

L'esthétique réflexive de l'enchâssement dans *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux^(*)

Dr. Heïdi Sami Zaki

**Département de Langue et de littérature Français,
Faculté des arts, Université du Caire**

Résumén:

Cette étude présente une nouvelle lecture des *Acteurs de bonne foi* de Marivaux dans une optique réflexive qui met en valeur la nature stratifiée des liens entre les personnages et leur rapport à l'espace et au temps. Si l'espace se dédouble par le jeu des personnages, les comédiens se déplacent constamment entre le statut d'acteur et de spectateur, ce qui leur permet de jeter un regard distancié sur leurs partenaires et de remettre en question les liens entre eux. La confrontation psychosociale de soi avec l'autre est soulignée par le recours à des outils d'hétérotopie et de mise en abyme. Les questions de rupture ou de continuité de niveau théâtral se manifestent dans une temporalité condensée et dans une volonté de revenir au point de départ à la recherche d'euphorie illustrant la portée divertissante de la pièce. Les séquences actantielles se multiplient grâce à cette dynamique pour aboutir en fin de compte à un équilibre dans les rapports de force vivement recherché tout au long de l'intrigue.

La liberté qu'acquiert le personnage à se déplacer du rôle de comédien à celui de spectateur provoque chez lui une insécurité qui se projette sur son rapport avec l'autre et rend les relations amoureuses extrêmement tendues. L'effet de suspense créé par cette tension révèle le succès de l'épreuve amoureuse concoctée au départ et affermit les personnages dans leur désir de s'unir à leur partenaire.

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 80 Issue 6 July 2020

Abstract**Reflexive aesthetics of insertion in Marivaux's *Les Acteurs de bonne foi***

This study presents a new study of Marivaux's *Les Acteurs de bonne foi* in a reflexive perspective that highlights the stratified nature of the links between the characters and their relationship to space and time. If the space is doubled by the play of the characters, the actors constantly move between the status of actor and spectator, which allows them to take a distanced look at their partners and to question their relationship. The psychosocial confrontation of oneself with the other is underlined by the use of tools of heterotopy and mise en abyme. The questions of rupture or continuity on the theatrical level appear in a condensed temporality and in a will to return to the starting point in search of euphoria illustrating the entertaining scope of the play. The actantial sequences multiply because of this dynamic and result in a balance in the relations of force sought throughout the plot.

The character's freedom to move from being a comedian to being a spectator provokes insecurity in his relationship with the other and makes love relationships extremely tense. The suspense created by this tension reveals the success of the love trial concocted at the beginning and strengthens the characters in their desire to unite with their partner.

الملخص**الجماليات الانعكاسية للتضمين في مسرحية "ممثلون بحسن نية"**

تقدم هذه الدراسة قراءة تحليلية جديدة لمسرحية ماريفو "ممثلون بحسن نية" من منظور انعكاسي يسلط الضوء على الطبيعة المتشابهة للعلاقات بين الشخصيات وارتباطهم بالزمان والمكان. تتضح ثنائية المكان من خلال تصرف الشخصيات، لكنها تأخذ بعداً أعمق في تنقلها المستمر بين حالة الممثل والمشاهد، مما يتيح لها فرصة إلقاء نظرة عامة على شركاء العرض والتساؤل حول علاقاتهم. ويسهم استخدام أدوات تحليل التباين المكاني والتضمين في إلقاء الضوء على المواجهة النفسية-الاجتماعية للذات مع الآخر. يتجلى مفهوم توقف أو استمرارية المستوى المسرحي في زمان مضغوط ومكثف وفي رغبة للعودة إلى نقطة البداية بحثاً عن النشوة التي تذكرنا بالهدف الترفيهي للمسرحية. كما تتضاعف التسلسلات الفعلية بفضل هذه الديناميكية لتؤدي أخيراً إلى توازن في علاقات القوة بين الشخصيات، ذلك التوازن المنشود طوال مراحل تطور الحبكة الدرامية.

إن حرية الشخصية في الانتقال من حالة ممثل إلى متفرج تثير لديه شعور بانعدام الأمان في علاقته مع الآخر وتجعل علاقات الحب متوترة للغاية. يكشف التشويق الناشئ عن هذا التوتر عن نجاح الشخصيات في اختبار المشاعر المعد منذ البداية ويؤكد رغبتها في الارتباط بشريكها.

Étudier l'enchâssement dans une comédie soulève des questionnements de réflexivité théâtrale qui trouvent leur origine dans l'esthétique spéculaire rappelant la typologie de la mise en abyme formulée par Dällenbach et conditionnée par l'insertion d'une œuvre dans une autre qui la reproduit partiellement ou totalement⁽¹⁾. Le concept de métathéâtralité⁽²⁾ va au-delà de cette condition afin d'en élargir l'éventail, d'interpréter le degré d'autonomie de l'œuvre emboîtée par rapport à la pièce-cadre et d'expliciter la continuité dramatique⁽³⁾ qui les assemble.

Les grandes comédies de Marivaux, dans lesquelles il recourait souvent aux impromptus et aux types de personnages inspirés de la *commedia dell'arte*, marquent son engouement pour la mise en abyme, les jeux de rôle, le déguisement, la communication non-verbale et leurs corollaires. Nous présenterons une lecture des *Acteurs de bonne foi* selon la perspective de la réflexivité dont l'apport nouveau réside dans la mise en valeur de la stratification des liens entre les personnages et leur rapport à l'espace et au temps. Oscillant entre le statut d'acteurs et de spectateurs dans un espace subtilement dédoublé, le regard des personnages se transforme et les incite à remettre en question leur rôle et leurs engagements aussi bien dans la pièce-cadre que dans la pièce enchâssée. Cette piste d'analyse permet de décomposer la structure complexe de la pièce en adoptant les outils d'hétérotopie, d'insertion et d'enchevêtrement de niveaux sur le plan théâtral. Un discours métadramatique sur les conditions matérielles de mise en scène et sur le jeu des personnages transparait derrière une structure en spirale qui exploite de manière unique le procédé du théâtre dans le théâtre.

