

LE THEATRE DES OSSES

PRESENTE

**LE TRIOMPHE DE L'AMOUR**

DE

**MARIVAUX**

## I. Introduction

“*Nous nous aimons toujours ... quand même, et ce “quand même” couvre un infini*”<sup>1</sup>. Cet aphorisme pourrait résumer le climat du *Triomphe de l’amour* de Marivaux. Dans une atmosphère féérique, la comédie prend l’allure d’un combat. Aussitôt, le masque frappe par son omniprésence : pour se combler comme Femme (amoureuse) et comme Princesse (généreuse), Léonide doit masquer son sexe et son identité, déguiser la femme et la souveraine. Le cœur de la pièce n’est rien d’autre que *l’amour*. Mais le secret apparaît : l’identité de Léonide et son amour pour Agis. De plus, le deuxième secret, celui qui motive le masque du rang et du sexe, est lui-même masqué par de faux amours. Épiés, surpris, séduits, les personnages se laissent charmer, envoûter, devenant victimes de leur propre piège. Le théâtre de Marivaux nous plonge ainsi dans un univers mouvant, dont les hésitations, les refus des héros rendent compte de la caractérisation des personnages, de la construction de l’espace et du temps, du rôle et de l’organisation de la parole. *Le Triomphe de l’amour* accomplit la réconciliation de l’Amour et de Cupidon : l’aveu que le désir réussit toujours à “parler”.

---

<sup>1</sup>CIORAN, *Syllogismes de l’amertume*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1980, p. 118.

## II. La vie théâtrale au siècle des Lumières

### *2.1 Aperçu historique*

Le XVIII<sup>e</sup> siècle a passionné les foules et a soulevé les plus vives querelles. Il n'y a pas de commune mesure entre ce que nous a laissé le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle et ce qu'il fut. Cependant, il fait figure de parent pauvre pour le théâtre. Deux noms seulement s'imposent : Marivaux et Beaumarchais. La raison de cette place inférieure tient à ce qu'il y a dans l'histoire littéraire des phases d'exploration et des phases d'exploitation. Exploration au XVII<sup>e</sup>, avec l'élaboration du théâtre classique; exploration au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la naissance du théâtre romantique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on fait valoir simplement les conceptions et les techniques dramatiques du siècle précédent, à quelques exceptions près.

Et pourtant, aucun siècle n'a peut-être autant que celui-là le goût, pour ne pas dire l'engouement, du théâtre. Selon les recensions de Brenner, 11'662 pièces, de toute espèce, y compris des saynètes et des oeuvres lyriques, sont écrites entre 1700 et 1789 par quelque 2'260 auteurs. Toutes, certes, ne sont pas imprimées, ni même jouées. Beaucoup ne furent représentées qu'en privé, en petit comité, pour distraire les invités dans quelque château ou hôtel particulier, à Paris ou en province.

Aussi, la critique universitaire a-t-elle passé ce théâtre à un crible très serré, ne conservant que les noms de Marivaux, Beaumarchais ou encore Diderot. Pourtant, d'autres auteurs méritent qu'on s'y intéresse pour leur sens de la nouveauté ou leur habileté dramatique. Si l'on considère Dancourt, Dufresny, Regnard, Campistron, Crébillon comme des auteurs attardés du XVII<sup>e</sup> siècle, il n'en va pas de même de Destouches, de Nivelles de La Chaussée, de Voltaire, de Sébastien Mercier, de Collé, de Collin d'Harleville, et de beaucoup d'autres. Sans éclat, à quelques exceptions près, ce théâtre a connu une évolution lente et profonde dans trois directions : vers le théâtre historique du romantisme, vers le théâtre réaliste et vers le théâtre populaire.

On peut encore admettre que trois événements historiques ont marqué la France du XVIII<sup>e</sup> siècle : la mort de Louis XIV, la guerre de Sept ans et la

Révolution. De ces trois événements, le premier n'a eu aucune influence sur le théâtre, à l'exception du rappel des comédiens italiens, le second a provoqué l'introduction de quelques thèmes patriotiques ou européens. En revanche, le troisième a introduit d'importants bouleversements dans la création théâtrale, au point qu'on a parfois tendance à arrêter le XVIII<sup>e</sup> siècle en 1789. En fait, l'apport proprement révolutionnaire ne dure guère : dès l'époque impériale, le théâtre voit même arrêtée pour une trentaine d'années l'évolution lente qu'il a connue au cours du siècle précédent. Il lui faut attendre l'assaut romantique pour trouver la force de créer du neuf.

