

**Marika Thomadaki**

## **LE SYSTEME ACTANTIEL DU *JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD* DE MARIVAUX**

Le théâtre de Marivaux est constitué d'actants-signes, qui font appel à une attention toute particulière sur le raffinement de l'expression, à travers le code théâtral, examiné sous sa double hypostase: linguistique et paralinguistique. La fonction des personnages est à l'origine d'un système de relations extrêmement nuancées.

Le *Jeu de l'Amour et du Hasard* est une pièce considérée comme le chef-d'oeuvre de Marivaux, écrite sur le canevas déjà connu de l'auteur, analyste attentif de l'âme. Le ton réticent caractérise l'expression au cours des entretiens des héros et la solution finale souligne l'importance de la notion de hasard. C'est lui enfin qui véhicule la prise de conscience, élément nécessaire à l'élaboration d'un comportement décisif aboutissant à l'explosion quasi spectaculaire du dénouement heureux. Dans le *Jeu*, les actants, c'est-à-dire les forces qui "accomplissent ou qui subissent l'acte"<sup>1</sup>, forment un ensemble de signes harmonieux qui effectue l'évolution naturelle de la pièce. Pour ce faire, les actants-personnages sont munis d'un langage conforme aux situations créées, liées à la notion de contexte social contemporain de Marivaux.

Le langage dans le théâtre de Marivaux est l'outil indispensable qui illustre l'action caractéristique dans chaque pièce, créant un discours cacheté par le fameux marivaudage, qualité et inconvénient de l'écriture de Marivaux. Qualité, parce que le marivaudage est l'originalité même de son auteur, et inconvénient, parce qu'il réalise une ambiance plus ou moins lourde dans sa légèreté même, et ceci lorsqu'on aborde, au moyen surtout de la lecture, le théâtre de Marivaux.

Toutefois, le *Jeu* n'appartient pas tout à fait aux pièces à marivaudage: ici le ton est beaucoup moins varié et la rapidité de la pièce donne une impression de facilité sur le plan de la communication. En effet, le dialogue dans le *Jeu* est fondé sur l'expression claire, exempte d'une ambiguïté qui risquerait de produire un climat d'impatience du côté du lecteur/spectateur. On peut donc affirmer l'utilité d'un léger marivaudage qui rend service à l'expression discursive des actants-personnages et qui "n'est pas tant le secret d'un style que l'intuition du rôle, joué par le langage dans le drame et dans la vie."<sup>2</sup>

---

1. Voir A. J. Greimas - J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, "actant".

2. Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin, 1971, p. 216.

Somme toute, le langage dans le *Jeu*, sans toujours incarner les pensées profondes des "acteurs,"<sup>3</sup> prépare à l'acceptation de leur condition, chose qui constitue le but final de la pièce. En outre, le langage sert à délimiter le cheminement diachronique nécessaire à l'intrigue. Celle-ci semble passer à un rang secondaire par rapport au langage qui se présente comme le super-signe de la pièce. Néanmoins, l'expression discursive n'est qu'annexée à l'expression d'ensemble de la pièce jouée. Nous acceptons, en tant que spectateurs surtout, le raffinement souvent exagéré du discours, lorsque celui-ci est conditionné par des voies de communication, telles l'intonation, les mouvements des comédiens et l'expression de leur visage: "Le langage chez Marivaux monte ses gammes selon le visage; on dirait qu'il est d'abord fait pour guider le regard du spectateur. La suggestion verbale sert à l'invention des physionomies."<sup>4</sup> Les structures de base du *Jeu* sont à chercher à travers le langage et l'expression du comédien initié, au cours de la représentation.

L'application du modèle actantiel demande un effort spécial basé sur les détails de toute sorte, car nous sommes appelés à saisir les suggestions du sens dans une véritable forêt de significations émises à l'aide d'une gamme linguistique et paralinguistique divinement riche.

