

# **L'école des mères**

## **Les acteurs de bonne foi**

de Marivaux

Mise en scène : Claude Stratz  
Décors et costumes : Ezio Toffolutti  
Lumières : Jean-Philippe Roy  
Son : Philippe Cachia

avec

### **L'école des mères**

Lisette  
Angélique  
Madame Argante  
Champagne

Eraste  
Monsieur Damis  
Frontin

Viviana Aliberti  
Madeleine Assas  
Leyla Aubert  
Jean-Yves Berteloot  
Corinne Coderey  
Laurent Deshusses  
André Faure  
Richard Sammut  
Emmanuelle Ricci  
Laurence Montandon

### **Les acteurs de bonne foi**

Angélique  
Lisette  
Madame Argante  
Merlin  
Madame Amelin  
Eraste  
Un notaire du village  
Blaise  
Colette  
Araminte

Une production de la Comédie de Genève  
Création le 3 novembre 1992 à la Comédie de Genève

## Le jeu du théâtre et de la réalité

Pourquoi monter ces deux pièces en un acte de Marivaux, *L'Ecole des mères* et *Les Acteurs de bonne foi* ?

Apparemment, il n'y a aucun rapport entre les deux pièces, sinon les circonstances de leur intrigue. Dans les deux cas, il s'agit d'un mariage et, dans les deux pièces, une fête est organisée à cette occasion : un bal masqué dans la première, et une représentation théâtrale, improvisée, jouée par des valets, dans la seconde. Et il s'avère que dans les deux pièces, une crise va bousculer les plans prévus. Le mariage, dans la première pièce, sera remis en cause - le monsieur de soixante ans n'épousera pas la jeune fille de vingt ans qu'il désirait - et, dans la seconde, si le mariage a bien lieu, il laissera des cicatrices indélébiles.

En fait, la chose singulière est que, dans les deux pièces, on retrouve des personnages qui portent exactement les mêmes noms. Certains en changent mais, on le sait, le théâtre de Marivaux repose un peu sur un ensemble de personnages qu'il doit aux Comédiens Italiens pour lesquels il a écrit la plupart de ses pièces. Cela ne signifie pas du tout que Marivaux ait cherché à représenter des types. En fait, il s'est déjà considérablement éloigné de tous les types de la Commedia italienne. Alors, que sont ces personnages ?

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, quand on a commencé à jouer Marivaux, à l'apprécier, les critiques faisaient une réserve : on lui reprochait de n'avoir imaginé que des situations et de n'avoir pas créé de caractères. C'est pourquoi on le jugeait inférieur à Molière qui a vraiment créé, lui, des types (on sait par ailleurs que Marivaux - c'est d'Alembert qui dit cela dans son éloge - n'aimait pas Molière et avait surtout le tort de ne pas s'en cacher). Là, donc, Marivaux diffère de Molière. Mais c'est là peut-être aussi une des raisons qui expliquent la grande fortune de Marivaux au XX<sup>ème</sup> siècle, et sa modernité : les personnages n'existent pas au départ, il n'y a pas de personnages constitués. Les personnages de Marivaux se transforment au fil des situations. Et, par là, ils n'arrêtent pas de se révéler autres qu'ils ne sont. On les voit se cacher, essayer de se dérober, mais chaque nouvelle apparence n'est finalement qu'un nouveau masque. Ces personnages jouent toujours un rôle. Surgit alors cette chose troublante qu'entre le jeu et la réalité, les frontières ne sont jamais clairement définies. On ne sait jamais très bien quand on est dans le jeu et quand on est dans le réel, puisque, dans le réel, on n'arrête pas de jouer.

Mais si le théâtre renvoie toujours à la réalité, la réalité des personnages se révèle aussi à travers le jeu : en un certain sens, il faut passer par le théâtre pour arriver à la réalité.

Ainsi, mettre en scène ces deux pièces courtes (redisons que chez Marivaux, les pièces en un acte ne sont pas du tout des esquisses : elles ont toute la concentration, toute la densité des pièces en trois actes), les mettre en rapport, permet peut-être de dégager les temps forts du théâtre de Marivaux.