## *2.2 Les types de théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*

Pour se faire une idée juste du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, il faut partir non des auteurs ou des oeuvres, mais de la vie théâtrale elle-même. Il existe, à la mort de Louis XIV, seulement 2 lieux officiels de spectacles à Paris : l'Opéra et la Comédie-Française, à quoi il faut ajouter les théâtres de la Foire. A partir de 1716, la Comédie-Italienne reprendra sa place.

### *La Comédie-Française*

Issue en 1680 de la fusion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et de celle de Molière, la Comédie-Française est la troupe privilégiée, théoriquement seule habilitée à jouer des pièces parlées. Elle est à la fois un théâtre de répertoire, qui continue à jouer les chefs-d'oeuvre de Corneille, de Molière et de Racine, et un théâtre de création relativement ouvert aux nouveautés, dans la mesure où les pièces proposées respectent un certain ton, celui de la tragédie ou celui de la comédie littéraire. S'y voir représenté est l'ambition normale d'un dramaturge.

Bien équipée, elle ne l'est que tardivement. Jusqu'en 1770, elle se contente d'une médiocre salle de la rive gauche, rue des Fossés-Saint-Germain (actuelle rue de l'Ancienne-Comédie), et durant la plus grande partie de cette période, elle

garde sa scène encombrée par les banquettes des privilégiés qui réduisent à presque rien l'espace de jeu. C'est seulement en 1759 que les places sur la scène sont supprimées. De 1770 à 1782, les Comédiens-Français occupent la salle des Machines des Tuileries. Ce n'est qu'en 1782 qu'ils disposent enfin d'une magnifique salle, construite pour eux dans le goût néo-classique : l'Odéon. Nouveauté remarquable : le public du parterre est assis. En 1791, des conflits idéologiques provoquent une scission de la troupe : les plus modérés des comédiens restent à l'Odéon et les plus révolutionnaires, dont Talma, s'installent rue Richelieu où elle joue encore aujourd'hui.

### L'Opéra

L'Académie Royale de Musique, fondée par Louis XIV, grand amateur de ce genre de spectacles, donne ce qu'on appelle des "tragédies en musique" avec un grand succès. Les représentations ont lieu dans l'ancienne salle de Molière, au Palais-Royal, jusqu'en 1763, année où elle brûla. L'Académie de Musique occupe alors diverses salles, avant de s'installer, en 1774, rue de Richelieu, dans le théâtre actuel de la Comédie-Française.

Lully avait obtenu de Louis XIV des privilèges exorbitants pour l'Opéra. Interdiction avait été faite aux autres troupes, c.-à-d. aux Comédiens-Français et aux troupes de la Foire, d'avoir des chanteurs et des danseurs, et plus de deux violons. Mais en 1714, l'Opéra vend son privilège aux théâtres de la Foire. Néanmoins, il reste le lieu par excellence du spectacle musical et le terrain des grandes querelles du siècle.

Quant aux acteurs, si l'on se contente de railler d'ordinaire la vanité des chanteurs, la réputation de légèreté et de vénalité des "filles d'Opéra" est proverbiale. L'Opéra connaît ses plus grands triomphes dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avec Rameau.

### Les théâtres de la Foire

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'absence des Italiens et la sévère censure qui pèse sur la Comédie-Française assurent aux forains une vogue accrue. Ils bénéficient de la collaboration d'auteurs de talent tels que Lesage, d'Orneval,

Fuzelier. Les deux grandes foires parisiennes, la foire Saint-Laurent, qui se tient l'été près de la porte Saint-Martin, et la foire Saint-Germain, qui s'installe au début de l'année sur la rive gauche, tendent à devenir des hauts lieux du théâtre. Théâtre d'ailleurs illégal (il viole à tout moment le privilège de la Comédie-Française ou celui de l'Opéra), tantôt toléré, tantôt traqué, qui se caractérise par ses audaces et ses ruses, et dont la précarité même est un élément de succès.

L'histoire en est pittoresque et compliquée. L'un des événements les plus curieux est la pièce à écriteaux, qui a cours à la fin du règne de Louis XIV : n'ayant le droit ni de parler ni de chanter, les comédiens mettent sous les yeux du public des paroles de chansons qu'ils lui laissent le soin d'entonner, non sans l'aide de quelques comparses. Plus tard, en 1722 fleurit le monologue. D'autres forains s'orientent vers les marionnettes.

