



Compléter *La Dispute* ou remplir le manque

Catherine AILLOUD-NICOLAS
Université Claude Bernard Lyon 1, UMR Lire

La Dispute de Marivaux est un cas unique dans l'histoire de la scène contemporaine. En effet, la pièce, en passant au plateau, semble appeler de façon nécessaire des ajouts textuels, sous la forme de prologues¹ ou d'épilogues comme si elle ne se suffisait pas à elle-même. On peut dès lors faire l'hypothèse qu'il y a dans cette œuvre un vide qui appelle le plein, au risque de transformer une pièce en un acte avec son rythme et sa complétude propres, en une portion d'un ensemble textuel hétérogène, régi par un geste dramaturgique fort. Ce vide, c'est paradoxalement ce qui semble constituer l'identité de la pièce si l'on en croit le titre, à savoir la dispute.

La Dispute, l'acmé d'un topos marivaudien ?

Une enquête lexicologique permet de constater que Marivaux utilise beaucoup plus souvent le verbe *disputer* dans son théâtre que le nom *dispute*. En effet, si le verbe *disputer* apparaît dix-neuf fois dans douze pièces, le mot *dispute*² est présent dans seulement trois pièces antérieures à *La Dispute* : *Les Serments indiscrets* (1732 : 2 fois³), *Les Fausses*

¹ Le marqueur initial de ce phénomène est le prologue de François Regnault pour la mise en scène de Chéreau (1973), texte devenu si célèbre qu'il apparaît parfois dans les éditions de la pièce, comme c'est le cas dans celle de Jean Goldzink chez Garnier-Flammarion, en 1991, p. 115-145. L'éditeur, qui associe *La Dispute* avec *Les Acteurs de bonne foi* et *L'Épreuve*, justifie son choix dans la présentation : « Quand une mise en scène fait date à ce point, il serait déraisonnable, s'agissant d'un texte si peu joué, de ne pas commencer par elle » (p. 101). L'introduction donne donc à la fois le programme et le prologue du spectacle.

² Notons que Marivaux fait sienne l'évolution que l'on peut constater entre les versions de 1690 et de 1727 du Dictionnaire de Furetière, http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm [consulté le 14 avril 2013]. Dans la première édition, il y a deux entrées : « 1) querelle, contestation ; 2) la dispute dans les collèges est une contestation qu'ont les écoliers pour les prix et leur exercice. On fait de longues disputes dans les écoles de théologie, de médecine... ». Dans l'édition revue et corrigée par Basnage de Beauval et Bruter de la Rivière, les sens sont élargis ou précisés : « 1) Querelle, contestation, débat. 2) Dans les collèges ou les Universités, thèse pour exercer les écoliers, en la soutenant en public ; ou pour éprouver et affirmer la capacité de ceux qui aspirent au Doctorat ou autres degrés inférieurs. 3) *Dispute* signifie un combat d'esprit en matière de science ; une controverse sur les dogmes de la religion. Il n'y a rien qui serve davantage à donner des controverses pour trouver la vérité que la dispute ». Voir aussi sur cette question, Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 351-352.

³ II, vii, et v, iv.

Confidences (1737 : 4 fois⁴), *Les Sincères* (1739 : 1 fois⁵). Cette récurrence dessine-t-elle un sous-ensemble théâtral cohérent ? Les titres de ces œuvres semblent l'attester puisqu'ils appartiennent tous au champ lexical du langage. C'est évident pour les deux premiers, un peu moins *stricto sensu* pour *Les Sincères* mais néanmoins la sincérité peut s'envisager comme un certain mode de relation à la parole. La contiguïté entre cette dernière pièce et *La Dispute* est plus nettement liée au contenu. Dans *Les Sincères* se développe, en effet, un débat sous-jacent, implicite : « Peut-on être sincère dans les relations amoureuses ? ». De façon explicite, le mot *dispute* est, quant à lui, utilisé pour évoquer une appréciation contradictoire sur la beauté comparée des deux héroïnes, la Marquise et Araminte :

FRONTIN. Monsieur, si la sincérité loge quelque part, c'est dans votre cœur. Parlez : la plus belle femme du monde, est-ce la Marquise ?

ERGASTE. Non, qu'est-ce que cette mauvaise plaisanterie-là, butor ? La Marquise est aimable et non pas belle.

FRONTIN, *joyeux* : Comme un ange !

ERGASTE. Sans aller plus loin, Madame a les traits plus réguliers qu'elle.

FRONTIN. J'ai prononcé de même sur ces deux articles et Monsieur s'emporte ; il dit que sans vous la dispute finirait sur mes épaules ; je vous laisse mon bon droit à soutenir, et je me retire avec votre suffrage.

Dans *La Dispute*, la pièce la plus tardive de ce corpus⁶, en dehors du titre, le mot apparaît deux fois. Il est tout d'abord prononcé par le Prince dans la scène ii : « Voici le fait : il y a dix-huit ou dix-neuf ans que la dispute d'aujourd'hui s'éleva à la cour de mon père, s'échauffa beaucoup et dura très longtemps. »

Et on le trouve aussi dans la scène de rencontre entre Églé et Adine quand les deux personnages tentent d'évaluer qui, d'entre elles, est la plus belle :

ADINE. Mais de croire que vous pouvez entrer en dispute avec moi, c'est se moquer, il n'y a qu'à voir.

ÉGLÉ. Mais c'est aussi en voyant, que je vous trouve assez laide⁷.

Comme dans *Les Sincères*, il y a apparemment débat sur un sujet assez sérieux, moral ou philosophique, à savoir ici l'origine masculine ou féminine de l'inconstance, puis conflit de personnes sur le terrain de la coquetterie. Mais, peut-on pour autant affirmer qu'il y a réellement dispute dans *La Dispute* de Marivaux ?