« Pli de la représentation sur elle-même, le "théâtre dans

le théâtre” offre ainsi au théâtre la possibilité d’entrer dans la souveraineté d’une mise en scène ayant le pouvoir de représenter sa représentation et, dans le même temps, donne à l’instance spectatrice l’occasion de faire réflexion sur son propre rôle, de devenir un partenaire actif du jeu dynamique de la réception/signification »⁽⁴⁾.

La nature stratifiée de l’intrigue dans la pièce étudiée enrichit le rôle actantiel des personnages basculant entre la position d’acteurs et de spectateurs. Ce rôle dédoublé dévoile un aspect socioculturel dans l’intrigue, fondé sur un besoin constant de sécurité dans les relations amoureuses. Il se reflète sur la configuration instable des actants et perturbe les mécanismes de la représentation en créant un moment de suspense dans la progression de l’action.

Hétérotopie et insertion chronotopique

Le premier impromptu inséré dans *Les Acteurs de bonne foi* constitue un divertissement payé pour égayer, dans la comédie-cadre au dénouement conventionnel, les festivités du mariage du jeune couple Éraste et Angélique. Nous avons donc dès le départ deux niveaux dramatiques bien distincts par leur fonction et les personnages qui s’en occupent.

Les indices spatiotemporels⁽⁵⁾ jalonnant l’exposition d’une pièce favorisent l’effet d’attente dans le but de moduler le regard du récepteur sur l’espace et les signes de sa théâtralisation. Dans les *Acteurs de bonne foi*, le lieu scénique indiqué dans la didascalie initiale renvoie à la maison de campagne de Mme Argante, la mère d’Angélique qui accueille sa future belle famille, Mme Amelin et son neveu Éraste. Le respect apparent de l’unité de lieu dans cette comédie, héritage des conventions classiques, en cherchant à effacer les marques de théâtralité au niveau matériel pour les confiner à l’imaginaire, marginalise la distinction entre l’action principale et les signes de l’insertion et révèle une structure stratifiée de la représentation favorisant un mélange spatiotemporel intentionnel.

Le cadre campagnard de l’espace scénique fournit à la pièce

certaines personnages typiques inspirés de la comédie italienne et des farces comme le fils du fermier, la fille du jardinier et le notaire de village. Ces personnages apportent à l'action une touche comique de naïveté et de franchise rurales, notamment par leur dialecte villageois grotesque.

« Ladite "bonne foi", laquelle se trouve à l'origine de la confusion entre fiction et réalité, est inéluctablement liée aux personnages patauds ou naïfs au parler paysan, quand bien même, de son côté, la fine Lisette tombe, de façon imprévisible, dans le panneau du faux-semblant. »⁽⁶⁾

L'isotopie du théâtre repérée dans l'exposition et présente comme un fil d'Ariane dans le dialogue, dresse dans ce logement occasionnel une scène potentielle susceptible d'accueillir des formes variées de soirées et met en avant la fonction divertissante du théâtre pour les invités. L'intérieur de cette demeure porte également la connotation d'une classe sociale aisée et constitue une imitation fragmentaire d'une salle réelle aménagée pour un public restreint. Elle rappelle le lieu prévu pour la première représentation de la pièce de Marivaux chez Mme de Mirepoix⁽⁷⁾.

Si « *la présence d'une pièce enchâssée* »⁽⁸⁾ est un phénomène métathéâtral, selon Jean-Claude Vuillemin, elle permet à un groupe de personnages de la pièce-cadre de devenir spectateurs de la pièce enchâssée. Dans *Les Acteurs de bonne foi*, cette condition dramaturgique n'est pas observée de manière systématique : le rôle de spectateurs est d'abord rempli par des personnages de la pièce insérée, faisant de cette dernière une comédie à part entière et mettant en doute sa continuité dramatique avec la pièce-cadre.

L'absence des maitres-spectateurs dans les scènes consacrées à la répétition focalise l'attention sur le caractère hétérotopique de l'espace englobant deux niveaux dramatiques bien délimités qui, dans la mise en scène de Robert Bouvier⁽⁹⁾, ont été distingués par la mise en place d'une estrade dans un coin de la scène : ceux qui montent sur l'estrade entrent dans le niveau enchâssé consacré à des dialogues entre couples, les autres se contentent de leur position de partenaires en

attente et acquièrent le statut temporaire de spectateurs. Une dichotomie sociale entre les comédiens et les commanditaires du spectacle vient affiner la démarcation entre les univers mondain et paysan : nous apprenons que les personnages de la pièce enchâssée sont interprétés par Merlin le valet, accompagné des domestiques de la maison, tandis que Mme Argante et ses invités ne sont pas censés y assister tout de suite car il s'agit d'une répétition entièrement prise en charge par les subalternes.

La frontière de l'espace emboîté reste donc invisible à l'instar du quatrième mur scénique, elle met pourtant en place une gamme de principes régissant le rapport entre les personnages sur scène qui prennent la parole et les spectateurs internes, réduits au silence, en attente de leur tour. La didascalie de la scène 3 pose le principe de la séparation entre eux : par sa présence sur scène, Merlin entame la comédie insérée et Lisette prend la parole en « *feignant d'arriver* »⁽¹⁰⁾, alors que Blaise et Colette sont en position assise à l'écart de la scène. Dans cette ébauche de répétition, le second principe de distinction entre la pièce-cadre et la pièce emboîtée se manifeste dans l'emploi des pronoms personnels : Merlin vouvoie Lisette dans l'impromptu, puis la tutoie pour lui donner des conseils de mise en scène.