C'est encore de la Foire que naquit l'Opéra-Comique. Lui aussi doit conquérir son droit à l'existence, au prix de démêlés avec l'Opéra : on lui achète son privilège d'avoir des chanteurs, danseurs et musiciens. Leur succès est tel que, en 1721, les Italiens décident de s'établir à la Foire Saint-Laurent pour les concurrencer sur leur propre terrain. Malgré des complications, l'Opéra-Comique réussit à survivre; il obtient la permission de construire des salles dans les deux foires. Il est interdit en 1745, mais la ville de Paris obtient son rétablissement en 1754. En 1762, il fusionne avec la Comédie-Italienne et finalement la fait disparaître, puis s'installe dans la salle Favart en 1783.

### La Comédie-Italienne

La présence de troupes italiennes était traditionnelle en France et à Paris même. C'est à elles que l'on doit en 1577, puis en 1603, la révélation de la beauté d'une représentation où s'allient la richesse des costumes et des décors, le charme de la musique et l'élégance des comédiennes. En 1576, pour complaire à sa mère, Catherine de Médicis, Henri III appelle la célèbre troupe des *Gelosi* qui joue à l'Hôtel de Bourbon. Naturellement ces comédiens *dell'arte*, c.-à-d. des professionnels du théâtre, laissent une grande place à la pantomime et aux *lazzi* (jeux corporels ou verbaux toujours comiques).

A partir de 1639, la troupe dirigée par Tiberio Fiorelli (Scaramouche) s'installe dans la capitale, devenant en 1653 la troupe des *Comédiens italiens du*

*Roi*. Molière partage avec eux la salle du Petit-Bourbon de 1658 à 1660. Il est vraisemblable que Scaramouche influença le jeu de Molière, notamment le personnage de Sganarelle du *Cocu imaginaire*. Progressivement, les Italiens intègrent à leur répertoire des pièces écrites en français qu'ils continuent de truffier de *lazzi*. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque Louis XIV se tourne vers la religion, le bruit court qu'un roman intitulé *La Fausse Prude* vient de paraître en Hollande et que ce texte est rempli d'allusions les plus désobligeantes à la marquise de Maintenon. Justement, les Italiens montent une nouvelle comédie de Fatouville, *La Fausse Belle-Mère* dont l'héroïne n'a de la vertu que les apparences. L'épouse du roi prit mal cette pièce représentée en 1697 et les Italiens sont chassés de Paris.

En 1716, ils sont rappelés par le Régent, Philippe d'Orléans. S'installe ainsi la célèbre troupe de Lelio et Flaminia Riccoboni, de Silvia Benozzi et de l'arlequin Vicentini, dit Thomassin. Troupe admirable qui joint aux mérites habituels des Italiens - aptitude au mime, drôlerie des arlequinades et pantalonnades, art de l'improvisation - d'exceptionnelles qualités de grâce poétique, de finesse psychologique, de délicatesse dans l'expression des sentiments. Ils savent relayer le succès en passant de la pièce italienne, joué en italien, à des types de pièces semi-italiennes où la langue française finit par se substituer à la langue originelle. Ils rencontrent en la personne de Marivaux l'auteur le plus parfaitement en rapport avec leur génie. Il sut donner les lettres de noblesse à la comédie sentimentale grâce à ces comédiens talentueux.

En 1723, le Régent les consacre comme seconde troupe officielle : les *Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne*. Désormais et pendant une quarantaine d'années, Comédiens-Italiens et Comédiens-Français coexistent, se faisant concurrence et gardant de part et d'autre leur style propre, plus souple chez les Italiens, plus guindé chez les Français.

Mais en 1762, la Comédie-Italienne fusionne avec l'Opéra-Comique. Après une période où l'alternance est respectée entre les deux répertoires, celui des Italiens disparaît de l'affiche : d'abord en 1773, les pièces en français, puis en 1779, les pièces en italien qu'avait relancées l'installation de Goldoni à Paris en 1761. Le Théâtre-Italien n'existait plus que de nom.

Ces différents types de théâtre prouvent la diversité et l'originalité de cette époque, parfois trop méconnue du grand public. La difficulté de la langue, la rareté voire la disparition des textes, le manque d'intérêt des gens du spectacle semblent alimenter ce manque de curiosité pour ce siècle haut en couleur. Cependant un personnage résiste à l'érosion du temps : Marivaux, bien que son théâtre n'inspire pas alors aux spectateurs ni aux critiques l'enthousiasme qu'il fait naître aujourd'hui.