Comme nous l'avons montré, le mot est utilisé, pour la première fois, dans la scène ii, pour qualifier la question sur l'origine de l'infidélité qui a traversé le temps et agité deux règnes successifs. La description qui est faite du conflit passé atteste de deux faits : tout d'abord la violence et la durée du débat⁸ ; ensuite, la division qu'il a produite au sein de la Cour d'antan. La dispute actuelle est caractérisée différemment, elle possède d'autres contours. Son importance est doublement minimisée : elle a eu lieu la veille seulement et elle est présentée comme une simple question que l'on a agitée. Mais la différence

⁴ I, vi ; II, iii ; II, x ; II, xi ; II, xii.

⁵ Scène viii.

⁶ Elle date de 1744.

⁷ Scène ix.

⁸ Celle-ci peut évoquer un texte très intéressant des *Journaux* de Marivaux. Dans la vingt-troisième feuille du *Spectateur français*, datée du 8 janvier 1724, p.246-247, Marivaux décrit une dispute apocalyptique qui oppose de « fort honnêtes gens, la plupart amateurs de belles lettres, ou savants ». Il ajoute : « ils sont dans le particulier de la plus aimable société du monde, raisonnables autant que spirituels ; se trouvent-ils ensemble, vous ne les reconnaissez plus ; ils sont à l'instant saisis de la fureur d'avoir plus d'esprit les uns que les autres ».

principale concerne ses acteurs : la division passée est remplacée par une unanimité contre Hermiane⁹. Quant au Prince, avec qui est-il ? Curieusement, il se présente avec insistance comme un allié d'Hermiane, rappelant continuellement qu'ils sont tous deux en accord contre la Cour, qu'il n'y a pas de conflit entre eux¹⁰. Il ne cesse de l'affirmer. Et pour ce faire, il met en place une série de boucliers linguistiques. Par exemple, il emploie la forme négative : « je n'y trouve pas plus d'apparence que vous », « ce n'est pas moi qu'il faut combattre là-dessus ». Il utilise aussi des effets de rajouts, de remords linguistiques qui, faisant rebondir la phrase, visent à rassurer Hermiane. Ainsi : « comme vous le prétendez et moi aussi¹¹ ». Mais le Prince veut si bien se protéger pour éviter le conflit qu'il déplace parfois les zones du dialogue sur des terrains dangereux. À partir de la question brûlante de l'origine de l'inconstance, pour convaincre Hermiane de sa bonne foi, il procède à une généralisation du comportement des hommes : « je n'estime point le cœur des hommes et je vous l'abandonne ; je le crois sans comparaison plus sujet à l'inconstance et à l'infidélité que celui des femmes ». Mais ce faisant, il prend un risque énorme car dire que les hommes sont inconstants par nature, c'est dire que lui-même peut l'être. Et l'on comprend alors que le Prince procède *in fine* à une bifurcation de pensée, tentant de transformer en compliment ce qui pouvait apparaître comme une affirmation implicite de sa propre infidélité : « je n'en excepte que le mien, à qui même je ne ferais pas cet honneur-là si j'en aimais une autre que vous ». Le raisonnement fait des détours et la succession de négations entraîne un vertige linguistique¹², une préciosité formelle, qui empêchent Hermiane d'adhérer au message et lui font dire : « Ce discours-là sent bien l'ironie ».

Le Prince ne « dispute » donc pas avec Hermiane. Au contraire, il veut apparaître comme celui qui est en accord avec elle. Il adopte, de ce fait, la meilleure stratégie qui soit afin que l'expérience-preuve, à laquelle tous deux vont assister, ne produise pas de rupture. Si elle vient donner raison à Hermiane, le Prince partagera le plaisir qu'elle aura à avoir gagné. Si au contraire elle lui donne tort, il se trouvera en conformité avec la jeune femme pour reconnaître qu'ils se trompaient tous deux.

Pour résoudre une dispute dont l'argumentation ne se développe pas, faute de combattants, le Prince fait appel à une expérience qu'il n'a pas conçue lui-même. De ce fait, il instaure de façon fictive et théorique, un conflit, à distance temporelle, entre son père et Hermiane¹³. Et la Cour dans tout cela ? Si l'enjeu était de la convaincre, elle dont l'opinion est supposée contraire à celle du couple principal, elle resterait sur scène tout au long de la pièce. Or, elle est chassée du plateau dès la fin de la scène i pour ne plus revenir. Ces anomalies confirment notre hypothèse initiale : la dispute principale est fantomatique, elle est niée et biaisée, elle ne fait pas scène. L'expérience est censée être la preuve d'une dispute qui ne se développe pas. Placée dans ce qui constitue une pièce dans

⁹ « Vous souteniez contre toute ma cour que ce n'était pas votre sexe, mais le nôtre, qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour » (scène i).

¹⁰ Contrairement à ce qui est souvent affirmé. Patrice Pavis évoque par exemple « la dispute concrète entre le Prince et Hermiane dont la pièce rapporte l'anecdote », *Marivaux à l'épreuve...*, p. 351.

¹¹ Même si les pronoms personnels attestent d'une séparation, ils conduisent progressivement vers un « nous » conciliant et apaisant.

¹² Dans la phrase précédente, il avait masqué la déclaration d'amour dans une succession de complétives qui rendent la pensée très difficile à suivre. Ce type de phrases constitue pour l'acteur de réelles difficultés car il faut rendre à la fois la clarté de la pensée sous-jacente et la volonté d'obscurcissement du personnage.

¹³ « Mon père, naturellement assez philosophe, et qui n'était pas de votre sentiment... ». L'incise est intéressante car elle implique possiblement une idée : Hermiane n'est pas philosophe, elle raisonne mal. Voir sur ce point Christophe Martin, *Éducatives négatives*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 117.

la pièce, elle se présente comme une illustration du problème posé par la pièce cadre, un exemple donné comme absolument valide sur le plan scientifique, une page vierge sur laquelle écrire l'histoire de l'humanité. Or on peut évidemment en douter. Il ne s'agit en aucun cas du début du monde annoncé. Les jeunes cobayes ont été élevés par des serviteurs du père du Prince. Ils possèdent le langage même s'ils n'en ont pas toujours les référents. Ils sont donc éduqués. Si l'expérience semble faussée voire truquée, la démarche scientifique est questionnée car Hermiane met en doute la possibilité de passer du particulier, à savoir les cas d'Églé et d'Adine, à une généralisation à toutes les femmes: « Cette Adine et cette Églé me sont insupportables, il faut que le sort soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe » (scène xx).