Nous distinguons, dans la pièce, la présence de deux couples autour desquels se forme l'intrigue: le couple des maîtres et celui des domestiques. Dans le *Jeu*, les maîtres —comme leurs domestiques— sont des jeunes gens qui se préparent à l'amour. Cette préparation est à la base de la notion de jeu, un jeu qui, d'ailleurs, sera secondé ou perturbé par le hasard. Toujours est-il que les jeunes maîtres se déguisent pour avoir la possibilité de s'observer l'un l'autre et pour juger par la suite s'ils doivent s'engager pour la vie: "La Silvia du *Jeu*, en se compliquant d'un costume de soubrette, s' imagine qu'elle aura tout le loisir, et tout le profit d'une attitude plus critique à l'égard de Dorante. Et le subterfuge du prétendant resserre ou desserre à la fois l'imbroglio. Le but extrême reste la simplification et, au bout de l'art, comme il convient, la nature."<sup>5</sup> Cependant, avant la simplification et avant que la nature ne prenne le gouvernail de la vie des héros, il y a toute une aventure intérieure à traverser. Les héros concernés doivent découvrir tout seuls la réalité sentimentale qui les enveloppe.

En tout cas cette réalité devient perceptible grâce au rôle important joué par les domestiques qui sont là pour éclairer sur la situation de l'amour déjà

3. L'acteur "est le lieu de convergence et d'investissement des deux composantes syntaxique et sémantique. Pour être dit acteur, un lexème doit être porteur d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique." (A. J. Greimas - J. Courtès, *op. cit.* "acteur").

4. J. Vier, *Histoire de la littérature française, XVIIIe siècle*, t. 11, Paris, A. Colin, 1970, p. 122.

5. J. Vier, *op. cit.*, p. 86.

sur le point de prendre timidement naissance: "Les intermédiaires, surtout quand ils sont de condition ancillaire, ont pour tâche de diriger le regard et l'attention du spectateur à l'intérieur des imbroglios du coeur. Leur mission c'est d'abord de faire servir leurs prompts accordailles de prélude à celles des personnages principaux."<sup>6</sup> C'est, du reste, ce qui se passe au cours du *Jeu*, où le couple des domestiques s'accorde amoureusement avant l'accord des maîtres.

Notons par ailleurs que le jeu des déguisements est d'une importance fondamentale car il soumet l'amour au hasard, et entraîne des conséquences sérieuses pour la marche de l'intrigue: "Dans ce théâtre où les déguisements, les ruses, les méprises prennent une telle importance, le dénouement a toujours pour fonction de remettre les personnages à leur vraie place, de révéler aussi à chacun les sentiments réels des autres et parfois les siens propres."<sup>7</sup> Naturellement le coeur ne se trompe pas ou encore mieux la convention sociale intervient pour diriger les sentiments. Ainsi Silvia s'étonne d'apercevoir chez le valet de son prétendant, c'est-à-dire chez Dorante, le maître déguisé en valet, l'air noble et un parler tout à fait conforme à la société à laquelle elle-même appartient. Nous nous trouvons bien entendu en 1730, date de la première représentation de la pièce, et Marivaux n'ose pas faire s'intéresser une jeune fille noble à un roturier. Il faut attendre la période romantique.

Voyons la première rencontre de ceux qui vont s'aimer. Elle a lieu en présence du père de Silvia, Monsieur Orgon, et de son frère Mario. Dorante est déguisé en valet et Silvia en femme de chambre:

Dorante.- Va donc pour Lisette; je n'en serai pas moins votre serviteur.

Mario.- Votre serviteur! ce n'est point encore là votre jargon; c'est ton serviteur qu'il faut dire.

Silvia.- Voilà la glace rompue! Fais comme tu voudras, Bourguignon,<sup>8</sup> puisque cela divertit ces messieurs.

(I, vi)<sup>9</sup>

Comme le frère de Silvia est au courant du secret des déguisements, son intervention porte sur le côté social de la rencontre des déguisés pour prévenir de cette façon sur la situation qui s'esquissera bientôt. Sa réflexion concerne le "jargon" du supposé Bourguignon dont le langage ainsi que les manières trahissent son vrai milieu social. Langage et comportement sont des signes linguistiques et paralinguistiques qui font partie du système

6. *Ibid.*, p. 78.