### *III. La dramaturgie de Marivaux*

Un des écrivains les plus secrets du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fois romancier dans les genres les plus divers, du roman burlesque au roman réaliste en passant par le roman à histoires, essayiste, "journaliste", Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) est un auteur prolifique. C'est surtout à son abondante production théâtrale, très tôt entamée, qu'il doit sa renommée. Si sa première comédie, *Le Père prudent et équitable*, est imprimée en 1712, Marivaux n'est joué pour la première fois qu'en 1720 : *Arlequin poli par l'amour*, créé par les Comédiens-Italiens, est un succès; mais sa tragédie *Annibal* échoue à la Comédie-Française.

Les pièces comiques se succèdent alors sans répit, entre 1723 et 1746, variations sur ce thème unique, "le triomphe de l'amour", de *La Double Inconstance*, en passant par *Le Triomphe de l'amour* et *La Joie imprévue*, toutes données à la Comédie-Italienne. Mais aussi *Le Legs*, *La Dispute* et bien d'autres encore, jouées elles à la Comédie-Française. Cette suite est coupée par quelques comédies idéologiques et satiriques: de *L'Ile des esclaves* à *La Nouvelle Colonie*.

La variété du répertoire marivaudien se porte sur la "métaphysique du coeur" et de la raison.

Entre Molière et Beaumarchais, Marivaux constitue une sorte de digression dramaturgique. Pourtant, à défaut de s'inscrire vraiment dans la continuité classique, son oeuvre constitue l'aboutissement d'une évolution vers le dépérissement (voire le dépassement) du caractère. Une typologie largement

empruntée à la commedia dell'arte (près de deux tiers de ses pièces sont créés par la Comédie-Italienne) atténue les marques de l'individuation. Silvia et Lelio, deux des principaux comédiens de la troupe, donnent leurs noms à des figures qui passent d'une pièce à l'autre, où ils côtoient de multiples Arlequins, Lisettes, Trivelins, etc. Les différences tendent à s'effacer entre des personnages qu'unit une même aptitude au beau discours classique : du coup, l'action ne repose plus directement sur des conflits entre eux; elle consiste non à les mettre en accord les uns avec les autres, mais à les mettre en accord avec "eux-mêmes". Moins comique que la comédie moliéresque, la comédie marivaudienne est sans doute plus fine. Ce qui compte, ce n'est plus ce que peut la parole, mais la façon dont on arrivera à parler - à faire venir au jour et enfin objectiver des sentiments confus.

La majeure partie du théâtre marivaudien a été écrit pour les Comédiens-Italiens : le naturel de leur jeu, leur diction, leur gestuelle, leur spontanéité se calquent harmonieusement sur la conception théâtrale qu'en avait Marivaux. Les personnages se nomment *Silvia*, *Mario*, *Arlequin*, mais ne possèdent plus cette verve comique chère à la commedia dell'arte. Marivaux propose des comédies "sérieuses", "sentimentales", en intégrant le jeu naturel des Italiens.

A la rhétorique triomphante que continue de cultiver un Voltaire, Marivaux oppose le modèle conversationnel : il ne s'agit plus de provoquer l'action par des discours, mais de manifester un trouble où l'homme découvre bien plus sûrement sa vérité. L'accent n'est plus mis sur le *contenu* du dialogue mais sur le *contact* entre les interlocuteurs. Le contenu est simple : dans la presque totalité des pièces, il se résume à un "Je vous aime" tout romanesque. Mais ce qui compte dorénavant c'est comment l'on va parvenir à le formuler, à soi-même autant qu'à l'autre. Il y a au moins deux façons de lire Marivaux : l'une, négative, qui voit dans les hésitations, silences et dénégations une complication inutile et frivole; l'autre, positive, qui considère que cette difficulté à parler est fondatrice de l'homme moderne.

Ainsi, les personnages du *Triomphe de l'amour* s'inscrivent-ils dans cette recherche de soi, dans cette découverte de l'Autre à travers un langage alambiqué.

## IV. “Le Triomphe de l’amour”

### 4.1 Résumé

*Le Triomphe de l’amour*, créé par les Comédiens-Italiens en 1732, prend l’allure d’un combat acharné.

