre de Dorante tombe entre les mains de son rival, le Comte, et sa lecture au vu et au su de tous rend public l'amour de Dorante (III, 8). La divulgation « accidentelle » du contenu de la lettre force Araminte à se confronter à son amour propre et à prendre une décision : elle refuse le mariage avec le Comte et accepte de se marier avec Dorante, qui lui révèle alors les stratagèmes utilisés par Dubois pour faire naître son amour (III, 12).

Comme la lettre, le portrait est l'accessoire obligé de la relation amoureuse et la preuve irréfutable du commerce intime (Lafon, 2012 : 30). Dans les comédies marivaudiennes, les portraits sont, généralement, des images perdues, volées ou

peintes sans le consentement de la personne qui y est représentée. Leur découverte provoque l'étonnement de celui qui y est peint et la reconnaissance et d'aimer et d'être aimé.

La Comtesse de *La Surprise de l'amour* (1722) cherche son portrait, que Colombine a perdu (II, 7) : *j'ai besoin de quelques petits diamants qui en ornent la boîte ; je l'ai prise pour les envoyer démonter à Paris et Colombine, à qui je l'ai donné pour le remettre à un de mes gens qui part exprès, l'a perdu*. Léo garde le portrait de la Comtesse, trouvé par hasard par son valet Arlequin, et il ne lui renvoie que la boîte, preuve de l'amour qu'il ressent. Lorsque la Comtesse lui exige des explications, Léo prétend qu'il n'a pas vu la miniature, mais Arlequin avoue qu'il l'a dans sa poche (III, 6) : *Si fait, Monsieur, vous vous souvenez bien que vous lui avez parlé tantôt, je vous l'ai vu mettre après dans la poche du côté gauche*. Le portrait provoque l'aveu de l'amour de Léo pour la Comtesse, qui finalement lui rend son portrait et son cœur (III, 6) : *Ne me demandez rien à présent; reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer*.

Dubois se sert aussi du portrait dans *Les Fausses Confidences* (1737) pour convaincre Araminte de l'amour de Dorante. Ils orchestrent l'arrivée d'un garçon chez la veuve avec un portrait dont le nom du commanditaire est inconnu (II, 6). La boîte provoque des sentiments avant même d'être ouverte et tisse un réseau d'hypothèses autour d'elle. Chaque personnage voit dans ce portrait ce qu'il souhaite y voir : Marton est persuadée d'être l'image du portrait et le Comte est convaincu que c'est le portrait d'Araminte. La veuve demande à le voir, ouvre la boîte et tous découvrent son image. Elle sort de l'embarras en expliquant que le commanditaire ne peut être que le Comte et elle finit par garder son portrait, qui symbolise son cœur (II, 9) : *Quoi qu'il en soit, je le garde, personne ne l'aura*. Toutefois, elle obtiendra plus tard l'aveu attendu. Grâce à la fausse lettre adressée à Dorimont qu'elle demande d'écrire à son intendant, Dorante avoue avoir peint lui-même le portrait⁷ *pour le plaisir de la voir, quelquefois, et d'être avec elle* (II, 15).

La restitution d'un objet intime symbolise une rupture. Frontin revient avec le billet qu'Ergaste a envoyé à Clarice déchiré dans sa poche dans *La Méprise* (1734). Le motif du refus du billet, qu'Ergaste définit comme une *sanglante raillerie* (sc. XVIII), est que Frontin a donné le billet à Hortense au lieu de le faire parvenir à sa sœur, Clarice, et elle se sent, à son tour, outragée. Cette confusion est due aux masques que les sœurs portent pour se protéger du soleil. La réaction d'Angélique *La Mère confidente* (1735) est moins violente que celle d'Hortense. Sur les conseils de sa mère, elle refuse d'accepter la lettre que Dorante demande à Lubin de lui remettre et la jette par terre.

Éprouver la sincérité d'un amour est, selon F. Deloffre et F. Rubellin (2000 :15) le thème de *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *L'Épreuve* (1740) et *La Femme fidèle* (1755). Dans les trois comédies, les objets servent de support aux personnages pour constater les sentiments des autres. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Silvia et Dorante se déguisent en soubrette et en valet pour mieux se connaître. Dans *La Femme fidèle* (1755), la Marquis cache son identité avec une barbe pour savoir si son épouse l'aime encore car, croyant qu'il est mort captif et sous la pression de sa mère, elle va se marier à nouveau. Lucidor utilise habilement des bijoux et un portrait de sa cousine pour s'assurer de la sincérité de l'amour d'Angélique dans *L'Épreuve* (1740).