La fin de la pièce ne fait que rajouter au trouble. Un troisième couple de jeunes surgit opportunément. Mais curieusement, il ne permet pas de trancher sur la question de la première inconstance puisque l'on ne l'a pas vu agir scéniquement. Son désir de fidélité résout, en réalité, une autre dispute qui n'a jamais été exposée et qui pourrait être énoncée de la façon suivante : « Quel est le sexe le plus immoral ? ». Le Prince, en effet, propose un axiome en guise de conclusion à cette dispute invisible: « Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux ». Mais, au lieu d'apaiser le conflit, cette affirmation pourtant consensuelle, fait naître une dispute¹⁴, sur le mode du conflit, entre le Prince et Hermiane, chacun d'entre eux devenant le représentant de son sexe :

HERMIANE. Votre sexe est d'une perfidie horrible, il change à propos de rien, sans chercher même de prétexte.

LE PRINCE. Je l'avoue, le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, et par là plus décent, il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre¹⁵.

La présence du troisième couple entraîne, selon une curieuse inversion, une conclusion qui fait naître une dispute. Le système est quasiment chiasmatisé par rapport au début de la pièce. La réponse du Prince est beaucoup plus ironique que celle de la scène i. Et l'interprétation qui en est faite est cette fois-ci autre : « nous n'avons pas lieu de plaisanter ». L'emploi de la première personne du pluriel est curieux, comme l'est celui du dernier mot, « partons ». La guerre des sexes est-elle avortée, renvoyée à la plaisanterie ? L'emploi systématique du pronom « nous » est-il le signe d'une réconciliation, d'un retour pacifié à la Cour et d'une fin de la dispute ? Est-il au contraire une fin de non recevoir et s'adresse-t-il au reste des personnages présents ?

Chacun énonce un argument et s'en tient là. La dispute non résolue aboutit à la fin de théâtre la plus décevante qui soit : la sortie de scène des personnages sans que le conflit ait trouvé une solution. Le plan initial du Prince et la solution de secours du troisième couple ont échoué.

La dispute interne, qui opposait Églé et Adine, est elle aussi à la recherche d'une preuve incontestable, susceptible d'arbitrer la compétition de beauté. Cette preuve, c'est

¹⁴ La pièce aurait pu s'appeler *Les Disputes*. En effet, sont possiblement désignables comme telles : les débats dans les deux cours auxquels nous n'assistons pas ; le conflit à distance entre Hermiane et le père du Prince ; des disputes montrées, entre Adine et Églé dans la pièce interne, entre le Prince et Hermiane dans la scène finale.

¹⁵ Pour l'analyse de ces répliques, voir Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013, p. 175.

l'inconstance, la capacité à séduire¹⁶. Dans la scène xv, Églé fait avec Carise le point sur le trouble sur ses sentiments : « C'est que j'ai dessein d'aimer toujours Azor, et j'ai peur d'y manquer ». Carise l'éclaire sur la situation : « Tenez votre dégoût pour Azor ne vient pas de tout ce que vous dites là, mais de ce que vous aimez mieux à présent son camarade que lui ». Et elle finit par nommer l'inconstance tout en la définissant comme un acte dont il faut avoir honte. À la fin de cette scène, Églé n'est pas décidée à être infidèle, elle en ressent le désir confusément. Et c'est plutôt Mesrin, entrant à la scène suivante, qui le souhaite¹⁷ : « il s'échappe de moi, il veut être inconstant, empêchez-le d'approcher ». Églé reçoit dans un premier temps l'hommage de Mesrin en coquette flattée. Ce qui la fait basculer dans l'inconstance, ce n'est pas son propre désir ou le mérite de Mesrin mais la découverte qu'il est l'ami d'Adine¹⁸. C'est l'amour-propre qui est le moteur de son action et non l'amour. A-t-elle, pour autant, remporté la dispute qui l'opposait à Adine ? L'inconstance a-t-elle valeur de preuve ? On ne peut l'affirmer. L'arrivée d'Azor ajoute à l'indécision : il déclare qu'il a lui-même été inconstant et qu'il a séduit Adine hors-scène. Mais on ignore s'il a été à l'initiative de cette infidélité et si cette dernière a précédé chronologiquement celle à laquelle nous assistons sur le plateau.

Le fonctionnement dramaturgique met en doute la validité de l'expérience en tant que preuve susceptible de trancher la dispute de la pièce interne comme celle de la pièce externe. L'inconstance d'Églé n'a pas valeur de preuve, ni pour elle-même, ni pour Hermiane¹⁹.

Du texte à la scène

La Dispute peut être qualifiée de pièce ouverte dans la mesure où elle échappe à une compréhension immédiate et peut dès lors s'offrir à de nombreuses interprétations. Les problèmes dramaturgiques concernent la pièce interne : Comment les jeunes gens ont-ils été éduqués²⁰ ? À quoi ? Y a-t-il eu une forme de conditionnement qui justifie leur comportement ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une contre-éducation ? Quels ordres ont été donnés par le père du Prince, qui était loin d'être neutre dans le débat proposé ? Dans quelle mesure les dés ne sont-ils pas pipés dès l'origine ? À quel destin les quatre jeunes sont-ils promis ? Ces questions forment un socle de mystère qui, ajouté au fait que dans cette pièce tout semble aller très vite, contribue à la rendre énigmatique. Elles concernent aussi la pièce cadre. Pourquoi Marivaux a-t-il effacé la dispute principale entre les deux protagonistes ? Pourquoi évolue-t-elle à la fin de la pièce ? Quelle est la nature réelle du conflit entre Hermiane et le Prince ? Quel est l'enjeu sous-jacent de la dispute pour Hermiane ou, autrement dit, en quoi l'expérience spectaculaire est-elle en réalité une épreuve à laquelle le Prince la soumet ?