Si, au départ, on pouvait penser qu'elles n'avaient rien à voir, au terme, on se rend compte que des choses secrètes circulent de l'une à l'autre et qu'elles s'éclairent l'une l'autre. Finalement, dans ces deux pièces - mais c'est peut-être le cas de tout le théâtre de Marivaux - tout tourne autour du théâtre et de la réalité, du mensonge et de la vérité.

**Claude Stratz**

*"Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ?"*

*Denis Diderot*  
Paradoxe sur le comédien, 1773

## Marivaux, deux comédies

**Première vue :** Marivaudait-on aux temps préhistoriques ? La femelle de l'homme, cette Mammifère placentaire supérieure, au chasseur trop entreprenant qui venait dans sa caverne sombre lui manifester son désir, grommelait-elle : "Ahi, je me fâcherai, tu m'impatientes, encore une fois laisse-là ton amour" ? Ou n'attendait-elle pas plutôt qu'il se fût déclaré et lui dise : "Que vous m'aimez, Madame ! Quelle idée ! qui pourrait se l'imaginer ?", pour lui avouer : "Et voilà pourtant ce qui m'arrive" ?

Sans se hausser jusqu'aux caprices d'une Silvia ou d'une Araminte, bien des femelles de Mammifères placentaires et même des Marsupiaux, sans parler des autruches, se livrent à des rebuffades ou dérobadés complexes devant la parade virile des mâles, au temps de l'accouplement. Peut-être y a-t-il même un délai imposé au désir dès lors qu'il y a division des sexes.

J'aime assez considérer d'un côté, comme Buffon, l'Histoire sombre, lente et tumultueuse de la Terre, et de l'autre l'improbabilité absolue du théâtre de Marivaux, moment unique et fulgurant dans l'Histoire de l'espèce humaine. Lui-même d'ailleurs, philosophe à ses heures, se plaît à opposer les lois de l'individu à celles de l'espèce. Ainsi à propos des oiseaux : "Chacun d'eux jouit de sa généralité plus ou moins bien, ou plus ou moins mal, chacun d'eux vole d'une aile plus ou moins forte ou faible, fait son nid dans une perfection plus ou moins délicate, ou grossière, suivant la tournure particulière dans laquelle la formation est devenue complète, uniforme et commune, et ce que je dis de l'oiseau, je le dis de tous les animaux, de tout ce qui végète et ce qui respire; je le dis enfin de la créature qu'on appelle homme, et pour qui tout va de même à un certain point, toute distinguée qu'elle est des autres créatures."

"Tout homme ressemble donc à un autre, en ne ressemblant pourtant qu'à lui."

**Seconde vue :** Au cours du Trias supérieur et du Jurassique, première époque de l'expansion des Mammifères, ces derniers étaient en concurrence avec les grands Reptiles. J'imagine donc qu'aux yeux des grands Reptiles terrestres, marins, lacustres et volants qui régnaient encore un peu partout, les premiers Marsupiaux, dont deux os au niveau du bassin supportent la *marsupie*, cette poche où se poursuit l'enfance de petits déjà nés, - ce qui n'est point réservé au seul Kangourou, car Cuvier avait trouvé à Montmartre même le squelette d'une espèce d'oppossum - et les Mammifères placentaires, dont les petits naissent à un stade déjà avancé, - ah ! quel progrès par rapport à la poche ! - ont dû faire l'effet de *marivauder*.

"- Je veux toujours avoir vos mains; ni moi ni ma bouche ne saurions plus nous passer d'elles.

- Ni mes mains se passer de votre bouche."

Puis vint, au long du Pléistocène, le long développement des Mammifères modernes, avec ses vingt-six Ordres au rang desquels nos chers Primates (dont vous et moi, reconnaissables à nos orbites et à notre vision stéréotopique), auxquels appartiennent les Lémuriens, les Tarsoïdes et les Anthroïdes, divisés en Singes et en Hominiens. L'un des derniers Hominiens, l'*homo sapiens* récent, est depuis sans doute quelque milliers d'années divisé à son tour en deux espèces, l'Homme et la Femme.