Les preuves d'amour peuvent être fausses et répondre aux stratégies des personnages pour atteindre leurs objectifs. C'est le cas des portraits que la Princesse utilise dans *Le Triomphe de l'amour* (1732) que nous aborderons plus tard, ou les lettres d'amour, *un chef d'œuvre de l'impertinence* (sc. IV), que le Chevalier, aidé par son valet La Ramée et suivant les conseils de Madame Lépine, écrit à Madame La Thibaudière pour la convaincre de son amour et s'emparer de son argent dans *La Provinciale* (1761).

3.3. Être/ Paraître

Le vêtement sert d'abord à classer les personnages suivant certaines normes et le *travestissement joue sur ce mécanisme et interpose un vêtement, assorti, parfois, d'objets complémentaires (...) pour fausser la lecture que l'autre fait des signes de reconnaissance* (Lafon, 2012 : 69). Les déguisements sont, par conséquent, l'un des thèmes récurrents que l'auteur emploie avec maîtrise dès sa première comédie, *Le Père prudent et équitable* (1712).

Le déguisement peut masquer la condition, le sexe et l'identité et crée un double jeu chez le personnage qui l'utilise : sa vraie et sa fausse identité. Comme Hélène Catsiapis l'affirme, *l'habit usurpé est toujours déclencheur d'intrigue, souvent révélateur de sentiments* (1979 : 67). C'est le point de départ des comédies où on l'emploie et la surprise, lors de la découverte ou révélation de la vraie identité du personnage, bouleverse la situation, provoque l'aveu des sentiments et conclut la pièce.

Marivaux utilise la tenue des personnages comme fil conducteur de l'action lorsqu'ils l'utilisent à leur gré pour atteindre leurs objectifs. Le déguisement permet au personnage d'entrer dans des lieux interdits, de connaître les autres et de se faire connaître avec plus de liberté (Étudier les hommes et voir ce qu'ils sont dans tous ses états (I, 4), tel est le motif du déguisement du Prince de Léon

dans *Le Prince travesti*, 1724). Nous trouvons plusieurs exemples dans les comédies marivaudiennes.

Les masques et les vêtements que les sœurs Clarice et Hortense portent pour se protéger du soleil sont à l'origine du malentendu dont Ergaste est la victime et qui donne titre à la comédie, *La Méprise* (1734). Afin d'aider Cléandre, Crispin se présente devant Démocrite, le père de Philine, comme une dame trompée par le Chevalier, l'un de ses prétendants dans *Le Père prudent et équitable* (1712). Dans *La Fausse Suivante* (1724), Léo ne se rend pas compte que son nouvel ami, le Chevalier, est, en réalité, la dame de Paris qu'on lui a proposée pour épouse. Lorsque les indiscrets valets dévoilent son secret à Léo, elle continuera à cacher son identité et se fera passer pour sa propre suivante. Avec l'aide de Frontin et de Lisette, Éraste réussit à entrer dans la maison de sa chère Angélique déguisé en valet dans *L'École des mères* (1732). Suivant les ordres de Lucidor, Frontin se déguise en homme d'affaires et se présente comme l'un des amis de son maître qui veut se marier à Angélique dans *L'Épreuve* (1740).

Le stratagème de séduction à travers la manipulation d'objets de la princesse Léonide dans *Le Triomphe de l'amour* (1732) ressemble à celui de Dubois dans *Les Fausse Confidences* (1737) et mérite d'être expliquée en détail. Elle s'introduit, avec sa servante Corinne, sous un habit masculin, dans la demeure où vit Agis avec le vieux philosophe Hermocrate et sa soeur, Léontine, célibataire résignée. La Princesse se travestit en homme et prend l'apparence d'une condition plus basse que la sienne⁸ afin de se rapprocher du jeune Agis et lui rendre son trône usurpé (I, 1) : *le but de mon entreprise est louable, c'est l'amour et la justice qui m'inspirent*. Par le biais du déguisement, Léonide essaie de vaincre la résistance à l'amour d'Hermocrate et de Léontine et, en même temps, gagner le cœur d'Agis. Sous le nom de Phocion, il explique à Léontine qu'il est tombé amoureux de sa beauté en la voyant se promener dans le bois. En suivant la stratégie de la Princesse, Corine arrive déguisée en valet pour lui montrer un portrait que son maître lui a prétendument demandé de peindre, ce qui éveille la curiosité de la femme. Étonnée d'abord et finalement charmée, Léontine finit par rendre son portrait à Phocion et se rendre elle-même à l'amour (II, 7) : *Je ne devrais pas vous le rendre; mais tant d'amour m'en ôte le courage*. La conquête du philosophe s'avère plus difficile. La Princesse lui avoue qu'elle s'est déguisée en homme pour s'approcher de lui, car il ne l'aurait pas reçu sous les habits de son sexe. Le valet d'Hermocrate, complice du leurre, lui apporte un portrait du philosophe et fait semblant d'avoir surpris Hermidas (Corine déguisée) à le peindre (II, 13). Hermocrate, troublé, ne tient plus et consent même à poser pour faire quelques retouches.