¹⁶ Comme l'écrit Jean-Claude Sempé, « *La Dispute* de Marivaux ou le miroir infidèle », *Études freudiennes*, n° 11-12, janvier 1976, p. 189-202, la dispute « se déplacera ailleurs, au niveau de leurs deux hommes qu'elles vont se disputer » (p. 193).

¹⁷ Églé est d'ailleurs citée en modèle par Mesrou : « Mesrin, imitez Églé, ne soyez pas infidèle ».

¹⁸ « Il n'y a pas moyen de résister ; Mesrin, venez que je vous aime ». Voir l'analyse de Jean-Claude Sempé sur ce passage à l'acte, « *La Dispute* de Marivaux ou le miroir infidèle », p. 198-199.

¹⁹ On peut d'ailleurs remarquer que ce n'est pas au moment de l'infidélité qu'intervient Hermiane mais lors du dernier conflit d'amour-propre qui oppose Adine et Églé. Si les deux personnages féminins lui sont insupportables, c'est parce qu'ils sont régis par la coquetterie.

²⁰ C'est là un des aspects que soulignait Bernard Dort dans sa critique du spectacle de Chéreau. Voir « Marivaux "sauvage" ? », dans *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 153-161.

La dispute manquante crée un vide²¹ que les metteurs en scène sont tentés de remplir textuellement, comme si les moyens de la mise en scène ne suffisaient pas complètement. Le *corpus* de solutions que nous nous proposons d'examiner est composé de six textes, épilogues et prologues.

Parmi eux, trois sont des baissers de rideau. Il s'agit tout d'abord de *Contention* de Gabily²², utilisé par Stanislas Nordey en 1997 pour le Festival d'Avignon²³. Les deux autres baissers de rideau sont le fruit d'une collaboration entre un metteur en scène, Vincent Dussart, et un écrivain, Bernard Souviraa²⁴. Stanislas Nordey choisit un texte préalablement écrit, déconnecté de la situation de commande qui l'a fait naître. Il lui donne la place principale dans une soirée qui ne met pas au premier plan le texte de Marivaux. En témoigne le titre tel qu'il apparaît dans les programmes : *Contention (un baisser de rideau)* de Didier-Georges Gabily précédé de *La Dispute de Marivaux et autres bestioles*. Comme l'affirme Stanislas Nordey²⁵ dans l'entretien du programme, le texte de Marivaux s'insère dans la composition d'un spectacle qui contient aussi des fragments des journaux de Gabily et *Conséquences de la réalité des morts* de Ravalec²⁶. Il s'agit de fabriquer un objet théâtral, de « composer un spectacle comme une nature morte. C'est de l'assemblage des éléments que surgit la beauté et que découle le sens ». *La Dispute* est donc insérée dans un projet global qui la dépasse et lui donne une interprétation. L'unité de ce spectacle composite est apportée par Hermiane, seul personnage à être présent dans la mise en scène des trois textes. Nordey justifie ce choix par une référence mythologique à la Pythie : « Hermiane est celle qui finalement comprend les choses, qui devient lucide au point d'en mourir ». Donnant la structure et servant de lien à l'ensemble, elle devient le personnage principal du spectacle comme de la pièce de Marivaux²⁷.

C'est aussi Hermiane qui clôt les deux textes, très différents, qui ont servi de baissers de rideau à *La Dispute* de Vincent Dussart. Dans *Hors Chenil*, en 2003, au début du texte, elle demande à ce qu'on éteigne les lumières. Ensuite, elle réclame qu'on la laisse partir. On ne sait pas trop à qui elle parle, à des geôliers ou aux spectateurs. Son adresse est directe et témoigne d'une sorte d'effroi. Naît peu à peu un récit halluciné. La parole est pressée et pressante. Elle est parsemée de lapsus sexuels. Le discours devient de plus en plus incohérent, rempli d'images d'horreur : images archaïques du loup, images concentrationnaires de crémation. Il se déstructure peu à peu avant d'être interrompu par un « arrêtez » brutalement coupé. Se dessine une histoire, une fiction antérieure à *La*

²¹ C'est d'ailleurs ce que Souviraa fait dire à son personnage dans *Faim de nuit* : « Parce que Marivaux n'a rien rempli du tout en vérité. Il a vidé. Il m'a vidée. Vous aussi ».

²² Ce texte a été commandé par Dominique Pitoiset pour un spectacle qui n'a finalement pas eu lieu. L'édition que j'utilise dans cet article est *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2008.

²³ Nordey avait déjà monté *La Dispute* seule en 1987 et en 1992.

²⁴ La pièce a été jouée à sept ans d'intervalle et les textes proposés par Bernard Souviraa sont si différents qu'ils interrogent sur le changement de lecture opéré entre les deux moments de création. Je remercie la Compagnie de l'Arcade qui m'a confié des tapuscrits des deux textes avec l'autorisation de l'auteur.

²⁵ Tous les extraits du programme sont tirés du document édité par les Archives du spectacle : http://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/S/S4881_2.pdf [consulté le 14 avril 2014].

²⁶ Celui-ci ouvre le spectacle. Voilà ce qu'en écrit Stanislas Nordey : « Quelques jours avant la création, j'ai eu envie de faire précéder le tout d'une ouverture, comme une phrase mise en exergue, apparemment détachée mais qui interroge, met en perspective et élargit l'angle de vue ; j'ai lu alors ce texte de Vincent Ravalec, *Conséquences de la réalité des morts*, et c'était très troublant parce que cela brassait à peu près tout ce qui se raconte dans ce spectacle sur la fameuse maladie du temps, sur la mort ».

²⁷ Il y a là une lecture de la pièce de Gabily. En effet, Hermiane mourant assez vite dans *Contention*, il serait assez logique de considérer que le Prince est le personnage principal de la pièce.