7. Pierre Larthomas, *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1980, p. 79.

8. Selon les coutumes de l'époque les valets étaient souvent appelés par le nom qui désignait la province de leur origine.

9. Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1980. Edition de F. Deloffre.

socio-sémiotique de la pièce, et qui définissent les notions de noblesse et de roture.

Un peu plus loin, Bourguignon-Dorante se montre gêné lorsqu'il adresse la parole à Silvia en la tutoyant: "Comment donc! Tu me soumetts; je suis presque timide; ma familiarité n'oserait s'apprivoiser avec toi; j'ai toujours envie d'ôter mon chapeau de dessus ma tête, et quand je te tutoie, il me semble que je joue! j'ai un penchant à te traiter avec des respects qui te feraient rire. Quelle espèce de suivante es-tu donc, avec ton air de princesse?" (I, viii).

La confusion de Silvia suit de près celle de Dorante. Elle l'exprime dans un aparté, apparemment pour ne pas encourager les avances de Bourguignon: "Quel homme pour un valet!" (I, vii) Notons qu'ici, l'aparté a une valeur de signe social, étant donné que Silvia arrive à remarquer dans l'attitude et le langage de Dorante-Bourguignon, les caractéristiques qui indiquent une classe bien supérieure à celle d'un simple valet. L'aparté de Silvia est une sorte de commentaire qui cache la morale de la noblesse et porte à la lumière du jour le non-dit du texte. En outre, l'aparté, comme présence linguistique et dramaturgique, marque "un moment capital de l'action."<sup>10</sup> Ici ce "moment capital" est le début des soupçons de Silvia concernant l'identité de Dorante-Bourguignon.

Mais enfin Silvia commence à s'intéresser à Bourguignon malgré les barrages sociaux. Pour se protéger contre son cœur qui s'éveille, elle va jusqu'à déclarer à Dorante-Bourguignon qu'elle aspire à un mariage avec "un homme de condition":

Silvia.- On m'a prédit que je n'épouserais jamais qu'un homme de condition, et j'ai juré depuis de n'en écouter jamais d'autres.

Dorante.- Parbleu! cela est plaisant; ce que tu as juré pour homme, je l'ai juré pour femme, moi; j'ai fait serment de n'aimer sérieusement qu'une fille de condition. (I, vii)

Nous voyons que les jeunes gens expriment de façon indirecte le blocage sentimental imposé par leur rang social sans oser se confier l'état réel dans lequel ils se trouvent, fait qui arrêterait le "jeu". Pourtant, malgré l'obstacle à deux faces, externe et interne, l'amour ne saura s'arrêter devant les apparences et s'emparera du cœur des jeunes héros.

Par ailleurs, Arlequin (Bourguignon) qui se déguise en Dorante, déçoit totalement Silvia, la rapprochant du supposé valet. Ainsi Arlequin devient adjuvant<sup>11</sup> par rapport à l'éveil de l'amour chez la jeune fille et facilite la situation de Dorante en tant que soupirant. On remarque aussi que l'action

10. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980, p. 380.

11. A. J. Greimas - J. Courtès, *op. cit.*, "Adjuvant".

de Lisette n'est pas moins efficace. Tout en suivant la nature et ses aspirations sentimentales et sociales, elle s'accorde avec Arlequin et tous deux décident de se marier. Il s'agit d'une situation qui semble d'abord inopportune, vu l'embrouillement qu'elle provoque, mais qui, par la suite, s'avère une vraie solution et un complément traditionnel au bonheur des maîtres.

Monsieur Orgon est également un adjuvant des plus efficaces, grâce à son attitude indulgente vis-à-vis du jeu des déguisements. Son rôle de père compréhensif lui permet de prendre plaisir au cours d'un jeu auquel il participe de bon coeur et qui le divertit énormément. De plus, Mario devient son complice:

Monsieur Orgon.- Nous verrons Dorante aujourd'hui; mais nous ne le verrons que déguisé.

Mario.- Déguisé! viendra-t-il en partie de masque? lui donnerez-vous le bal?