La Princesse de Sparte, Léonide, aime le jeune Agis, héritier du trône. Il a été conçu en prison par le roi Cléomène mis au cachot avec sa maîtresse à la suite d’un “putsch militaire”. Le roi mourut avant la naissance de l’enfant et sa mère est morte en couches. L’éducation du jeune prince est confiée à Hermocrate, célèbre philosophe, vivant avec sa soeur Léontine. Célibataires tous deux, ils l’élèvent dans le plus grand secret. Hermocrate s’est rendu fameux en prônant une philosophie qui renonce à l’amour, à ses désirs et à ses tourments. Le prince a bien retenu la leçon, car il se méfie du sentiment amoureux et des femmes. La princesse Léonide, de son côté, est certaine que le jour où Agis apprendra son existence, il la tuera. Cependant, elle en tombe éperdument amoureuse et désire lui rendre le trône.

Pour l’approcher et se faire aimer de lui, elle joue avec une merveilleuse virtuosité de son pouvoir de séduction. Comme Agis ne sent aucun penchant pour les femmes, elle va d’abord se travestir en homme, sous le nom de Phocion, afin d’établir entre eux des liens d’amitié, qu’elle saura convertir en amour le moment venu. En homme encore, elle rencontre Léontine, vieille fille prude. Charmée par le “jeune homme” qui lui déclare un amour éternel, elle est plongée dans des troubles sentimentaux encore inconnus. Elle assure à Phocion d’intercéder auprès de son frère pour qu’il le recoive et l’accepte comme “élève”. Obtenant un entretien avec le philosophe, celui-ci reconnaît immédiatement le subterfuge et ordonne à la jeune fille de partir immédiatement. Rusée, elle avoue que son déguisement lui a permis de le rencontrer, car elle est tombée amoureuse de lui dès qu’elle l’a vu. Pris à son propre piège, il ne résiste guère à cette femme, déguisée en homme.

De leur côté, Agis et Léonide-Phocion s'avouent leur amour et s'engagent à s'épouser. Dès cet instant, la jeune femme sait qu'Agis aime les femmes, mais elle craint encore qu'il haïsse la princesse.

Phocion continue à faire une cour assidue à Léontine et il la demande en mariage. Hermocrate, quant à lui, ne peut plus réprimer son amour et la demande également en mariage. Phocion se retrouve alors avec trois "promesses". Mais Hermocrate, Léontine et Agis se parlent et découvrent, non sans douleur, qu'ils aiment la même femme, et pour Léontine le "même homme". Cependant, Léonide affronte le prince pour lui avouer sa véritable identité. Le dénouement heureux anéantit la philosophie d'Hermocrate et de sa soeur.

Bien sûr, cela se fait en tout bien tout honneur, et pour la bonne cause : épouser Agis, le seul qu'elle aime, et le rétablir sur son trône, mais non sans cruauté à l'égard des gens plus mûrs, qui s'enflamment avec une facilité assez ridicule. Il y a beaucoup de mauvaise foi dans le théâtre de Marivaux, mais elle n'existe que pour mettre en valeur la bonne foi : c'est toujours celle-ci qui triomphe.

#### *4.2 Personnages*

La pièce est orchestrée par Cupidon, dieu de l'amour. Celui-ci se joue de la philosophie d'Hermocrate, puisqu'il tend un piège amoureux aux êtres qui le fuient. Déguisée, la princesse Léonide se bat et s'acharne pour l'amour d'Agis. Epaulée par sa suivante Corine, elle aussi déguisée en homme (Hermidas), elle achète, contre une somme d'argent, le silence d'Arlequin (serviteur du philosophe) et celui de Dimas (jardinier).

La présence des personnages secondaires permet des entractes plaisants. Ceux-ci plongent le spectateur dans le fascinant spectacle de l'illusion théâtrale. Corine incarne, non seulement le rôle de la servante, mais également celui de

« peintre » et de « metteur en scène ». En effet, par un simple mot ou une phrase anodine, elle « dirige » Arlequin et Dimas en fonction de la présence d'Hermocrate ou de Léontine. En contrepartie de leur prestation, ils ne désirent entendre que le mélodieux tintement de l'argent. Aussi fourbes que bons comédiens, Arlequin et Dimas excellent dans leur rôle. En ce sens, le théâtre dans le théâtre brille de ses mille feux !

Marivaux a su garder quelques traits caractéristiques du fameux Arlequin de la commedia dell'arte par un langage burlesque et effronté. Dimas, personnage balourd, se trouvant également dans le théâtre de Molière, prête à sourire par son parler campagnard et naïf.