Dispute : Hermiane a quitté la ville avec son chien Azor, qu'elle a sauvé de l'exécution, elle s'est trouvée piégée dans un lieu isolé. Le malaise est produit par les images plus que par le récit. Dans ce texte, c'est Hermiane qui est au centre mais le texte affirme ses différences avec celui de Marivaux²⁸. Hermiane n'est pas la Princesse habituelle. Elle est un personnage contemporain, victime d'une sorte d'hallucination qui l'a peut-être fait plonger dans la folie. *La Dispute* de Marivaux, du fait de sa confrontation avec le texte de Souviraa, est rétrospectivement exemplaire de ce qui pourrait se passer, aujourd'hui, dans un lieu d'expériences éloigné des villes.

En 2010, la pièce intitulée *Faim* met en scène l'actrice qui a interprété Hermiane, sortie de son rôle, et s'adressant directement aux spectateurs. Elle les interroge sur leur sensation de faim, puis leur raconte comment, au sortir de la représentation, elle les accompagnera dans leur vie quotidienne avant d'être tuée, abandonnée par eux. Le texte se présente comme une métaphore du souvenir de théâtre qui peut hanter avant de disparaître. Commenter la pièce de Marivaux, donner la parole à la comédienne, prendre de court de spectateur, voilà les fonctions de ce texte qui s'apparente à une sorte d'impromptu métathéâtral plus qu'à une continuité de la fiction de Marivaux prise en charge par un autre auteur.

Au contraire, *Contention*²⁹, de Gabily, assume d'être la suite de *La Dispute*, mais placée, après un saut historique de quelques siècles, dans un autre temps, celui de l'apocalypse historique³⁰. Après une première partie narrative dite par la Voix, on retrouve le Prince et Hermiane. Ils évoquent tous deux la dispute passée, décrite par Marivaux, qu'Hermiane met en parallèle avec l'intensité du désir³¹ :

Depuis que tu ne me touches plus nous ne nous disputons plus. Quand tu voulais me mettre dans ton lit nous nous querellions souvent à propos de choses essentielles, disais-tu. Des disputes essentielles d'un point de vue strictement philosophiques disais-tu. Ces histoires d'enfants nés de la cuisse de ton désir pour moi³².

Et elle oppose cette dispute à fondement philosophique et les disputes conjugales qui ne sont que des querelles sans fondement : « et nous ne nous disputâmes plus que pour des brouilles/vétilles absolument totalement dénuées/vidées de tout contenu/sens philosophique³³ ». Le présent du couple est celui de l'adultère et de la rupture jusqu'à la mort car le Prince étrangle Hermiane. Éros devient Thanatos. Devant le cadavre de la femme aimée, le Prince résume *La Dispute* de Marivaux : « Entre le moment où tu me demandais où je te menais et le moment où tu me demandas de partir, il y eut cette

²⁸ Même si l'auteur y réfère par une citation directe de la scène i de la pièce marivaudienne : « d'ailleurs quand après avoir marché et marché le long de la route nationale je l'ai découvert ce bois, je ne pouvais pas deviner sinon, alors j'ai dit Azor, ce bois est pour nous, c'est le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire et je ne prépare aucun attentat » (tapuscrit, p. 5). Il évoque aussi les enfants.

²⁹ Le mot a plusieurs sens. Dans son sens médical, il désigne tous les moyens physiques, psychologiques, chimiques d'immobiliser un patient. Il a aussi le sens de « dispute », d'après le latin *contentio*.

³⁰ « Maintenant, derrière eux, le monde s'écroulait. Plusieurs fois, il s'écroula. Des têtes tombaient du ciel. Des corps atrophiés posaient comme des arbres parmi les décombres. Sang coulait d'un peu partout par tous les interstices, à bouillon débordait. Sciure ne pouvait le recouvrir, qu'un demi-cadavre squelettique en habit rayé des camps peinait à répandre, petit bras ». *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 771. Voir l'analyse de Stéphane Hervé : « Le récit du génocide, une mise à mort du drame », *Loxias*, n° 13, mis en ligne le 25 avril 2006, <http://revel.unice.fr/loxias/?id=1073> [consulté le 14 avril 2014].

³¹ Antoine Vitez a montré à quel point *La Dispute* est une pièce sur le désir. Voir son article « Pour Patrice Chéreau », *Écrits sur le théâtre, la scène*, vol. 2, Paris, POL, 1995, p. 368.

³² Gabily, *Œuvres*, p. 775.

³³ Gabily, *Œuvres*, p. 776.

dispute, cette histoire³⁴ ». Il définit cette dernière comme une question récréative qui n'avait au fond aucune importance. Il invente, dans le *hic et nunc* de Gabily, une nouvelle dispute, plus essentielle, centrée sur le rapport entre pouvoir et jouissance³⁵ : « Et qu'à tout le pouvoir acquis dans et hors la jouissance, il faille toujours davantage pour se souffrir de jouir, voilà ce que j'aurais souhaité te démontrer³⁶ ». Mais Hermiane étant décédée, le débat est impossible, le langage est mort. Seule l'action demeure. Pour satisfaire un désir de jouissance à jamais incontesté et donc sans limites, le Prince achètera, à la fin de la pièce, un garçon et une fille de dix et onze ans. Certes, *Contention* de Gabily se présente comme la continuité narrative de *La Dispute* mais il s'affirme surtout comme une aggravation de la spirale mêlant désir et mort, spirale déjà à l'œuvre, selon Hermiane, dans la pièce de Marivaux.

Dans tous les cas décrits, le texte qui suit la pièce l'actualise grâce à un saut temporel qui lui fait quitter le dix-huitième siècle pour le ramener résolument, verbalement et non pas seulement scéniquement, à notre époque présentée comme chaotique, dangereuse, post-catastrophique. Il y a là récurrence d'une écriture destructrice, de références à peine voilées au génocide.