Le déguisement de la Princesse devient le fil conducteur de l'action de la pièce et entraîne toute une série de situations fausses qui seront seulement éclaircies au dénouement. La découverte de sa véritable identité efface instantanément les sentiments du philosophe et de sa sœur (III, 8): «Tenez, ma soeur, en voilà le double; le vôtre est en homme, et le mien est en femme; c'en est toute la différence».

3.4. Tentations

Il est évident que le monde matériel exerce une énorme influence sur les êtres humains, particulièrement, l'argent. Dans les comédies de Marivaux, la relation que chaque personnage établit avec l'argent contribue à définir ses traits de caractère et ses circonstances. De même, il peut alimenter son ambition et être la cause des conflits pour l'obtenir. Son origine est divers : des mariages (arrangés ou pas), des héritages, des services, etc. La richesse se matérialise sur scène en plusieurs objets : des pièces de monnaie, des dédits, des contrats, des bijoux, etc.

Même si certains personnages considèrent que le mariage est une manière de s'enrichir - prenons comme exemple *La Fausse Suivante* (1724), *L'Héritier de village* (1725) *La Commère* (1741) ou *Le Triomphe de Plutus* (1728) - d'autres décident de se marier par amour avec des personnes dont la fortune est inférieure à la leur comme Aminte dans *Les Fausses Confidences* (1737) ou Lucidor dans *L'Épreuve* (1740). Les valets demandent aussi de l'argent à leurs maîtres pour se marier, comme Pierre et Jacqueline dans *La Surprise de l'amour* (1722) ou Blaise dans *L'Heureux Stratagème* (1733)

En général, les valets obtiennent de l'argent pour les services qu'ils rendent à leurs maîtres. Par exemple, la Marquise récompense Hortensius pour organiser les lectures dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) et Mme Hamelin promet à Merlin et au reste de ses valets une récompense pour la pièce de théâtre qu'ils vont interpréter dans *Les Acteurs de bonne foi* (1757). D'ailleurs, ils jouent aussi un rôle important pour aider leurs maîtres à amener à bien leurs projets dans le domaine de l'amour. Une bourse d'argent suffit pour que Frontin révèle à Monsieur Damis le lieu du rendez-vous secret d'Angélique et Éraste dans *L'École des mères* (1732). Dans *La Provinciale* (1761), La Ramée recevra cinquante pistoles pour dicter au Chevalier un billet d'amour pour Madame La Thibaudière et Frontin espère recevoir une récompense de la part de la Marquise pour épier la Comtesse et Le Chevalier dans *L'Heureux Stratagème* (1733).

Les personnages corruptibles abondent dans les comédies de Marivaux, notamment les valets qui demandent de plus en plus d'argent pour garder les secrets

de leurs maîtres, comme dans *La Fausse Suivante* (1724) ou *Le Triomphe de l'amour* (1732). Nous trouvons l'exemple le plus représentatif du pouvoir de l'argent dans *Le Triomphe de Plutus* (1728) où tout commence avec un pari : Plutus assure à Apollon qu'il peut lui usurper le cœur d'Aminte moyennant ses richesses. Déguisé en homme laid et vulgaire, mais riche, appelé Richard, il corrompt les valets, l'oncle d'Aminte et elle-même et gagne le pari, tout en démontrant que *l'or est la seule divinité à qui les hommes se sacrifient* (sc. XVII).

Pour conclure

Si nous croyons, comme Patrice Pavis (1987 : 133), que la dramaturgie est « la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'oeuvre », les objets se révèlent un élément indispensable dans la construction des comédies examinées. Ils dépassent, dans la plupart des cas, leur sens utilitaire pour exercer leur influence sur le déroulement de l'action, décrire les personnages et devenir métonymies ou symboles d'une réalité ou d'un personnage.

La fonction des objets varie selon leur moment d'apparition. Par conséquent, l'objet peut devenir le point de départ d'une comédie, conditionner une partie ou la totalité de l'intrigue, devenir un objet adjuvant ou un obstacle, déclencher des quiproquos ou mettre fin à la comédie. L'action de nombreuses comédies n'existerait pas sans la présence de ces êtres inanimés. Comment Dubois organiserait-il la stratégie pour qu'Araminte tombe amoureuse de Dorante sans la lettre et le portrait dans *Les Fausses Confidences* (1737)? La Princesse Léonide aurait-elle pu entrer dans la maison d'Hermocrate et rendre le trône usurpé à Agis sans se déguiser en homme dans *Le Triomphe de l'amour* (1732) ?