Quant aux personnages d'Hermocrate et de Léontine, peu enclins à l'amour, ils deviennent des proies faciles pour la perfide Léonide. En effet, Hermocrate est un adepte du stoïcisme, doctrine selon laquelle *le bonheur est dans la vertu*, professant ainsi l'indifférence devant ce qui affecte la sensibilité. Aussi le philosophe se garde-t-il de tous sentiments amoureux. Mais le masque qu'il porte laisse entrevoir un être tendre et aimant, réceptif aux émotions les plus douces. Et la princesse Léonide dévoile « l'Autre » qui se cache en lui. La prude Léontine se laisse également captiver par le charmant Phocion, oubliant les sermons de son frère sur les dangers de l'amour. Phocion scande les étapes de sa séduction en inventant des masques exactement ajustés aux désirs de chacune de ses proies.

Le triomphe de la séduction est si total, si inflexible que ces masques n'engendrent guère de contre-attaque, ne provoquent quasiment aucune tentative, dramatiquement productive, de percer le secret, de déchirer le voile. Certes, Hermocrate reconnaît en Phocion une femme rencontrée à l'ombre des forêts, et la fait surveiller par Dimas. Mais l'espion est aussitôt retourné, et le problème de l'identité de Phocion-Aspasie ne resurgit qu'à la fin, quand tout est joué.

Enfin, le personnage d'Agis incarne parfaitement le jeune premier, personnage « vierge » de tout sentiment amoureux. Marivaux fait se rencontrer et dialoguer par trois fois le couple d'amoureux. A chaque rencontre, le vilain canard se transforme en un somptueux cygne : Agis naît ainsi à la vie ! Son sentiment de méfiance à l'égard d'un « étranger » se transforme en amitié, puis en amour. C'est

que la raison est de l'ordre du calcul, mais du coeur jaillissent des intuitions fulgurantes. Aussi sommes-nous proches d'*Arlequin poli par l'amour*, puisqu'Agis lui-même se métamorphose en homme aimant et aimé. Il représente le rire de la jeunesse, l'orage dévastateur de l'ultime désir, et, peut-être, Léonide, une certaine image de la Femme dans l'imaginaire masculin : cynique et tendre, menteuse et sincère, amoureuse et rouée.

## *V. Thématique*

### *5.1 L'amour*

Dans *Le Triomphe de l'amour*, il s'agit avant tout de masquer l'amour. Le masque que revêt Léonide lui assure une impunité presque absolue. Certes, Léontine et Hermocrate ont quelques sursauts qui animent la pièce et déclenchent des contre-attaques. Mais le propre de la séduction que la pièce déploie, c'est d'enfermer chacun dans le trouble de la jouissance solitaire de son désir vierge. Tel est en effet le secret de la jeune princesse : ce qu'elle partage, c'est précisément le secret, la solitude du secret non divulgable, le secret amoureux.

Mais l'amour est traité comme une valeur positive, même si l'on refuse le sentiment que l'on ressent. Ce refus d'aimer met les protagonistes, tant hommes que femmes, dans une position intenable, car l'amour est plus fort que tous les préjugés et résolutions.

Marivaux exploite le conflit résultant de la rencontre entre l'isotopie de l'amour et celle du refus. Si ses personnages supposent échapper au désir, le dramaturge cherche, avant tout, à montrer des valeurs en conflit.

Ni dans la tragédie ni dans la comédie de l'âge classique, les femmes n'avaient le droit d'afficher leurs sentiments; elles les avouaient à une confidente avant de se résoudre à en parler à leur amant. Marivaux adopte ici cette convention liée à un code idéologique. Mais Léonide ose parler d'amour à Hermocrate, car les circonstances l'y obligent : à séduire le barbon, elle ne court

aucun risque (I,8). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évolution des mœurs a radicalement changé. Marivaux s'interroge surtout sur l'être et le paraître de l'amour, puisque les relations entre les sexes se transforment. Souvenons-nous des *Liaisons dangereuses* ou du roman de Crébillon fils *Les Egarements du coeur et de l'esprit*. L'amour se fait volontiers spectacle. D'où la découverte que vérité et mensonge s'enchevêtrent, que l'illusion revêt les habits du réel. Les personnages de Marivaux passent donc de l'ignorance à la conscience, puis à l'aveu.