« Le décor, chez Marivaux, semble avoir peu d'autonomie; il a pour fonction de déréaliser le monde extérieur, tout en suspendant le temps chronologique. [...] Marivaux ne cherche pas à attirer l'attention sur le pittoresque mais sur l'homme ; [...]. C'est pourquoi ce théâtre tend à s'affranchir des entraves de l'espace et du temps. »⁽¹¹⁾

À l'intérieur de la maison s'effacent donc les frontières entre la scène fictive et la pièce enchâssée qui, paradoxalement, met en relief le caractère illusoire de l'espace englobant.

L'espace surthéâtralisé qui constitue la scène de l'impromptu introduit une confusion de la scène-cadre avec la salle réelle, les deux étant temporairement oubliées pendant le jeu. L'espace scénique fixe peut également constituer un signe que les conflits dramatiques dans la pièce sont intériorisés⁽¹²⁾ et découverts à travers les réactions des

personnages indiqués dans les didascalies : « *pleurant, en riant, surpris, tristement* »⁽¹³⁾.

Le décor restreint à l'intérieur d'une maison de la pièce-cadre correspond à un rétrécissement temporel. Avant le lever du rideau, un pacte est conclu entre Merlin, Mme Amelin et Éraste pour monter un divertissement animant l'après-midi de la même journée. Merlin fixe la durée de l'action à quelques heures en utilisant des verbes au présent et au futur simple, temps du discours et de l'énonciation : « *vous n'avez qu'à faire mettre la salle en état ; à trois heures après midi, je vous garantis que je vous donnerai la comédie.* »⁽¹⁴⁾ Cette temporalité réduite connote que les maîtres accordent peu d'importance au projet attendu, comparé à l'événement majeur qui doit suivre, c'est-à-dire le mariage d'Éraste et d'Angélique. L'idée est soutenue par Éraste qui considère ce divertissement comme « *deux ou trois dialogues* »⁽¹⁵⁾.

« ... *acteurs et spectateurs coexistent dans une temporalité et un espace communs auxquels la rampe, au sens large, en donnant une forme au spectacle et en favorisant l'attention du public, impose une disjonction artificielle.* »⁽¹⁶⁾

Il ne faut pas oublier que les maîtres constituent les spectateurs attendus lors de la représentation finale après le mariage. Leur présence en tant qu'instance réceptrice est donc différée afin d'alimenter l'effet d'attente et de construire une temporalité élastique admettant la reprise de certains extraits du dialogue le cas échéant.

La temporalité psychologique des personnages est plus étendue et plus élaborée que le temps physique : la première scène insinue que Merlin a un passé riche de créations littéraires et poétiques. Il a occupé une bonne part de son temps à composer le canevas sur lequel se tisse l'impromptu enchâssé. De même, les domestiques-acteurs font partie du système actantiel fondamental de la comédie qui semble proposer un amusement tout simple marqué par l'absence de conflit et d'opposant. Ce schéma actantiel n'est en fait qu'un subterfuge dissimulant un effet d'attente à partir duquel les conflits amoureux vont se succéder. Étant en même temps l'auteur et le metteur en scène,

Merlin a truffé sa pièce d'une épreuve amoureuse qui complique et étire le rapport des deux couples à la temporalité de l'action. Les conflits se manifestent surtout par des interruptions du jeu enchâssé et par un va-et-vient constant vers le dialogue-cadre, ce qui complique l'intrigue en brouillant les pistes et présage l'inachèvement de l'impromptu emboîté.

« ...l'hétérogénéité du spectacle enchâssé par rapport à la pièce-cadre, c'est donc la présence d'une instance réceptrice interne active qui valide le phénomène du "théâtre dans le théâtre" »⁽¹⁷⁾

Le cadre spatial de la pièce étant placé chez Mme Argante, la mère de la mariée, nous laisse supposer qu'elle est la maîtresse de tous les détours de l'action. Mais la première scène contredit cette conjecture : le spectacle en chantier mise sur l'effet de suspense pour Mme Argante et place ce personnage temporairement en dehors du schéma actantiel puisqu'elle ignore tout de ce projet dramatique.

Cette situation saugrenue prend fin à la scène 6, quand la continuité dramatique est prise de court : le désaccord entre les acteurs impatiente Merlin et le pousse à dévoiler à Mme Argante la surprise qui lui était réservée, ce qui écourte le temps alloué à la répétition emboîtée. La maîtresse arrête le projet d'un ordre catégorique reprenant son rôle de destinataire-mandataire de l'action : *« supprimons ce divertissement-là »*⁽¹⁸⁾ et tout semble s'écrouler malgré l'acharnement de Merlin à avancer des arguments en faveur de la poursuite de la comédie⁽¹⁹⁾. Mme Argante, Éraste et Angélique interviennent dans cette séquence, non comme spectateurs, mais pour changer de niveau dramatique et retourner à la pièce-cadre.

La complexité de l'intrigue se manifeste donc dans l'arrêt brusque du premier impromptu, la disparition de ses personnages et le démarrage rapide d'une nouvelle intrigue. Quand Mme Amelin arrive, Merlin s'accroche à un dernier espoir de mener à terme sa première œuvre, mais à son grand étonnement, celle-ci appuie la décision de Mme Argante. Merlin se trouve ici forcé à reprendre sa position initiale de subalterne adjuvant de Mme Amelin et de se retirer.