Monsieur Orgon.- Ecoutez l'article de la lettre du père: Hum... "Je ne sais au reste ce que vous penserez d'une imagination qui est venue à mon fils: elle est bizarre, il en convient lui-même; mais le motif est pardonnable et même délicat; c'est qu'il m'a prié de lui permettre de n'arriver d'abord chez vous que sous la figure de son valet, qui, de son côté, fera le personnage de son maître."

Mario.- Ah! ah! cela sera plaisant. (I, iv)

Nous remarquons que dans l'association du père et du fils vient coopérer le père de Dorante, lui aussi père indulgent et compréhensif, complice de l'"imagination" de son fils. Son honneur et son amitié lui dictent la lettre que Monsieur Orgon lit à Mario. Ajoutons que la lettre est un actant important d'abord dans l'enchaînement réussi des étapes de l'intrigue et ensuite dans sa présence de signe porteur d'une signification de conséquence. Le message du père de Dorante influence et détermine l'action des deux adjuvants, tout en faisant réfléchir sur l'intervention du hasard et sur son efficacité comme actant.

Après la lecture de la lettre, Monsieur Orgon demande conseil à son fils concernant le secret de Dorante:

Monsieur Orgon.- Avertirai-je votre soeur, ou non?

Mario.- Ma foi, Monsieur, puisque les choses prennent ce train-là, je ne voudrais pas les déranger, et je respecterais l'idée qui leur est venue à l'un et l'autre;... Voyons si leur coeur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent. (I,iv)

Il est évident que le jeu amuse les deux "acteurs" qui se décident enfin à ne point déranger les plans des jeunes gens. Au contraire, ils choisissent de

les laisser faire et même de stimuler l'état des choses présentes afin de provoquer le dénouement:

Monsieur Orgon.- Nous verrons un peu comment elle se tirera d'intrigue.

Mario.- C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir. Je veux me trouver au début et les agacer tous deux. (I,iv)

Le rôle de Monsieur Orgon, comme celui de Mario, sort de ses ornières pour se spécifier et s'amplifier: les deux adjutants deviennent une sorte de spectateurs du jeu entre les personnages-sujets ou objets, selon que Silvia et Dorante sont respectivement sujets ou objets dans le système actantiel de la pièce. Nous pouvons remarquer l'effet de distanciation en relation avec le phénomène du jeu dans le jeu, qui se crée automatiquement lorsque les deux adjutants prononcent les paroles suivantes: "Voyons si leur coeur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent", et "Nous verrons un peu comment elle se tirera d'intrigue", phrases qui renferment la perspective du spectacle. Nous remarquons que les propositions des deux personnages agissent sur le public et renouvellent le contrat de convention entre lui et l'univers de la scène.<sup>12</sup> C'est une façon très réussie de la part de l'auteur d'attirer l'attention des spectateurs sur le jeu théâtral, tout en leur rappelant de manière allusive que ce qui se passe sur scène est purement ludique. Toujours est-il qu'à partir de ce moment le "jeu" commence. L'intrigue suit son cours et après la première rencontre des protagonistes tout semble centré autour d'un obstacle à abattre. Autrement dit, les héros, comme conscients de ce qui leur arrive, essaieront de reconquérir leur bien-être d'avant leur rencontre.

Dorante, cependant, sûr de son amour pour la supposée soubrette, réagira selon ses sentiments, ce qui l'opposera à son rang social. Par contre, Silvia, ne pouvant admettre qu'elle commence à aimer un homme socialement inférieur, combattra pour anéantir l'emprise de ce sentiment qu'elle considère comme inopportun. Il y a donc ici la manifestation d'une morale double: celle du sacrifice, en ce qui concerne le comportement de Dorante, et celle de la fierté, relative à l'attitude sentimentale de Silvia: "Il (Marivaux) placera au coeur de son oeuvre morale la notion de fierté et celle de sacrifice."<sup>13</sup>

A travers des monologues révélateurs, les héros expriment le trouble sentimental qui les envahit puisqu'ils croient que leur amour sort des règles du jeu social qu'ils connaissent. Pour Silvia qui repousse avec force toute idée de rapprochement amoureux avec le supposé valet de Dorante, la confusion sentimentale la jette dans un état sinistre et fâcheux: "Ah! que j'ai

12. Voir Anne Ubersfeld, "Notes sur la dénégation théâtrale" in R. Durand (éd.), *La relation théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980, p. 19.