L'Homme se définit selon les critères communs aux *Ponginae*, à savoir l'Orang-Outan, le Chimpanzé et le Gorille : tronc redressé, accroissement de la boîte crânienne, réduction du squelette facial; moins de poils qu'eux, cependant.

La Femme est plus longue à définir : "Et qu'est-ce que c'est qu'une femme ? dit Lelio à Arlequin. Pour la définir, il faudrait la connaître : nous pouvons aujourd'hui en commencer la définition, mais je soutiens qu'on n'en verra le bout qu'à la fin du monde."

**Troisième vue** : L'évolution de l'espèce humaine devait ensuite donner lieu à une autre division, transversale à celle des sexes, survenue dans les derniers temps de son histoire, et produisant cet étrange individu non seulement capable de jouer, comme les petits Marsupiaux et les petits Placentaires, mais capable aussi de *jouer à jouer*. Comme le dit le nommé Blaise dans *Les Acteurs de bonne foi*, "ils font semblant de faire semblant."

Ainsi dans l'histoire de cette espèce, et pour parler comme Marivaux : "Il n'y aurait qu'une lacune ou qu'une tournure totalement étrangère dans quelque partie de cette formation particulière qui pût interrompre, faire cesser la généralité de propriétés ou d'attributs particulière à chaque espèce, et y mettre un vide; ce qui ferait des monstres, et les monstres sont rares dans toutes les espèces."

Les Comédiens en effet sont rares. Cependant, ils se divisent aussi en Acteurs de bonne foi et en Acteurs de mauvaise foi. Les Acteurs de bonne foi sont ceux que vous et moi nous aimons. Les Acteurs de mauvaise foi sont ceux qui croient bon distancier et ne sont pas dans le *sentiment*.

**François Regnault**

*"Avant de lire, dit Marivaux, nous nous construisons déjà une idée de l'auteur et nous lisons ce que nous nous attendons à lire". Sa fortune littéraire illustre mieux que tout autre la vérité de cette observation. Ses contemporains, et les critiques, pendant deux siècles accusent Marivaux d'écrire toujours la même pièce. On disait déjà de son temps, nous rapporte d'Alembert, que "si les comédiens ne jouaient que des ouvrages de Marivaux, ils auraient l'air de ne point changer de pièces". Et le marquis d'Argens écrivait : "Il y a dans ses pièces, d'ailleurs très jolies, un défaut, c'est qu'elles pourraient être presque toutes intitulées la Surprise de l'Amour." Voilà un jugement qui prouve bien que nous ne lisons jamais que ce que nous nous attendons à lire.*

Claude Roy  
*Lire Marivaux,*  
Les Cahiers du Rhône, 1947

## L'Ecole des Mères

### Le noeud (non le résumé)

Une mère a décidé de marier sa fille à un vieux monsieur, qui est riche. La fille, élevée dans une trop grande obéissance, est prête à se soumettre. Le monsieur a *déguisé* son nom afin de dissimuler aux siens cette union précieuse.

Un jeune homme, qui a déjà croisé cette fille et lui a montré par ses seuls regards qu'il l'aimait, lui a appris ainsi ce que c'était que l'amour. Il arrive *déguisé* en valet pour entrer en contact avec elle.

Il se trouve *en outre* que le jeune homme est le fils du vieux monsieur (tel est le noeud).

On est au soir du mariage et on a donc organisé un bal *déguisé*.

Trois déguisements, en somme : du fils par amour, du père par prudence, de tous, à cause de la fête. Le père s'y déguise en jeune homme.

Et voici qu'à la faveur de l'obscurité, le fils attrape son père par le domino qui le recouvre et lui fait la déclaration d'amour destinée à la jeune fille.

Tout s'arrange à la fin parce que la mère ne veut pas le malheur de sa fille et que le monsieur aura pris soin de sonder les sentiments sincères de la jeune fille. Peut-être parce qu'ils sont bons. Peut-être parce qu'ils ne sont pas sûrs d'eux-mêmes.

Surtout parce que grâce aux déguisements, ces parents auront été exposés directement au désir visible de leurs enfants, que la célèbre *scène primitive*, c'est pour eux qu'elle aura eu lieu.