Dans un second temps, une autre comédie est apprêtée par Mme Amelin qui insiste à assaisonner la soirée par un spectacle. Ce dernier présente plus d'analogie avec la pièce-cadre puisqu'il traite du mariage d'Éraste et les actants des deux pièces sont les mêmes. Toutefois, les personnages de cette seconde comédie jouent à leur insu, et l'épisode est monté sans spectateurs, ce qui brise le fondement théâtral et contraint Mme Argante à penser qu'il s'agit d'un rêve. Elle se sent mal à l'aise, demande à Merlin de revenir à la première pièce enchâssée, et se place en spectatrice pour assister à sa fin qui ne sera jouée qu'à la scène 12.

L'atmosphère est chargée d'incertitude motivée par la succession des intrigues inachevées. Pourtant, l'échec du premier projet dramatique dissimule en fait une réussite de l'épreuve amoureuse : Merlin et Colette sont assurés des sentiments de Blaise et de Lisette : « *Oui Colette, et cela va à merveille ; ces gens-là nous aiment, mais continuons encore de feindre.* »⁽²⁰⁾ Les comédiens improvisés voulaient pousser l'épreuve jusqu'au bout, mais la vraie maîtresse du jeu les rappelle à l'ordre. Il ne s'agit pas de leur laisser la scène jusqu'à la fin ; il faut reprendre les rênes du pouvoir avant que l'échec ne touche aussi la pièce-cadre.

L'auteur/acteur/metteur en scène

L'enchâssement met en évidence la figure habituelle du serviteur Merlin⁽²¹⁾, le valet débrouillard d'Éraste, qui se prépare à dominer la scène en tant que chef de troupe et premier comique⁽²²⁾. Dans la première séquence, la quête de Merlin est de mener à bien la représentation commandée en faisant preuve de créativité dramatique. Il est à la fois sujet et objet dans la sphère d'action qui le concerne. Il se considère comme un bel esprit et ne manque pas d'exprimer à son maître sa confiance en un succès assuré, vu qu'il a déjà composé et publié des chansons. Dans sa pièce improvisée, il est l'organisateur de l'intrigue et se félicite de sa sélection des domestiques qui correspondent tout à fait aux personnages requis. Éraste prévoit un amusement réussi puisque les acteurs sont issus d'une classe sociale

qui a toujours fourni les protagonistes de la comédie depuis le Moyen-âge, caractérisés par la simplicité et la crédulité, deux moteurs principaux des situations grotesques : « *cela promet de quoi rire.* »⁽²³⁾

Merlin assume la tâche de représentant du metteur en scène en donnant des directives aux membres de sa troupe, sans oublier qu'il fait partie des personnages, ce qui explique le mélange entre la première et la deuxième personne du pluriel : « *montrez-moi un petit échantillon de votre savoir-faire, et tâchons de gagner notre argent le mieux que nous pourrons ; répétons.* »⁽²⁴⁾ Il étend son pouvoir sur la temporalité de l'action en délimitant matériellement la répétition du spectacle : « *Non, non, gardons le coup de poing pour la représentation,...* »⁽²⁵⁾ Il domine également l'espace et coordonne le mouvement des acteurs par des déictiques : « *asseyez-vous là, vous autres ; et nous, débutons* »⁽²⁶⁾. Il s'adresse à Lisette en lui indiquant l'endroit où elle doit se tenir : « *Recule-toi un peu pour me laisser prendre ma contenance.* »⁽²⁷⁾

Si Merlin se targue d'une supériorité autorisée par ses maîtres, il n'est pas enivré par sa mission. Le langage qu'il emploie en s'adressant à Éraste reste empreint de respect : il le vouvoie, l'appelle « Monsieur » et lui promet un bon spectacle. Par contre, celui qu'il adopte avec ses confrères est jalonné d'impératifs manifestant sa volonté de contrôler la situation. Le valet d'Éraste se conforme aux exigences comiques dans son impromptu en acceptant des gestes de violence physique qui renvoient à la fois à l'héritage farcesque médiéval et à l'appartenance de son interlocutrice à la classe des subalternes : « *Comme tu n'es qu'une suivante, un coup de poing ne gêtera rien.* »⁽²⁸⁾

Dans la pièce emboîtée, Merlin exploite sa ruse pour mettre à l'épreuve les sentiments de sa fiancée, autant que ceux de Blaise à l'égard de la sienne, augmentant la complexité de l'intrigue. La symétrie de l'action prévue pour les deux couples introduit une facette psychologique, présage un premier conflit et enrichit le rôle actantiel de Merlin par sa conscience du double jeu qu'il compte entreprendre, assisté et soutenu par Colette : « *Ce que j'aime de ta comédie, c'est*

que nous nous la donnerons à nous-mêmes; car je pense que nous allons tenir de jolis propos. »⁽²⁹⁾ Le pouvoir se centralise entre les mains de Colette et de Merlin qui deviennent tour à tour adjuvants l'un de l'autre. Ils décident de placer volontairement Blaise et Lisette en opposants d'une quête dont ils ignorent les détails, ce qui relève le degré de comique dans les scènes suivantes qui reposeront sur ce décalage de connaissances.

Le passage de la pièce enchâssée à la pièce-cadre se produit si souvent qu'il engendre une confusion entre elles. Cette confusion, nous l'avons vu, est appuyée par l'absence de séparation spatiotemporelle entre les deux niveaux. Détectée dans les didascalies et dans les interruptions de la répétition par les remarques de Merlin, elle contribue à rendre l'enchevêtrement entre le cadre et l'insertion plus captivant. Le valet devenu actant principal n'hésite pas à interrompre la répétition pour faire des reproches à son interlocutrice : « *Doucement, Lisette* »⁽³⁰⁾. Ces interruptions sont le droit exclusif de l'acteur-metteur en scène, ce qui justifie son emportement quand Colette se formalise contre les injures de Lisette.