Une autre bascule s'opère, les personnages conçus par Marivaux sombrant dans une folie qui affleure dans leurs actes comme dans leurs paroles. Folie individuelle dans une folie collective, c'est tout le sens de cette plongée vers aujourd'hui qui n'oublie pas de faire lien avec la pièce de Marivaux en la citant, en y faisant référence, en la prolongeant³⁷. L'enjeu pour le metteur en scène est alors de trouver une logique de jonction : comment ne pas clore *La Dispute* de Marivaux, comment la laisser ouverte, la suspendre³⁸ pour la poursuivre dans une autre langue ?

Le prologue ou le cadre de l'histoire

Si les baissers de rideau ramènent *La Dispute* à aujourd'hui dans un monde où le débat impossible laisse place à la mort ou à la solitude logorrhéique, les prologues posent des problèmes forcément différents. Autant il est possible de passer aisément de la langue marivaudienne à une langue plus contemporaine, familière aux spectateurs, autant il est difficile de faire l'inverse, la jonction risquant alors d'accentuer le caractère ancien de *La Dispute*, de la renvoyer à des temps révolus.

Il n'est donc pas étonnant que, pour éviter cette jonction plus périlleuse, les prologues aillent puiser dans Marivaux lui-même, dans ses *Journaux* ou ses autres pièces de théâtre. On connaît l'exemple du célèbre centon de Regnault pour la mise en scène de

³⁴ Gabily, *Œuvres*, p. 779.

³⁵ Mais peut-on disputer lorsque l'on est seul ? Comme l'écrit Gabily dans son *Journal* : « Resté seul avec le cadavre, l'homme s'invente pour la dernière fois une dispute à propos du désir et du pouvoir ». *À tout va, Journal*, 1993-1996, Arles, Actes Sud, 2002, p. 90.

³⁶ *Œuvres*, p. 782.

³⁷ Gabily justifie ce lien en parlant ainsi de Marivaux : « *La Dispute* est, de toutes ses pièces, l'une des rares à laquelle je trouve quelques attraits, en raison de sa démente, si sauvagement (justement) *contenue* » : *À tout va...*, p. 89.

³⁸ Gabily utilise le terme *greffe* (*À tout va...*, p. 88), pour créer le lien textuel. De fait, c'est ce qu'il propose en reprenant pour les contredire le dernier mot de Marivaux : « "Partons" dit-elle. Il ne partit pas. Il n'était pas parti. Il ne partirait pas. Elle resta, donc. Aussi. Elle resterait. » (*Œuvres*, p. 171). L'utilisation du récit au début de la pièce de Gabily sert de frontière entre le dialogue marivaudien et celui de Gabily, de même que l'affirmation de la théâtralité (le retour à la comédienne, ou la référence à la lumière) permet à Souvira de passer d'une langue à l'autre.

Chéreau. L'intérêt de ce prologue, qui a été maintes fois analysé, est multiple. Il répond, en effet, à de nombreuses questions dramaturgiques parmi celles que nous avons énoncées. La situation des personnages est précisée : Hermiane est depuis deux ans à la Cour, servie autant que surveillée par quelques femmes. La relation du couple est décrite explicitement, c'est un couple amoureux mais en crise. Ainsi est racontée une autre dispute entre le Prince et Hermiane, dispute à l'origine du malaise :

La conversation roula sur l'amour. Il me fit un portrait des manières d'aimer de son sexe, et je lui peignais l'espèce d'amour qui régnait dans le nôtre. Ce sujet fut entre nous une manière de dispute et nous nous retirâmes un peu plus éloignés de nous accorder que nous ne l'avions été d'abord³⁹.

Ce débat implique le Prince et Hermiane à un tout autre niveau que la dispute philosophique de la pièce de Marivaux : certes il anticipe la réflexion sur la différence entre les sexes qui la clôt mais il concerne aussi explicitement les personnages à un niveau intime, celui de leur vécu amoureux. Après cet épisode et le rêve qui l'a suivi, Hermiane plonge dans un état mélancolique alors que le Prince s'acharne, en vain, à vouloir la divertir. Son échec le conduit à un changement de projet : « Je vous avais ordonné une fête pour ce soir ; mais il ne s'agit plus de cela. Je vais vous donner le portrait des hommes avec qui vous vivez, je vais vous lever le masque qu'il porte ». Plus qu'un débat, le dialogue suit ensuite les méandres d'une éducation intellectuelle, renforçant l'image d'un Prince philosophe qui initie Hermiane plus qu'il ne cherche à la convaincre. L'utilisation d'autres textes de Marivaux sert un projet dramaturgique fort qui place le *focus* sur la figure du Prince⁴⁰, manipulateur, autoritaire, maître du corps d'Hermiane comme il l'est de son esprit. Quand la pièce de Marivaux commence, elle est chargée de tout cet arrière-plan, de ce préambule relationnel qui lui donne d'emblée un aspect sadien⁴¹.

Le choix du centon a été aussi effectué par Richard Brunel en 2014, pour une mise en scène commandée par l'ENSATT⁴². L'idée d'un prologue est née d'une double nécessité : dramaturgique évidemment mais aussi contextuelle car la pièce de Marivaux ne permettait pas à elle seule d'offrir des rôles à tous les comédiens⁴³. À partir de ces diverses contraintes, Guillaume Cayet, élève écrivain, et moi-même avons écrit un prologue. Ce dernier n'avait pas vocation à devenir une pièce, sa fonction était d'être un matériau de jeu, éphémère car lié à cette mise en scène en particulier⁴⁴. Les contraintes d'écriture ont donc été dictées par les désirs de Richard Brunel et par la façon dont il envisageait le

³⁹ Prologue de Regnault, *La Dispute*, édition de Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 118.

⁴⁰ Le discours du Prince est beaucoup plus argumentatif et philosophique que celui d'Hermiane dans *La Dispute*. Il renvoie aux thématiques de la nature et de la culture caractéristiques du XVIII^e siècle.

⁴¹ La jonction entre ce prologue et la pièce se fait textuellement et scéniquement, puisque Hermiane et le Prince franchissent le fossé qui les mène au jardin de la Nature.