13. Michel Gilot, "Maître Nicolas Carlet et son fils, Marivaux", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, No 3-4, (Mai-Août 1968), p. 499.

le coeur serré! Je ne sais ce qui se mêle à l'embarras où je me trouve; toute cette aventure m'afflige: je me défie de tous les visages; je ne suis contente de personne, je ne le suis pas de moi-même." (II, xii) Sa dernière phrase est surtout indicative de l'obstacle intérieur fait de scrupules et de culpabilité. Ses paroles révèlent le malaise dû à son refus de se reconnaître amoureuse de Bourguignon étant donné que ce sentiment est déjà une réalité.

Marivaux, qui connaît le coeur féminin et qui guette la moindre réaction de ses héros, crée dans le jeu une ambiance théâtrale qui met l'accent sur l'obstacle intérieur: "Dans le théâtre de Marivaux [...] les obstacles au niveau de l'amour sont d'ordre intrinsèque et naissent de l'égoïsme personnel des héros et du refus d'avouer leur amour. Pris dans le piège d'une série d'événements inéluctables dictés par les lois psychologiques, les héros de Marivaux sont entraînés bon gré, mal gré vers une sorte de fatalité, comme dans le théâtre de Racine, fatalité néanmoins dépourvue de toute nuance tragique."<sup>14</sup>

Dans le contexte nettement allégé de la comédie, nous pouvons, bien entendu, utiliser le terme de hasard plutôt que celui de fatalité. Le hasard qui peut tout n'est ici qu'en train de jouer son jeu léger et agréable pour les spectateurs, souvent cruel pour les héros. Le hasard est donc un signe qui influence la place actantielle des personnages, signes eux-mêmes.

En outre, "*Le Jeu de l'Amour et du Hasard* est aussi le jeu de l'amour et de l'orgueil."<sup>15</sup> L'inégalité sociale influe sur la situation sentimentale en train de se former entre Silvia et Dorante et c'est la jeune fille qui envisage avec horreur l'éveil amoureux de son coeur: "C'est volontiers autour de la femme que se cristallise aux yeux de Marivaux l'inégalité sociale."<sup>16</sup> Cette inégalité provoque, chez l'héroïne du *Jeu*, le heurt entre logique et instinct. On peut affirmer sur ce point que la société aristocratique est devenue une sorte de seconde nature dans laquelle s'intègre Silvia. Il semble évident que même ses instincts et pulsions sont orientés par la société qui l'entoure, société qui reflète les conflits et les manifestations intérieures et extérieures de l'époque précise. Le théâtre est essentiellement l'art qui établit une dialectique fondée sur la relation spéciale entre la scène et la vie: "Ainsi le théâtre semble pouvoir, mieux et plus efficacement que tout autre art, rendre sensibles les mouvements profonds d'une époque."<sup>17</sup>

Par ailleurs, les différences sociales ont des racines très profondes capables d'anéantir la vraie nature. Autrement dit, tout milieu social impose

14. Kyriaki Christodoulou, *De Molière à Beaumarchais*, Athènes, éd. Bouloucos-Logothétis, 1983, p. 46.

15. Lucette Desvignes-Parent, *Marivaux et l'Angleterre*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 321.

16. *Ibid.*, p. 317.

17. Jean-Paul Borel, *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1963, p. 10.

des règles et des qualités à ses représentants. Aussi l'héroïne du *Jeu*, façonnée par une société supérieure, considère-t-elle Dorante comme son adversaire. On la voit faire l'impossible pour échapper à une fatalité, à caractère quasi tragique,<sup>18</sup> qui la pousse vers un amour condamné par sa raison guidée par la logique de la société.