Sur le plan dramatique, si Merlin parvient à remplir son rôle hiérarchique liminaire et temporaire, il fait un effort énorme pour le conserver à tout moment, jusqu'au stade où il cède la scène et le pouvoir à Mme Amelin.

Les couples acteurs/spectateurs

Les personnages dans *Les Acteurs de bonne foi* se partagent le rôle d'acteurs et de spectateurs internes, notamment dans les séquences de l'enchâssement. Merlin démarre l'impromptu emboîté par une exploitation d'un indice de réflexivité : la répétition se déroule sous le regard observateur des acteurs partenaires qui doivent faire semblant d'être absents. La didascalie précise leur fonction de témoins muets servant de relais entre les locuteurs et les spectateurs : « *(Colette et Blaise s'asseyent comme spectateurs d'une scène dont ils ne sont pas)* »⁽³¹⁾. Ces figures de liaison subissent un test sentimental laissant entrevoir une incertitude derrière les commandements du

metteur en scène. Nombreux sont les personnages marivaudiens qui passent par une phase de mise au point dans leur relation amoureuse⁽³²⁾. Cette instance spectatrice mise en scène, en rompant l'illusion dramatique, augmente le charme du théâtre en dévoilant le mécanisme de la représentation.

« *Leurs commentaires affectent les véritables spectateurs qui vont de la sorte privilégier la dimension dramaturgique (théâtrale) de la pièce au détriment de sa dimension dramatique (fictionnelle)* »⁽³³⁾.

Quant à Colette, elle possède un statut paradoxal car elle est censée être le pendant féminin de Merlin et devrait donc occuper le double rôle actantiel de sujet et d'objet dans les scènes 3 et 4 où elle prend la parole. Pourtant, sa présence sur scène la réduit à occuper seulement la place d'adjuvant, puisqu'à aucun moment elle ne mène le jeu et ses répliques peu nombreuses ont pour objectif de provoquer son fiancé. Merlin prend sa défense en alléguant la simplicité de son caractère. Elle réagit aux paroles de Merlin, de Lisette et de Blaise, sans vraiment créer un jeu qui lui appartienne en propre. Elle se trompe et mélange les niveaux dramatiques, influençant le regard des spectateurs réels : « *velà ma pensée tout sens dessus dessous.* »⁽³⁴⁾ Cette paysanne est plus rusée qu'elle n'y paraît quand elle déclare qu'elle est de nature timide et pose le retrait des deux spectateurs internes comme condition *sine qua non* de la poursuite de la répétition. Ce n'est en fait qu'un artifice supplémentaire qui vient provoquer Lisette et Blaise puisqu'il suggère que la suite du dialogue comporterait des libertés encore plus grandes entre Merlin et Colette.

Blaise prouve en tout moment son appartenance à la catégorie sociale des fermiers : sans être crédule, il manque du savoir-faire dont dispose Merlin. Ce personnage tire sa force de son refus du jeu que l'on tente constamment de lui faire jouer. Il refuse les avances de Merlin à sa fiancée, mais finit par rejeter le fait de participer à la création théâtrale en tirant profit des stéréotypes négatifs de l'époque sur les comédiens (sa mère lui interdit de faire du théâtre). Il refuse également le rôle de spectateur regardant l'élaboration de la pièce en progression dans laquelle il est indirectement ridiculisé. Ce paysan

met en évidence l'écart des valeurs sociales entre les villageois et les citadins puisqu'il n'accepte pas ce que d'autres prendraient pour un compliment ou une coquetterie.

Les interruptions du fils du fermier perturbent le jeu en introduisant des indices de réflexivité : « *Pourquoi te hâtes-tu tant d'être amoureuse de M. Merlin ? Est-ce que tu en sens de l'amour ?* »⁽³⁵⁾ Et la suivante d'Angélique renchérit en posant la question à sa rivale : « *Comment ? Vous aimez réellement Merlin ?* »⁽³⁶⁾ Ces commentaires menacent le projet comique et le conflit prend une ampleur plus sérieuse. L'incertitude règne sur la répétition et rend extrêmement tendus les rapports entre les acteurs sur les deux plans : ils veulent arrêter la répétition sans se soucier d'achever le divertissement attendu, mais se posent aussi des questions sur l'engagement conjugal qu'ils étaient sur le point de conclure dans le niveau-cadre.

Lisette est le pendant féminin de Blaise, mais son caractère évolue : elle commence par prendre les choses à la légère du fait de sa conscience qu'il s'agisse d'un jeu. Ensuite, la jalousie la fait réagir verbalement à l'égard de Colette ; elle décide de prendre sa revanche quand son tour viendra de passer sur scène pour jouer son rôle. Lisette cherche à extérioriser sa tension par des coups qu'elle veut assener à ses opposants Merlin et Colette. Enfin, prise au jeu, elle exprime son désarroi en demandant la permission de pleurer : « *Je crois aussi que je peux pleurer dans mon chagrin.* »⁽³⁷⁾ Cette confusion complique le travail de Merlin, obligé de virevolter entre son rôle d'acteur séducteur et son pouvoir d'instigateur de l'épreuve amoureuse.