Léonide ne revêt pas les traits d'une princesse passive : elle enfourche son cheval de bataille, quitte à ridiculiser "les sages". Elle mène le combat de front, jette Hermocrate et Léontine dans une conversion frénétique. Phocion, personnage « moderne », affronte une société « hostile », dans laquelle le déguisement est au service de la vérité. Le dévoilement brutal et sec de la Princesse abandonne les deux célibataires, sans voix ni visage ni masque : vides, vidés, dévastés par la tempête qui les a submergés et littéralement "retournés". Ce dénouement déconcerte notre sensibilité. Il confirme les valeurs attachées au masque, ou plutôt au visage devenu masque. Car voilà le paradoxe : c'est leur visage qui est faux - faux par rapport à une sphère de valeurs déployées par le parcours dramatique. Les masques pervers sont collés au visage, incorporés. Lorsqu'on les arrache, le personnage reste littéralement sans visage : c'est le cas de Léontine et d'Hermocrate. Et là réside toute la violence, toute la combativité de l'héroïne.

Pour relater les assauts amoureux de la princesse, Marivaux fait évoluer ses personnages dans un jardin, symbole d'un monde clos, à l'image d'une certaine noblesse décadente.

## 5.2 *Le jardin*

Le jardin du *Triomphe de l'amour* n'est certainement pas le petit jardin à la française. Selon la tradition, les résidences de l'époque (côté cour et côté jardin) s'étendent entre la forêt et la maison, c.-à-d. entre la nature et la culture. Par une disposition symbolique, Léonide et sa complice arrivent par la forêt. En attendant de pouvoir entrer dans cette maison, où elle n'aura finalement pas du tout besoin

d'entrer, Léonide profite de tous les charmes du jardin. Elle y trouve des allées, des massifs, des bosquets, des taillis. Et comme tous les parcs du temps, toutes sortes d'espaces plus ou moins ouverts, plus ou moins intimes, où les amoureux vont par couples. On s'écarte, on s'isole, on se perd de vue. Ce labyrinthe végétal est un lieu récurrent de la littérature romanesque libertine, endroit que l'on trouve par exemple dans *La Poupée* de Bibiena où les personnages observent sans être vus. "La métaphore du jardin au théâtre est issue d'une longue tradition religieuse et littéraire. Le jardin d'Eden, lieu mystérieux et tentateur des origines, est le témoin du premier jeu dramatique humain [...]"<sup>2</sup>. Dans *Le Triomphe de l'amour*, la parenté avec une ancienne tradition romanesque se veut significative, puisque Marivaux choisit pour ses personnages des noms empruntés au roman d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*. Phocion, Aspasia, Agis sont bien situés dans la littérature précieuse. Le jardin devient un personnage à part entière. Le jardinier se plaint de l'étranger qui a osé cueillir les fruits de ses espaliers.

Mais qui sont réellement ces personnages empruntés à la Grèce antique? On pourrait entrevoir une analyse du déclin de la noblesse. Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci n'avait en effet plus de réel pouvoir, puisque le personnage du bourgeois allait s'instituer maître absolu de la société française, après la banqueroute de Law. Mais voir en Marivaux uniquement un critique de cette société serait réduire le dramaturge à un historien.

Le décor a donc pour fonction de "déréaliser" le monde extérieur, tout en suspendant le temps chronologique. Car l'univers marivaudien est un univers anthropocentrique : Marivaux ne cherche pas à attirer l'attention sur le pittoresque, mais sur l'homme; il s'agit, de plus, de décrire l'homme à sa naissance, de remonter à la source de l'humanité. C'est pourquoi ce théâtre tend à s'affranchir des entraves de l'espace et du temps. L'auteur ne veut pas peindre "seulement" l'homme d'une époque et d'une société, mais il désire dépasser les particularismes afin de sonder les profondeurs de l'être.

---

<sup>2</sup>GUIBERT, Noëlle, "Jardins et cours", *Comédie-Française*, no 135-136, janvier-février 1985, p. 8.

Aussi la découverte de soi-même se fait-elle également à travers le langage. De mots en mots, l'intrigue progresse et chaque réplique porte.

### 5.3. *Le marivaudage*

Afin de concevoir la notion du *marivaudage*, écoutons Voltaire qui disait ironiquement de Marivaux qu'il *pesait des oeufs de mouche dans des balances en toile d'araignée*. Que signifie donc cette formule? Les héros marivaudiens parlent un langage nu, qui ne peint pas mais exprime. Tout parler conventionnel est impossible. Ils communiquent dans la vérité, se dévoilent ou essaient de se convaincre; mais ils ont besoin de se parler; parfois ils feignent de rompre, mais se reprennent, car les paroles sont leur seul contact. Sous une forme ou une autre, ils répètent une seule chose, même lorsqu'ils paraissent dire le contraire : "Je t'aime".