De la même manière, les objets servent à caractériser les personnages qui les manipulent ou des situations. Chaque personnage évoque et construit son propre monde d'objets, qui peut coïncider ou pas avec celui d'un autre personnage. Les objets permettent non seulement de dévoiler la personnalité des personnages qui les manipulent, mais aussi de cacher leur identité. Parfois, les objets sont des intermédiaires nécessaires pour que les personnages se mettent en contact ou communiquent.

Du point de vue rhétorique, l'objet théâtral devient un support privilégié pour les métonymies, les métaphores et les symboles sur scène. Marivaux utilise l'inanimé fondamentalement pour construire une stratégie amoureuse qui s'organise autour de la présence et de la manipulation des objets, qui aboutissent à l'aveu d'un sentiment.

Les spectateurs du XVIII^e siècle dans la réalité, et les personnages dans les comédies, sont capables de décoder le réseau de significations que tissent les objets à l'intérieur de la pièce. Marivaux crée ainsi une poétique du concret au moyen de ces acteurs inanimés qui condensent l'essence de l'univers marivaudien.

Bibliographie

- Bogatyrev, P. 1971. «Les signes au théâtre». *Poétique*, n°8, p 517-530.
- Catsiapis, H. 1979. « Les objets au théâtre ». *Communication et langages*, n°43, p. 59-78.
- Fernández Correjes, C. 2015. *Dramaturgia del objeto teatral en las comedias de Marivaux, del texto a la puesta en escena*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
[En ligne] : <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16330> [Consulté le 30 mars 2018].
- Deloffre, F. 1993. *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*. Genève : Slatkine Reprints.
- Furetière, A. 1690. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les Sciences et des Arts*.
[En ligne], <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k50614b> [Consulté le 30 mars 2018].
- Kowzan, T. 1968. «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle». *Diogène*, n°68, p. 59-90.
- Lafon, H.2012. *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle, de Prévost à Sade*. Oxford: Voltaire Foundation University of Oxford, SVEC.
- Marivaux, P. 2000. *Théâtre complet. (Édition de F. Deloffre et François Rubellin)*. Paris: La Pochothèque/ Classiques Garnier.
- Pavis, P. 1987. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Messidor Éditions Sociales.
- Rey-Debove, J., Rey, A. (dir.). 2002. *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française, Nouvel Édition du Petit Robert de Paul Robert*, texte remanié et amplifié.
- Rousset, J. 1989. *Forme et signification*. Paris: José Corti.
- Ubersfeld, A. 1978. « L'objet théâtral ». *Actualité des Arts plastiques*, n°40, p. XII.
- Ubersfeld, A. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil.
- Vuillermoz, M. 2000. *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Corneille, Mairat, Rotrou, Scudéry. Genève: Droz.

Notes

1. Dans *l'État présent des études sur Marivaux* qu'Annie Rivara élabore en 1995, elle souligne que la dramaturgie de Marivaux reste, en général, encore une voie à explorer.
2. Titre en français : *Dramaturgie de l'objet théâtral dans les comédies de Marivaux : du texte à la mise en scène*.
3. Marc Vuillermoz fait la différence entre les objets scéniques et les objets extra-scéniques ou évoqués au cours des récits. Ce type d'objets a une incidence sur le déroulement de l'action scénique ou permet de caractériser les personnages (2000 :49).
4. (Jean Rousset, 1989 : 54) : *C'est aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de « voir », de regarder les héros vivre la vie confuse de leur coeur. Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation toujours incertaine, interpréter des propos équivoques. Ce sont les personnages témoins, successeurs de l'auteur-narrateur des romans et délégués indirects du dramaturge dans la pièce.*

5. Coulet, H. 1992. « Les indications scéniques dans le théâtre de Marivaux ». En M. Matucci (ed.), *Marivaux e il teatro italiano. Atti del Colloquio Internazionale Cortona 6-8 settembre 1990* (p. 259-271). Pisa : Pacini.
6. Pour arriver à ses fins, il se sert des objets, en particulier, des lettres et un portrait, et des fausses confidences : *Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera* (I, 2).
7. Arlequin et Dubois se disputent au sujet d'un tableau où Araminte est peinte que Dubois a voulu décrocher de l'appartement de Dorante puisqu'*il n'était point décent qu'il y restât* (II, 10). Comme le portrait, c'est une preuve de l'amour de Dorante pour la veuve.
8. La transgression des codes sociaux est, selon Henri Lafon, acceptable en fonction de la motivation de l'acte (2012 : 70).