« ... le « jeu de rôle » ménage fréquemment un moment de suspens dans le déroulement de l'intrigue. (...) le « jeu de rôle », du fait de son extrême théâtralisation, rompt néanmoins l'uniformité esthétique du niveau commun et, ce faisant, y ménage une certaine profondeur. Celle-ci se traduit par une indéniable rupture de niveau sur le plan théâtral, lors de la réception du texte spectaculaire et/ou dramatique par le spectateur et/ou lecteur de la pièce. »⁽³⁸⁾

Nous pouvons déduire que le conflit se tisse à travers

l'enchevêtrement entre la pièce-cadre et la comédie enchâssée provoquant des malentendus dès que l'interprète commence à prendre le jeu au sérieux et s'imagine une situation alourdissant l'amusement par une menace de ses liens amoureux. Ce va-et-vient constant entre les deux niveaux dramatiques construits jusqu'ici dans la pièce brouille les pistes et occupe le public à percevoir qui sait quoi et il devient l'unique détenteur de tous les fils de l'intrigue. Le récepteur ne prend pas vraiment au sérieux l'emportement de Blaise et de Lisette car il s'agit d'un jeu, d'une comédie, jusqu'au moment où ces deux personnages menacent de rompre leur union prévue avec Colette et Merlin. Le spectateur commence à s'inquiéter que la complexité de l'intrigue ne sert pas les visées divertissantes et amoureuses de Merlin et la comédie semble mal tourner. Marivaux a recours ici à un revirement qui met fin à cet épisode tendu et entame un deuxième volet de l'intrigue.

Les comédiens du second enchâssement

Un autre niveau dramatique intervient au moment où Mme Amelin décide de porter la casquette du metteur en scène et de suspendre l'impromptu de Merlin. Elle conçoit avec Araminte une seconde comédie où se manifeste la symétrie avec le premier projet par le double objectif d'amuser et de tester la fermeté des liens entre les jeunes amoureux Éraste et Angélique. Le contraste entre les deux impromptus se présente dans le niveau social des actants, les premiers étant tous des domestiques, et les seconds étant tous de la couche sociale des maîtres.

Dans cette phase, le rapport de force est clairement défini en faveur de Mme Amelin. Elle est le destinataire de la quête et pose volontairement Éraste comme sujet et Angélique comme objet. Il faut préciser que la quête dans cette séquence est stratifiée : Mme Amelin feint de renoncer au mariage de son neveu avec Angélique en faveur d'Araminte ; mais ce revirement n'est qu'un tour dont l'objectif est de revaloriser le théâtre en prouvant à Mme Argante qu'il convient à tous les âges et à toutes les classes sociales grâce à sa fonction

divertissante. Dans cette seconde intrigue, Mme Amelin prend tout son élan de mise en scène pour réorienter la comédie et modifier le rôle actantiel des personnages, comme dans un jeu d'échecs.

Rappelons que Mme Amelin était symboliquement présente dans la première intrigue par son rôle actantiel de destinatrice-mandatrice du spectacle improvisé. Elle a un rapport de connivence avec Éraste dans la commande de l'impromptu de Merlin dans le but d'étonner et de divertir son hôtesse Mme Argante. Une question se pose ici, celle de savoir pourquoi elle reprend les choses en main et décide de diriger par elle-même une autre comédie laissant en suspens la première. La réponse réside dans la scène 6 où Merlin, surpris par Mme Argante, se voit obligé de lui révéler le projet de comédie qu'elle trouve ridicule et demande de le supprimer sous prétexte que le théâtre ne convient pas à une dame de son âge. Voilà pourquoi Mme Amelin relance l'action en lui donnant un nouveau souffle : elle introduit un niveau dramatique différent et décide d'échanger son rôle actantiel contre celui de Mme Argante :

« Araminte.- Comment ! Elle s'oppose à ce qu'on la joue ?

Madame Amelin.- Sans doute : on la jouera pourtant, ou celle-ci ou une autre. Tout ce qui arrivera de ceci, c'est qu'au lieu de la lui donner, il faudra qu'elle me la donne, et qu'elle la joue, ... » ⁽³⁹⁾

Mme Argante transformée en comédienne à son insu, occupe la case d'opposant puisqu'elle refuse à la fois l'annulation du mariage de sa fille et le choix d'Araminte en contrepartie. Elle tente inutilement de rétablir l'ordre en revenant sur sa décision d'annuler l'impromptu de Merlin. Elle propose même d'y prendre part avec Angélique, augmente la rémunération des domestiques et force la reprise de l'impromptu là où il s'était arrêté. Nous revenons donc au premier enchâssement dramatique, mais avec de nouveaux actants qui n'ont pas vraiment de place dans le schéma de la séquence. Cette crise dramatique, Mme Argante la rejette sur le dos de Merlin : *« Et vous, Merlin, de quoi vous avisez-vous d'aller faire une vérité d'une bouffonnerie ? »* ⁽⁴⁰⁾ Ce dernier tente de continuer le jeu et de feindre

qu'il aime Colette. Blaise refuse de poursuivre ce jeu devenu inextricable dans lequel les actants « *font semblant de faire semblant* »⁽⁴¹⁾, mécontent de la querelle qui a failli lui coûter sa fiancée. En faisant intervenir Mme Argante, il fait converger deux systèmes actantiels en la tirant de la seconde comédie vers la première. Ce passage est impossible à cause de la superposition des deux phases de l'intrigue : « *on ne parviendra pas à vous faire continuer ?* »⁽⁴²⁾