Et pourtant tout cela est raconté avec une grande simplicité, une grande évidence. Dans les pièces courtes, Marivaux atteint souvent à la limpidité de la pure structure.

*Comédie en un acte représentée pour la première fois par les comédiens italiens le 25 juillet 1732.*



## Aux yeux de la morale...

La comédie d'Ancien Régime anticipe sur l'évolution des mœurs et du droit. Rien n'interdit donc de lire dans *L'Ecole des mères* cette question : peut-il y avoir, à quel prix, selon quelles normes, un mariage sentimental ?

Les historiens des mœurs et du droit soulignent volontiers la divergence relative des points de vue clérical et séculier. L'Etat muscle la puissance paternelle, fondement d'une société remontant, d'obéissance en obéissance, de dépendance en dépendance, jusqu'au roi. Tandis que l'Eglise exige, sacrement du mariage oblige, le libre consentement des consciences sous l'oeil de Dieu et la main du prêtre. - Soit. Mais l'Eglise condamne, avec quelle violence, en France du moins, le théâtre et la comédie, que l'Etat surveille et protège. Et le libre consentement des conjoints n'a rien à voir avec le mariage passionnel, avec le mariage d'impulsion sentimentale mis en scène par la comédie. Pour l'Eglise comme pour Rousseau, la passion ne saurait servir de garant à une union durable, et donc raisonnable. Fonder le mariage sur le désir, sur la passion, conduit inéluctablement à la légitimation du divorce, inaugurée par la Révolution française. Ce que l'Eglise attend avant tout du mariage, ce n'est pas la conjugaison désirante de deux libertés, mais une double légitimation de la copulation : par le sacrement, par la reproduction. Comment pourrait-elle s'y tromper ? Rien, dans la comédie, ne répond à ces saintes visées, à ces pieux scrupules.

La Comédie exalte les élans impétueux du coeur, les impulsions du corps, les ruses et les violences; elle fait fi de la pudeur, de l'obéissance, du devoir, de l'humilité, de la pénitence. Tout, au théâtre, sur scène et dans la salle, respire évidemment la concupiscence.

Rien de plus facile, dans un sermon ou un discours moral, que de balancer harmonieusement les devoirs. Aux jeunes gens, patience et respect, obéissance et devoir. Aux parents, une autorité non tyrannique. Mais dans une comédie, il faut bien que jeunesse se rebelle, et que se fassent berner les parents trop réprimants. Il faut bien que la ruse seconde le désir, et que l'autorité chancelle pour satisfaire les vœux monnayés du spectateur. Avant même que le rideau se lève, avant même qu'il ait écrit la première réplique, un auteur de comédie fait déjà figure de prévenu aux yeux de la morale : Rousseau met son génie au service de ce que sait le moindre curé de campagne, le plus ingénu vicaire.

**Jean Goldzink**

Préface à *L'Ecole des mères*,  
GF Flammarion, septembre 1992

## Les Acteurs de bonne foi

### Les ressorts de la comédie

1. Ici, l'amour est déjà déclaré entre le jeune homme et la jeune fille. Le mariage a lieu le soir même. La tante du jeune homme prépare en secret une comédie pour la mère de la jeune fille. Merlin, un valet, (l'enchanteur ?), qui en a conçu le canevas, la fait exécuter par les valets et y joue lui-même un rôle : il s'agit d'un chassé-croisé amoureux. Etant *de bonne foi*, les acteurs se prennent au jeu, qui dégénère. Vacarme.

2. La mère de la jeune fille intervient. Elle découvre la surprise qu'on voulait lui faire, s'en déclare importunée et l'annule. La tante du jeune homme décide alors de se venger et feint de reprendre son neveu pour le donner à une amie plus âgée. Le neveu, *de bonne foi*, se rebelle et joue cette deuxième comédie forcée que lui impose sa tante. La jeune fille et sa mère à leur tour sont prises au piège. *De bonne foi*, la mère regrette son premier refus et exige la comédie répétée par les valets.

3. Mais ils n'en ont plus envie. Leur *bonne foi* a été surprise : "Ah ! nous verrons si on me fera jouer la comédie malgré moi", dit Lisette.