Aspirant à l'amour, mais avec la peur de s'y brûler, le personnage marivaudien se jette dans un discours de séduction, propre à maîtriser et sublimer le désir. Ce discours l'éloigne, par le masque ou le travestissement. La vie se fait ainsi comédie, comme la comédie devient la vie même, et le théâtre naît de ce discours enchanteur, de ce jeu prolongé de l'indécidable. Le marivaudage est donc la séduction verbale. Le langage usuel est rempli de finesse, d'allusions, d'expressions à double face, de traits délicats et subtils. La parole est donc un moyen d'affirmation de soi et de fascination d'autrui. Ce qui compte, ce n'est pas ce que les mots expriment, mais le pouvoir qu'ils confèrent. Le marivaudage représenterait un effort de sincérité, une tentative pour passer d'un langage de convention à celui que parle l'âme.



## *VI. Conclusion*

Dans *Le Triomphe de l'amour*, la virtuosité de Marivaux excelle dans la finesse des échanges. La jeune princesse, folle d'amour, se bat contre des lois anti-naturelles, parvenant même à faire tomber les frontières d'un monde sclérosé. C'est un amour infiniment sérieux qui bouleverse et dérange. Il est désir de possession et s'exprime et se réalise à travers l'emploi actif et passif d'un même verbe : aimer et être aimé. Il permet donc de se connaître. Le déguisement admet les subterfuges les plus extraordinaires. Paradoxalement, le rôle du masque est de démasquer. La fausse identité brouille les cartes. Nous pourrions même entrevoir dans le comportement de Phocion une instabilité amoureuse, voire sadique. Mais n'oublions pas que l'univers marivaudien a l'aspect d'une toile de Watteau où des personnages aériens animent la scène. Marivaux ne s'expose pas à la grossièreté : il préfère la sensibilité au vulgaire, la délicatesse à la laideur. L'art marivaudien imite la vie à la seule fin de suggérer que la vie imite l'art. Enfin, le comique de l'auteur s'allie au pathétique : il juxtapose des scènes comiques et des scènes émouvantes, mais ce qui est propre au dramaturge est d'attendrir au moment même où il fait rire, ou de faire rire au moment où il attendrit. Les plus belles scènes entre Léonide et Agis sont de ce ton. *Le Triomphe de l'amour* se décrit comme une fête galante, à l'instar du *Pèlerinage à l'Île de Cythère* de Watteau : personnages diaphanes, édulcorés, appartenant à un monde passé. Marivaux a su créer le sublime dans le comique, le définissant par l'intensité et la complexité du sentiment. L'amour souffle ainsi où il veut !

*Angélique Bruno  
juillet 1999*

## **TABLE DES MATIERES**

<b>I. Introduction</b> .....	p. 1
<b>II. La vie théâtrale au siècle des Lumières</b> .....	p. 2
2.1 Aperçu historique.....	p. 2
2.2 Les types de théâtre au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	p. 3
<b>III. La dramaturgie de Marivaux</b> .....	p. 7
<b>IV. “Le Triomphe de l’amour”</b> .....	p. 9
4.1 Résumé.....	p. 9
4.2 Personnages.....	p. 11
<b>V. Thématique</b> .....	p. 12
5.1 L’amour.....	p. 12
5.2 Le jardin.....	p. 14
5.3 Le marivaudage.....	p. 15
<b>VI. Conclusion</b> .....	p. 17
<b>VII. Bibliographie</b> .....	p. 19

## **BIBLIOGRAPHIE**

**BLANC, André**, *Le Théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1998.

**BONHOTE, Nicolas**, *Le Théâtre de Marivaux*, Age d'Homme, 1974.

**COULET, Henri**, “Préface”, *Le Triomphe de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994 et 1998.

**DEGUY, Michel**, “La Princesse travestie”, *Comédie-Française*, no 135-136, janvier-février 1985.

**DELOFFRE, Frédéric**, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Collin, 1955.

**GILOT, Michel**, “Introduction”, *Marivaux, Théâtre Complet I*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1993.

**GOLDZINK, Jean**, “Introduction”, *Le Prince travesti, L'Île des esclaves, Le Triomphe de l'amour*, Paris, GF-Flammarion, 1989.

**GUIBERT, Noëlle**, “Jardins et cours”, *Comédie-Française*, no 135-136, janvier-février, 1985.

**STEWART, Philip**, *Le Masque et la parole : le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1975.

**TERRASSE, Jean**, *Le Sens et les signes, étude sur le théâtre de Marivaux*, Québec, Sherbrooke, 1986.

**REVUE MARIVAUX**, no 1, mai 1990.