Merlin et Mme Argante s'acharnent à vouloir achever l'impromptu, et c'est là qu'intervient Lisette pour faire éclater le conflit. Elle se joint à Blaise dans sa volonté d'arrêter cette comédie, malgré l'insistance de Mme Argante : « *Ah! nous verrons si on me fera jouer la comédie malgré moi* »⁽⁴³⁾. Les deux domestiques rejettent en fait le rôle actantiel qui leur était assigné au départ et n'acceptent plus d'être ridiculisés par leur partenaire. Le dénouement de la première comédie a lieu par ce refus de Lisette. L'arrivée du notaire dans la dernière scène reprend la seconde comédie laissée en suspens. Araminte fait pousser le jeu à son paroxysme en demandant à Mme Argante de signer le contrat de mariage en tant que témoin, lui insinuant que c'est celui qui l'unit à Éraste. Offusquée, Mme Argante veut s'en aller, mais Mme Amelin l'en empêche car par sa sortie de la scène, la comédie restera sans issue. Mme Argante prononce la réplique-clé de la pièce : « *Apparemment que Madame se donne ici la comédie, au défaut de celle qui lui a manqué* »⁽⁴⁴⁾. Les fils des niveaux dramatiques s'enchevêtrent jusqu'à la dernière scène où se résout d'abord le second conflit par l'arrivée du notaire qui révèle l'identité des mariés inscrits sur le contrat : Éraste et Angélique. Les maîtres sont donc rassurés, mais les domestiques n'ont pas encore achevé leur quête. La fin de la première intrigue se produit ensuite : Merlin dévoile le double jeu de sa comédie et Mme Argante annonce que les mariages vont se succéder pour terminer la pièce sur un ton heureux.

Éraste voit son statut bouleversé : c'est lui qui avait incité Merlin à diriger le premier canevas dramatique pour faire plaisir à sa tante et à sa future belle-mère. Dans le détour que prend l'intrigue du second

enchâssement, Éraste devient actant cornélien orienté de force vers un mariage arrangé et inadéquat. Il est réduit à occuper le rôle d'objet passif du désir d'Araminte. Son refus n'est pas pris en considération par Mme Amelin, déterminée à mener sa comédie jusqu'au bout. Sa tante feint d'être fâchée de l'annulation de l'impromptu de Merlin et avance l'argument de ses goûts opposés à ceux de Mme Argante pour décider d'annuler le mariage. Éraste s'étonne qu'une décision si cruciale puisse résulter d'un événement sans importance : « *voulez-vous qu'une comédie décide de mon sort, et que ma vie dépende de deux ou trois dialogues ?* »⁽⁴⁵⁾ Cette nouvelle comédie prend Éraste de court et le met dans une situation critique semblable aux conflits cornéliens tragiques : il se voit obligé de choisir entre ses sentiments et son devoir envers sa tante. Là aussi, le second divertissement prend apparemment un tour tragique et menace la fin heureuse prévue au départ. Comme Blaise, Éraste réussit l'épreuve de l'amour, mais ce résultat gratifiant, il ne l'apprend qu'au moment de signer le contrat de mariage à la dernière scène, et tous les détours tragiques se révèlent être parodiques.

Araminte met en avant ses talents de comédienne par son insistance sur son penchant envers Éraste et en exprimant un égocentrisme corroboré par sa richesse. Elle remet en question l'institution du mariage à l'époque pour dévoiler les intérêts qui le motivent et les arrangements faisant peu de cas des sentiments des jeunes gens. Entre Éraste et cette veuve, on ne voit aucun rapprochement caractériel ni sentimental. Araminte a vingt ans de plus que lui, et Éraste la considère comme une amie de sa tante. Le rapport entre les deux personnages est donc codifié dès le départ, et cette tentative de créer un lien amoureux entre eux est clairement vouée à l'échec, mais elle ne manque pas de gêner Éraste ne serait-ce que pour un temps limité.

Araminte joue à cette étape un rôle contradictoire qui s'agence avec le double jeu préparé. Extérieurement, elle est l'opposante au mariage d'Éraste avec Angélique puisqu'elle fait semblant de vouloir forcer le jeune homme à l'épouser avec l'appui de Mme Amelin. En fait, elle constitue l'adjuvant d'Éraste car, par la position de veuve

cherchant un mari qu'elle insiste à jouer, elle pousse les deux amoureux à confirmer leurs sentiments et donc à atteindre l'objectif initial du mariage : sa conspiration avec Mme Amelin converge vers un retour à la case départ. Quant à Angélique, elle intervient très peu dans les dernières scènes, ce qui indique qu'elle se bat contre Araminte pour conserver son rôle d'objet du désir d'Éraste. Cependant, les deux personnages féminins ne s'affrontent jamais, et le conflit oppose les deux grandes dames à qui revient la décision finale du mariage.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que le recours à l'esthétique réflexive et à l'approche sémiotique ont permis de dévoiler une technique d'écriture visant à tenir le récepteur en haleine en exploitant le double enchâssement pour mettre en valeur le divertissement et le plaisir théâtraux. Le passage de la première comédie insérée vers la seconde tire profit de l'effet d'attente produit par le mélange des niveaux dramatiques qui atteint un point culminant avant le dénouement. La crise qui en découle se relâche à la fin et le bonheur des couples est garanti après un parcours plein d'incertitude et de questionnements.

Tous les personnages portent une double casquette de comédiens et de spectateurs, soit en toute conscience, soit à leur insu, ce qui provoque une instabilité des rapports de force entre les meneurs du jeu, les adjuvants et les opposants. Le statut de spectateur permet au personnage de prendre du recul par rapport à la scène jouée devant lui. Cette mobilité de statut lui fournit l'occasion d'y participer en la commentant, mais lui accorde également le temps d'évaluer sa relation amoureuse et de déterminer clairement ses sentiments à l'égard de son partenaire. Si la fin de la comédie reprend celle annoncée au départ, elle reproduit la structure circulaire des intrigues de Marivaux qui excelle dans le fait d'annoncer un dénouement, puis utilise tout son talent à le remettre en question au point que le spectateur doute de sa réalisation, et par un revirement subtil et surprenant, l'objectif initial est atteint à la fin de la pièce, appuyé par l'accord enchanté de toutes les instances agissantes et réceptrices.