4. Le notaire arrive. La tante du jeune homme exige qu'on signe le contrat. Nouveau piège, car elle songe au contrat déjà prévu entre le jeune homme et la jeune fille, sachant que les autres, *de bonne foi*, craignent qu'il ne s'agisse de marier le jeune homme à l'amie plus âgée, laquelle, lorsque tout s'éclaircit, aura de bon coeur fait les frais de toute la machination.

Qui sont donc les acteurs de bonne foi ? Les valets dont la répétition d'une comédie en connaissance de cause piège les sentiments réels, ou les maîtres, à qui, le piège des sentiments fait jouer la comédie sans le savoir ? Comme si la bonne foi ne se trouvait que lorsque, dans la vie, on joue avec ses sentiments, et sur le théâtre, *dans le sentiment*.

La bonne foi est un abîme chez Marivaux.

*Comédie en un acte, en prose, publiée pour la première fois dans le Conservateur de novembre 1757.*

## Un rôle à jouer ?

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien.

Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne. Quand je vois le comte d'Essex (1), le règne d'Elisabeth se recule à mes yeux de dix siècles, et si l'on jouait un événement arrivé hier dans Paris, on me le ferait supposer du temps de Molière. Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros que de parler en vers, et d'endosser un habit à la romaine. Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase; à les reléguer à jamais sur la scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet tous les devoirs de l'homme, à nous faire applaudir de notre courage en louant celui des autres, de notre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de notre charité en disant au pauvre : Dieu vous assiste.

**Jean-Jacques Rousseau**

*Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles, 1758*

(1) Dans *Le Comte d'Essex* de Thomas Corneille, tragédie (1678)

*Claude Stratz, notre voisin. Voici quelque dix-neuf années que je connais Claude Stratz. Un beau jour, Patrice Chéreau autorisa ce jeune homme de Genève à assister à ses répétitions de **Toller**, de Tankred Dorst (que je traduisais). Puis à celles de **La Dispute** de Marivaux (pour laquelle j'arrangeai un Prologue). Puis il devint son assistant sur de nombreux spectacles, et surtout à Nanterre, au Théâtre des Amandiers. Mais tout cela ne dit rien des conversations diurnes et nocturnes, passionnées, inédites, ailées, que nous eûmes lui et moi pendant toutes ces années sur le théâtre (et le cinéma), et qui n'ont rien à voir avec les débats et discussions dont certains abreuvent le public. Oui, les arts, je crois bien, avancent au moyen de ces parlieries intimes fondées sur l'amour de l'art et l'estime réciproque. La haine n'y a jamais part, seulement la moquerie à l'égard des pédants et des prétentieux. Claude Stratz dirige magnifiquement la Comédie de Genève. Le dialogue entre nous se renoue grâce à Marivaux, et tant pis si je regrette un peu le temps que j'ai perdu de ce monde oral.*

**François Regnault**

## Claude Stratz

Né en 1946, d'origine suisse. Enseigne la dramaturgie et l'interprétation à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève (ESAD), de 1977 à 1982.

Assistant de Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers de Nanterre, de 1981 à 1988.

Directeur de la Comédie de Genève, depuis 1989.

### Mises en scène:

- 1975 *Les Bakkantes* d'Euripide
- 1976 *Tamerlan* d'après Marlowe
- 1978 *Woyzeck* de Büchner (Théâtre de Carouge)
- 1980 *Le Prince de Hombourg* de Kleist (Comédie de Genève)  
*Les Troyennes* d'Euripide (ESAD)
- 1984 *L'Ecole des mères, Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (ESAD)
- 1985 *Le Legs* et *L'Epreuve* de Marivaux (Comédie de Genève et Nanterre/Amandiers)
- 1987 *Le Suicidé* de Nicolai Erdman, texte français de Michel Vinaver (Comédie de Genève et Nanterre/Amandiers)
- 1989 *Chacun à son idée* de Luigi Pirandello (Comédie de Genève et TNS Strasbourg)
- 1990 *Jules César* de Shakespeare, texte français de Michel Vinaver (Comédie de Genève)
- 1991 *L'Otage* de Paul Claudel (Comédie de Genève)
- 1992 *Le Pain dur* de Paul Claudel (Comédie de Genève)
- 1992 *L'Ecole des mères, Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Comédie de Genève)