⁴² Les élèves de dernière année de toutes les sections de l'École nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) participent à trois spectacles de sortie commandés à des metteurs en scène prestigieux. En l'occurrence, ce projet a été présenté non seulement à l'école mais dans divers lieux de la Comédie Itinérante du CDN de Valence. J'ai eu l'honneur d'assurer la dramaturgie de cette mise en scène. Voir photos p. 266 et 267.

⁴³ Dans mon travail de dramaturge, je distingue la dramaturgie interne, née de l'analyse de la pièce croisée au projet de mise en scène, de la dramaturgie externe, imposée par des contraintes non artistiques et liées au projet. François Regnault appelle cette dernière « les mauvaises raisons ». Dans le cas de la mise en scène de Chéreau, il fallait donner à la grande actrice italienne qui jouait Hermiane une partition un peu plus longue que dans la pièce. Voir Odette Aslan, *Chéreau, Les Voies de la création théâtrale*, n° 14, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 115.

⁴⁴ Sans doute était-ce le cas à l'origine pour le prologue de Regnault. De ce point de vue, il y a une différence incontestable entre les textes écrits par des auteurs et ceux composés par des dramaturges qui n'ont pas *a priori* vocation à être édités. Le destin du prologue de Regnault en est d'autant plus étonnant.

spectacle, autant dans sa forme que dans son sens. La lecture de *La Dispute* a été évidemment un enclencheur essentiel. La thématique de la double manipulation était centrale, autant celle des jeunes cobayes, objets d'une expérience qui les dépasse, que celle d'Hermiane, mise à l'épreuve malgré elle. La référence à la télé-réalité a été fructueuse pour les imaginaires. En effet, c'est aujourd'hui le lieu dans lequel, sous le prétexte de divertissement, on joue avec des corps et des esprits au risque de blesser les uns et les autres. En outre, à un autre niveau, tout aussi problématique, c'est le spectateur que l'on manipule, en lui faisant prendre pour réalité tout ce qui est scénarisé et réorganisé par le montage⁴⁵. Le jeu permet aussi de rendre compte d'un déplacement du sadisme, *topos* des mises en scène de Marivaux depuis Chéreau⁴⁶. En effet, loin de jouir de la souffrance d'autrui reconnue comme telle, le jeu la nie, dans une anesthésie du cœur savamment orchestrée. L'interprétation de *La Dispute* à partir de ces questions a ouvert des perspectives pour l'écriture du Prologue. Ce dernier se déroule juste avant la pièce de Marivaux. On y voit des jeunes gens d'aujourd'hui rassemblés pour une soirée ludique à laquelle les spectateurs vont être aussi conviés⁴⁷. Le Prince est présent. Il arrive avec l'intention d'épouser Hermiane. Sa cour est composée de deux animateurs, Silvia et Lucidor, de deux femmes, Clarice et Hortense, de deux hommes, Ergaste et Dorante. Des jeux sont proposés successivement : bouts rimés, histoires à contraintes, aphorismes⁴⁸. On joue au XVIII^e siècle, on joue à se marier. Les sujets dangereux apparaissent : désir, coquetterie, inconstance. Des débats surgissent. De plus en plus isolée, Hermiane rompt le projet de mariage. Le Prince alors annonce un dernier jeu, ce sera *La Dispute* de Marivaux⁴⁹.

Le prologue ainsi écrit agit sur la structure du spectacle. Il impose un épilogue non textuel. On découvre, à la fin de la pièce, que tous les membres de la Cour ont joué un rôle dans *La Dispute* : ils sont devenus Carise et Mesrou⁵⁰ ou le troisième couple. Les cobayes sont enfermés, à nouveau séparés. Ils appellent au secours. Hermiane tente de les délivrer mais elle est emprisonnée à son tour après que toute la Cour est sortie. Elle est punie comme les quatre jeunes gens. La présence du prologue conduit donc à imaginer une fin scénique qui relie les deux histoires racontées. Le texte rajouté, clarifiant les enjeux, les relations et la situation, impose un dénouement qui achève à la fois l'histoire des cobayes et celle d'Hermiane, elle aussi objet de l'expérience. Un autre cadre est donc placé aux environs de la pièce de Marivaux mais il n'entraîne pas de modification du texte de *La Dispute*. Il exige juste un *gestus* de mise en scène.

En revanche, le prologue, imaginé par les librettistes Ursel Herrmann et Joël Lauwers pour l'opéra de Benoît Mernier⁵¹, provoque des bouleversements bien plus importants

⁴⁵ Le film *The Truman Show* de Peter Weir a été une référence importante pour le travail dramaturgique.

⁴⁶ Et sans doute aussi, depuis l'expression qu'on prête à Jean Vilar, « Marivaux le cruel », en 1955.

⁴⁷ Ils sont rassemblés dans le même espace que les acteurs, dans une très grande proximité. Pour assister à *La Dispute*, ils sont déplacés sur des gradins avec Hermiane et le Prince, ils constituent alors une communauté de voyeurs.

⁴⁸ Cette situation renvoie à la fois au XVIII^e siècle, comme en témoigne le film *Ridicule* de Patrice Leconte, et à aujourd'hui. Les jeunes gens pratiquent volontiers des jeux de société plus ou moins cruels dans des soirées alcoolisées.

⁴⁹ L'intérêt de ce choix est de montrer que tout cela s'invente dans l'instant. L'expérience pourrait être faite à n'importe quel instant, elle est prête, mais elle est rendue nécessaire par la situation. Le Prince n'est plus le manipulateur froid qui a tout prévu à l'avance. Il s'adapte aux situations.

⁵⁰ Dédoublés dans cette mise en scène.