Notes:

- (1) Cf. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 18. Il distingue trois types de mise en abyme au niveau de l'énoncé, de l'énonciation et du code. Nous nous intéressons particulièrement à la mise en abyme du code.
- (2) Cf. Les travaux de Tadeusz Kowzan et de Lionel Abel au sujet de la réflexivité théâtrale. KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtralité de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006. ABEL, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, éd. Martin Puchner, New York, Holmes and Meier, 2003.
- (3) Georges Forestier précise que la technique du théâtre dans le théâtre est incompatible avec la règle classique de l'unité d'action puisqu'elle oblige « le spectateur à suivre deux actions dramatiques indépendantes ». Cf. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 72.
- (4) Cf. Jean-Claude Vuillemin, « réflexions sur la réflexivité théâtrale », in *L'Annuaire théâtral*, no 45, Québec, printemps 2009, p. 123.
- (5) Cf. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 217.
- (6) Cf. Rénilde Gérardin, *Dossier pédagogique des Acteurs de bonne foi*, mise en scène de Jean-Pierre Vincent, au théâtre de Reims du 26 au 29 janvier 2011, p.4.
- (7) Mme de Mirepoix faisait partie du cercle d'intimes du roi Louis XV. Elle jouait parfois dans des pièces de théâtre de société dans des salons comme celui de Mme Du Deffand.
- (8) Cf. Jean-Claude Vuillemin, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », p. 121.
- (9) La pièce a été interprétée par la Compagnie du Passage en 2011.
- (10) Marivaux, *Les Acteurs de bonne foi*, sc. 3, p. 12.
- (11) Cf. Terrasse, *Le sens et les signes, étude sur le théâtre de Marivaux*, p. 92.
- (12) Cf. Terrasse, *op. cit.*, p. 84.
- (13) Marivaux, *op. cit.*, sc. 5, p. 22; sc. 8, p. 30; sc. 9, p. 33; sc. 10, p. 36.
- (14) Marivaux, *Les Acteurs de bonne foi*, sc. 1, p. 7.
- (15) Marivaux, *op.cit.*, sc. 10, p. 37.
- (16) Vuillemin, *op. cit.*, p. 130.
- (17) Vuillemin, *op. cit.*, p. 123.
- (18) Marivaux, *op.cit.*, sc. 6, p. 26.
- (19) Il avance qu'il a reçu des arrhes de paiement de Mme Amelin, il affirme la bonne volonté de son maître et de sa tante d'animer de manière plaisante la soirée et de lui faire plaisir.
- (20) Marivaux, *op.cit.*, sc. 5, p. 23.
- (21) Le nom de Merlin évoque la magie et la ruse.

- (22) Au XVIII^e, la mise en scène était sommaire, et c'était l'auteur qui s'en chargeait.
- (23) Marivaux, *op.cit.*, sc. 1, p. 8.
- (24) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 10.
- (25) Marivaux, *op.cit.*, sc. 3, p. 14.
- (26) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 11.
- (27) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 11.
- (28) Marivaux, *op.cit.*, sc. 3, p. 13.
- (29) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 10.
- (30) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 10.
- (31) Marivaux, *op.cit.*, sc. 2, p. 11.
- (32) Voir *Les fausses confidences, Le jeu de l'amour et du hasard*.
- (33) Vuillemin, *op. cit.*, p. 123.
- (34) Marivaux, *op.cit.*, sc. 4, p. 16.
- (35) Marivaux, *op.cit.*, sc. 4, p. 16.
- (36) Marivaux, *op.cit.*, sc. 4, p. 16.
- (37) Marivaux, *op.cit.*, sc. 3, p. 14.
- (38) Vuillemin, *op.cit.*, p. 122.
- (39) Marivaux, *op.cit.*, sc. 8, p. 30.
- (40) Marivaux, *op.cit.*, sc. 12, p. 40.
- (41) Marivaux, *op.cit.*, sc. 12, p. 39.
- (42) Marivaux, *op.cit.*, sc. 12, p. 40.
- (43) Marivaux, *op.cit.*, sc. 12, p. 41.
- (44) Marivaux, *op.cit.*, sc. 13, p. 43.
- (45) Marivaux, *op.cit.*, sc. 10, p. 37.

Bibliographie

1. Corpus :

- MARIVAUX, *Les Acteurs de bonne foi*, Paris, Hatier, 2012.

2. Ouvrages et articles :

- ABEL, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, éd. Martin Puchner, New York, Holmes and Meier, 2003
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- GERARDIN, Rénilde, *Dossier pédagogique des Acteurs de bonne foi*, mise en scène de Jean-Pierre Vincent, au théâtre de Reims du 26 au 29 janvier 2011.
- HELBO, André, *Les mots et les gestes, essai sur le théâtre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtralité de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Fac. littérature, juin 2005.
- MORIM DE CARVALHO, Edmundo, *Théâtre, tableau et poème – I. Théâtre dans le monde, théâtre dans le théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- TERRASSE, Jean, *Le sens et les signes, étude sur le théâtre de Marivaux*, Québec, Sherbrooke, 1986.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, t.1, Paris, éditions sociales, 1982.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, « réflexions sur la réflexivité théâtrale », in *L'Annuaire théâtral*, no 45, Québec, printemps 2009.

3. Sitographie :

- TORE, Gian Maria, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », dans *Actes sémiotiques*, no114, 2011, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1914>, publié en ligne le 12 juillet 2011.
- DOSPINESCU, Liviu, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment « une tourbière » fait figure de réduction phénoménologique... », in *Recherches qualitatives*, Vol. 25 (1), 2005, pp. 43-61. URL : [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero_25\(1\)/Liviu_Dospinescu_2.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero_25(1)/Liviu_Dospinescu_2.pdf).
- La mise en scène de *L'Épreuve* et des *Acteurs de bonne foi* par la Compagnie du passage en mai 2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=41zao1CrgQQ>.