# théâtre

rencontre

## Claude Stratz

*Claude Stratz est de ces êtres qui se livrent ardemment, offrant en partage ses bouillonnements intérieurs.*

*Vibratile, sa parole ressemble à certaines de ses mises en scène: pleine de tensions contenues, elle affirme peu à peu ses lignes de force, riche de tous les tâtonnements et autres hésitations qui l'accompagnent.*

Claude Stratz inaugure une saison riche en péripéties affriolantes avec deux jets marivaudiens, oeuvres en un acte mais en aucun cas mineures. Retour à un certain clacissisme après la périlleuse équipée claudélienne de la saison dernière qui s'avéra être une belle réussite: le verbe claudélien démontra une nouvelle fois sa densité dramatique, sa faculté à ébouriffer l'âme, à l'ébranler durablement. Transition apparemment surprenante que celle qui conduit Claude Stratz de Claudel à Marivaux :

" En tant que directeur de théâtre il faut à la fois stimuler la curiosité du spectateur. l'inciter à la découverte et ne pas décevoir son attente. Très curieusement les projets claudélien et marivaudien sont solidaires: les deux idées sont venues quasi simultanément. Sinon il n'y a pas vraiment de lien entre ces deux auteurs, si ce n'est que l'art du dialogue de Marivaux intéressait beaucoup Claudel. Pour en revenir à *L'Otage* et au *Pain Dur*, il faut dire que ces deux pièces sont assez singulières dans l'oeuvre de ce dernier: elles sont en effet incroyablement narratives et à cet égard plus accessibles que d'autres. Il se trouve que malgré cela une frange du public continue d'éprouver une certaine méfiance, voire une résistance à l'encontre de Claudel. Dans une programmation il faut tenir compte des tendances et des envies que manifeste le public. Je crois qu'il serait faux de faire de la Comédie un théâtre élitiste."

Comme souvent chez Marivaux les pièces proposées mettent en jeu les embrouillaminis du coeur sur fond de jeu de masques et de faux-semblants. Dans *L'Ecole des Mères*, une mère décide de marier sa fille à un homme d'âge mûr mais fortuné. Or le fils de ce père encore vert s'éprend follement de la douce déjà promise. A l'occasion du mariage, un bal masqué est mis sur pied: s'ensuivent rencontres impromptues, mises à nu des vérités du coeur sous couvert du travestissement des êtres. Les faux-semblants engendrent les vérités, fictions du coeur et de la scène rivalisent d'ambiguïté et d'habileté pour mettre à mal les projets d'une mère plus soucieuse du respect des convenances sociales que du bonheur de sa fille. Le point de départ des *Acteurs de Bonne Foi* est tout autre: le mariage entre les deux tourtereaux est sur le point de se réaliser mais une comédie jouée par des acteurs de "bonne foi" vient semer le trouble dans les esprits, bouleversant les données initiales. Comme malgré eux, les spectateurs du divertissement prévu pour égayer les festivités se retrouvent propulsés dans une comédie au canevas incertain. Pour Claude Stratz ces deux pièces cristallisent la virtuosité marivaudienne:

" Au 18ème ce genre de pièces était présenté en lever de rideau. Les soirées théâtrales étaient alors très denses et l'objectif de ces amuse-gueule était de mettre en appétit le public. Mais chez Marivaux ces courtes pièces synthétisent la matière de trois actes en un jet percutant. A l'instar des auteurs modernes qui affectionnent les pièces brèves, Marivaux s'essaye avec brio à un genre qui suppose une habileté magistrale dans la mise en place des situations et dans leurs rebondissements. Mettre en scène deux traits d'esprit géniaux permet en outre de dessiner une ligne de force: on met en regard deux narrations dont les prétextes sont quasi similaires puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un mariage compromis. Notons que dans *L'Ecole des Mères* Marivaux

repréend des éléments de *L'Ecole des Mères* de Molière; Marivaux est en effet fasciné par Molière dont il cherche à se démarquer. Ici il reprend le thème exploité par son illustre devancier, sur lequel il invente une suite de variations. " Marivaux que Claude Stratz découvre avec émerveillement à l'époque du collège semble rythmer l'itinéraire du metteur en scène:

"Ayant monté *L'Epreuve* et *Le Legs* à Nanterre en 1985, j'avais envie de me replonger dans cette oeuvre. A chaque lecture on découvre des éléments qu'on n'avait pas vus, qui nous frappent. Car Marivaux est un auteur d'une incroyable richesse: ainsi il arrive que pendant trois scènes on ne sache pas quel point de vue adopter. On a des points de vue contradictoires et il faut beaucoup de temps pour trouver le ressort des situations. En somme ce sont des pièces ouvertes dans la complexité: on ne cesse de faire des hypothèses et ce n'est que peu à peu que le chemin s'éclaircit. Paradoxalement lorsque j'ai découvert Marivaux, je ne pensais pas monter une de ses pièces: je cherchais alors quelque chose de plus visuel, de plus plastique. Je pensais d'autant moins m'essayer à cette oeuvre que j'ai eu l'occasion formidable d'assister aux répétitions de *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau en 1975: un éblouissement! Ces répétitions furent décisives dans mon rapport à la mise en scène. Après un tel spectacle, je me suis dit que jamais je ne pourrais monter Marivaux. Chéreau révélait le déchirement de Marivaux, il mettait en exergue la violence du tragique. Dix ans après je découvrais son humour, un humour de clown: chez Marivaux le désespoir des personnages engendre le comique, les blessures d'orgueil sont revêtues d'une dimension drolatique, ainsi la jalousie." Marivaux peut poser un certain nombre de problèmes aux comédiens qui doivent s'approprier une langue pas toujours aisée à se mettre en bouche: "La première fois que j'ai travaillé un de ses textes, je me suis rendu compte que c'est une langue qu'on a intérêt à parler. D'ailleurs Marivaux souhaitait imiter les tours d'expression de la langue ordinaire. Il voulait faire parler les gens, c'est pourquoi je crois qu'il vaut mieux éviter de la déclamer."

Claude Stratz semble souvent en symbiose avec l'espace scénique: à deux pas de ses comédiens, il donne l'impression de vouloir leur insuffler son énergie. Par fragments, au fil des gestes inachevés, comme une impulsion offerte à l'imaginaire du corps, le projet révèle peu à peu sa cohérence: "Ce qui importe, en effet, dans mon rapport à la scène et aux comédiens, c'est de gérer la proximité et la distance. Pour pouvoir aider un comédien, il faut être très proche de lui: soit on l'incite à aller plus loin, soit on lui propose un autre chemin. Je suis parfois maladroit à trouver le mot juste: dans ces cas un geste ou une impulsion oriente l'acteur. En somme la manière de dire est plus riche de suggestions que les mots. De plus les indications ne doivent pas être exécutées objectivement: l'acteur doit se les approprier, les mélanger à sa propre énergie. Une des phases du travail auxquelles j'accorde le plus d'importance, c'est le travail du texte autour de la table. C'est le moment des hypothèses, des questions concrètes: on met l'accent sur les contradictions. Les répétitions qui suivent éprouvent les intuitions et les idées jaillies au cours de cette première étape: elles explorent les virtualités du texte."

Une mise en scène de Stratz constitue souvent un régal pour le regard: l'occupation de la scène n'est jamais fortuite, l'espace devient véritablement le médiateur de la parole, il laisse sourdre le non-dit:

"Il est vrai que j'ai horreur des mises en scène superfétatoires, à savoir cette option qui consiste à prendre systématiquement le contre-pied du texte ou à le charger de significations parasitaires. Je ne suis pas baroque, j'ai un idéal classique. Je tends à une narration architecturée qui permette de raconter le plus avec le moins de moyens possibles. Ce goût pour l'épure qui laisse affleurer l'essentiel explique sans doute ma prédilection pour la forme classique en musique: l'invention de la sonate, voilà quelque chose d'extraordinaire. Pour en revenir à la mise en scène elle doit tendre à mon sens à manifester l'énergie du texte qui se découvre au cours des répétitions à travers les hypothèses réalisées les une après les autres".