⁵¹ Cet opéra est une commande faite en 2013 par l'Opéra de La Monnaie à Bruxelles. La mise en scène était assurée par Karl-Ernst et Ursel Herrmann.

dans la structure et dans le contenu de la pièce de Marivaux. L'histoire et le sens sont alors tout autres. Le prologue présente un débat entre Cupidon et Amour, extrait de *La Réunion des amours* de Marivaux, débat qui porte sur l'évolution des relations entre les hommes et les femmes. Pendant la dispute, Cupidon tire une flèche sur Hermiane. Puis une deuxième flèche atteint le Prince qui fait une déclaration d'amour à une courtisane. La scène i, calquée sur la première scène de *La Double Inconstance*, montre la colère d'Hermiane contre le Prince. On glisse ensuite vers *La Dispute* mais avec des modifications textuelles importantes. Ainsi, la dispute avec la Cour n'est pas évoquée. Le Prince admet sans précaution l'infidélité des hommes et c'est Hermiane qui évoque la première l'origine de cette infidélité. Les librettistes apportent ensuite nombre de variations sur le fond comme sur la forme. Amour et Cupidon se déguisent en Carise et Mesrou dans la pièce interne. Ils ne sont pas les serviteurs du Prince et ce sont eux qui ont organisé l'expérience et non un monarque antérieur. Les données de la fable sont donc modifiées profondément par le prologue. La pièce interne est à peu près préservée mais elle est régulièrement interrompue par la dispute entre Amour et Cupidon et leur observation des efforts du Prince pour reconquérir Hermiane. La fin de l'histoire du couple est plutôt positive. La dispute est en quelque sorte évacuée. Les deux amants décident d'oublier ce qui s'est passé et la sortie de scène marque le début d'un avenir radieux placé sous le signe de l'amour⁵².

L'épilogue montre une réconciliation entre Amour et Cupidon. Tout est bien qui finit bien pour les hommes comme pour les dieux.

L'opéra crée donc une autre pièce cadre par rapport à celle de Marivaux. La dispute entre Hermiane et la Cour est évacuée au profit d'une dispute entre des personnages manipulateurs qui observent l'effet du spectacle sur deux spectateurs privilégiés. On est plus là du côté de la réécriture que du simple ajout de texte, réécriture qui modifie le texte de Marivaux et son sens, déplaçant la dispute vers d'autres interlocuteurs, d'autres enjeux.

Conclusion

Au bout de ce parcours, il est possible de tirer quelques conclusions. Dès le titre, le lecteur pense être alerté sur le caractère central de la dispute dans la pièce de Marivaux. Or, en réalité, c'est son aspect problématique qui lui est signalé. On comprend dès lors pourquoi, depuis Regnault, écrivains et dramaturges ont cherché à combler cette béance dramaturgique comme si la pièce ne pouvait rester à ce point ouverte. Les épilogues ou baissers de rideau s'affirment comme des points de vue sur l'œuvre de Marivaux. Ramenant les personnages ou les acteurs qui les incarnent dans un espace-temps contemporain, ils soulignent l'interprétation que l'on peut en faire à partir d'aujourd'hui, de ce monde terrible d'après la catastrophe. Les prologues, quant à eux, cherchent plutôt à éclairer les motivations des personnages, ce qui les a conduits à l'expérience. Ils s'inscrivent donc plus nettement dans une continuité narrative et linguistique. Ils inventent tous une autre dispute, réelle cette fois, qui justifie donc *in fine* le titre de la pièce. *La Dispute* devient celle du Prologue, une dispute rajoutée, explicite, clarifiée, enfin présente au risque, comme dans l'opéra, de devenir autre que celle prévue par Marivaux.

⁵² On ne sait pas ce que deviennent les jeunes. Ils partent aussi.

La dispute
mise en scène par Richard Brunel avec les étudiants de L'ENSATT
Photos : avec l'aimable autorisation de Jean-Louis Fernandez (©)



De gauche à droite
Jérôme Cochet (Ergaste), Maxime Pambet (Le Prince)



A partir du fond : Pauline Coffre (Hermiane), Noémie Rimbert (Hortense), Jérôme Cochet (Ergaste),
Maxime Pambet (le Prince), Daniel Léocadie (Dorante).



En haut au fond : Théophile Sclavis (Lucidor) et Charlotte Fermand (Silvia).
En bas au fond : Clémence Longy (Clarice), Jérôme Cochet (Ergaste), Daniel Léocadie (Dorante),
Noémie Rimbert (Hortense).
Au premier plan de dos : Pauline Coffre (Hermiane), Maxime Pambet (Le Prince).



Les meneurs de jeu : Théophile Sclavis (Lucidor) et Charlotte Fermand (Silvia).
En bas : Daniel Léocadie (Dorante).

BIBLIOGRAPHIE

- ASLAN, Odette, *Chéreau, Les Voies de la création théâtrale*, n° 14, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- DORT, Bernard, « Marivaux "sauvage" ? », *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 153-161.
- GABILY, Didier-Georges, *À tout va, Journal*, Arles, Actes Sud, 2002.
- , *Contention* (Un baisser de rideau), dans *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2008, p.771-786.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, édition de 1690 et édition de 1727, revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval & Jean-Baptiste Brutel de La Rivière, consultable en ligne sur le site Lexilogos, http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm.
- GOLDZINK, Jean, *Les Acteurs de bonne foi, La Dispute, L'Épreuve*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
- HERRMANN, Ursel et LAUWERS, Joël, *La Dispute*, livret de l'opéra de Benoît Mernier donné en première mondiale en mars 2013 à La Monnaie, Bruxelles.
- MARIVAUX, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988, p.114-267.
- MARTIN, Christophe, *Éducatons négatives*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- SEMPÉ, Jean-Claude, « *La Dispute* de Marivaux ou le miroir infidèle », *Études freudiennes*, n°11-12, janvier 1976, Paris, Denoël, p. 189-202.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013.
- SOUVIRAA, Bernard, *Hors Chenil*, 2003, tapuscrit, commande de Vincent Dussart.
- , *Faim*, 2010, tapuscrit, commande de Vincent Dussart.
- VITEZ, Antoine, « Pour Patrice Chéreau », *Écrits sur le théâtre, la scène*, vol. 2, Paris, POL, 1995, p.367-369.
- RAVALEC, Vincent, *Conséquences de la réalité des morts*, Le Dernier Terrain vague, Paris, 1993.