*propos recueillis par Alexandre Demidoff*

A la Comédie de Genève du 3 au 21 novembre (loc 022 / 320 50 01)

*Photo de répétition, décor Ezio Toffoluni (photo Bohlen)*

## THÉÂTRE

## Les jolis jeux de la tromperie

Marivaux et Claude Stratz s'entendent pour creuser  
les mystères de la sincérité

## LES ACTEURS DE BONNE FOI

à Aubervilliers

Les actions se passent à l'intérieur d'une haute boîte blanche, d'un blanc éclatant - décor d'Ezio Toffolutti. Elle est posée comme un objet étranger sur le plateau. Les personnages y apparaissent menus, vivement colorés, avec des contours nets : des poupées souples et nerveuses. Elles animent deux intrigues qui s'enchaînent, mais dont le seul point commun est de tourner autour d'un projet de mariage. Deux pièces de Marivaux : *L'École des mères*, et *les Acteurs de bonne foi*, mises en scène par Claude Stratz, directeur de la Comédie de Genève où a été créé le spectacle. En 1985, il avait déjà présenté aux Amandiers de Nanterre deux autres pièces de Marivaux, *les Legs* et *L'Épreuve*, dans un parti pris sombre, carrément amer. Le ton cette fois est plus léger, mais on retrouve à nu l'acuité de l'auteur, et son esprit caustique.

*L'École des mères* est rarement jouée. D'ailleurs, l'histoire en est tout à fait artificielle : une mère veut marier sa fille à un barbon. Le fils du barbon est amoureux de la jeune fille. Au cours d'un bal masqué, il pense lui déclarer sa passion, mais, trompé par les déguisements, il s'adresse à son père, qui du coup, renonce à ce mariage idiot, et tout finit bien. Tout finit bien aussi pour *les Acteurs de bonne foi*. Ces acteurs sont des domestiques, qui, à l'occasion d'un mariage se préparent à donner la comédie à la mère du fiancé. D'abord elle les envoie promener, puis accepte. Pourquoi ? Peu importe. Chez Marivaux, les comportements n'obéissent pas à une logique humaine, mais aux lois d'un jeu complexe, infiniment subtil, qui enchevêtre minutieusement les mécanismes de la tromperie.

Accoler l'expression « bonne foi » à Marivaux est en soi un paradoxe. Ce devait être pour lui une source inépuisable d'étonnement, provoquer un vertige d'incompréhension. Pourtant, il essaie de comprendre, même s'il n'y croit pas. Il s'intéresse en ethnologie à des gens jeunes, naïfs, prati-

quant peut-être le second degré mais, en quelque sorte, instinctivement. Et il les place dans une situation fautive : ils s'initient au faire-semblant du théâtre. Ils doivent apprendre à jouer avec ce qu'ils pensent être leur vérité, se prennent au jeu, y prennent un plaisir bien réel. Se pose alors l'éternelle question sans réponse de la réalité-fiction, que Marivaux traite avec une intelligence désinvolte et Claude Stratz en comédie loufoque. Si la tromperie fait mal, dit-il, elle est une étape obligée sur le chemin de la vérité.

Il tire le fil rouge des intrigues embrouillées, s'y promène, y promène acteurs et spectateurs avec aisance, clarté, humour. Dans tout ce va-et-vient entre bonne et mauvaise foi, entre élans sincères et sentiments feints, dans cette pagaille soigneusement organisée, au milieu des rires et des excentricités, surgissent, comme des flèches de lumière, d'indéniables vérités à saisir au vol.

Claude Stratz commence par le plus direct, si tant est que le mot convienne à Marivaux. Mais disons que, dans *L'École des mères*, tout se passe d'un seul mouvement. En revanche, *les Acteurs de bonne foi* se présentent comme un kaléidoscope aux mille couleurs, une montagne russe, un carnaval maîtrisé. On saute d'une surprise à l'autre, d'un bonheur à l'autre. En pleine fantaisie, en plein délire, les personnages se révèlent, les acteurs se déchainent et retombent dans leurs marques, en acrobates des sentiments et des mots.

COLETTE GODARD