Dorante, de son côté, n'est pas aussi affligé que Silvia; il donne l'impression d'avoir déjà pris ses décisions. Il témoigne, tout de même, d'un énervement et d'une impatience qui sont le fruit de son inquiétude concernant la fin de son aventure: "Tout ce qui se passe ici, tout ce qui m'y est arrivé à moi-même, est incroyable... Je voudrais pourtant bien voir Lisette, et savoir le succès de ce qu'elle m'a promis de faire auprès de sa maîtresse pour me tirer d'embarras. Allons voir si je pourrai la trouver seule." (III, ii) A travers ce monologue, nous distinguons l'air décidé et une attitude critique de l'"acteur" à l'égard de ce qui lui survient. Tout en qualifiant de chose "incroyable" son amour pour une simple soubrette, il se montre tout prêt à affronter les conséquences de ce sentiment pourtant solide en lui. D'ailleurs, il y a un moment, il avait révélé lui-même à Silvia son vrai rang et l'avait persuadée de ses intentions:

Silvia.- Votre penchant pour moi est-il sérieux? m'aimez-vous jusque-là?

Dorante.- Au point de renoncer à tout engagement puisqu'il ne m'est pas permis d'unir mon sort au tien; et, dans cet état, la seule douceur que je pouvais goûter, c'était de croire que tu ne me haïssais pas. (II, xii)

Lisette et Arlequin, qui croient avoir fait la conquête amoureuse du maître et de la maîtresse respectivement, sont des signes dynamiques du système sémiotique de la pièce. Leur fonction trahit le problème social d'une mésalliance et, par le biais de leur travestissement, mène à la lutte des classes. Ce dernier point n'est pas soulevé d'une manière directe et ne fait pas l'objet, pensons-nous, d'une dialectique voulue de la part de l'auteur. Marivaux n'est pas de ceux qui, au moyen de leurs écrits, préparent la Révolution. Toutefois, le problème de l'inégalité sociale demeure une vérité profonde du siècle des Lumières et même des auteurs comme Marivaux, touchent, quasi spontanément, à ses multiples manifestations.

Lisette a des scrupules sérieux qui l'alarment et qu'elle communique à Monsieur Orgon: "Je vous le répète encore, le coeur de Dorante va bien vite. Tenez, actuellement, je lui plais beaucoup; ce soir, il m'aimera; il

---

18. "Incontestablement, Marivaux était, sinon obsédé, du moins occupé par l'idée du tragique. Ses comédies mêmes ne l'éloignent pas; plusieurs de ses pièces présentent des thèmes ambigus, des situations qui basculeraient facilement vers la tragédie..." (Henri Lagrave, "Mahomet second, une tragédie en prose, inachevée de Marivaux," *R.H.L.F.*, no 4 (Juillet-Août 1971), pp. 578-579).

m'adorera demain. Je ne le mérite pas, il est de mauvais goût, vous en direz ce qu'il vous plaira, mais cela ne laissera pas que d'être. Voyez-vous? demain je me garantis adorée". (II, i)

En revanche Monsieur Orgon est soulagé et satisfait du tournant que prennent les choses, puisqu'il ne demandait que cela:

Lisette.- Quoi! vous ne l'en empêcheriez pas?

Monsieur Orgon.- Non, foi d'homme d'honneur, si tu le mènes jusque-là.  
(II, i)

Quant à Arlequin, sûr d'aimer la fille de Monsieur Orgon, il supplie Dorante de ne point s'opposer à son amour: "Ayez compassion de ma bonne aventure; ne portez point guignon à mon bonheur qui va son train si rondement; ne lui fermez point le passage." (III, i)

Contrairement à Monsieur Orgon qui encourage Lisette dans son amour pour le supposé Dorante, Dorante a une réaction négative et refuse de devenir complice de l'amour de son valet, précisément parce qu'il croit que Lisette est la maîtresse et non pas la suivante. Sa réaction indignée lui est dictée par son sens de l'honneur, conforme à son rang: "Comment, insolent! tu veux que je laisse un honnête homme dans l'erreur, et que je souffre que tu épouses sa fille sous mon nom?" (III, i)

Cependant Arlequin apprend à Lisette sa vraie place sociale. La pièce se précipite maintenant vers le dénouement. Après la première réaction devant la divulgation de leur état civil, les domestiques amoureux se résignent et prennent la décision de continuer encore un peu le jeu:

Lisette.- Venons au fait. M'aimes-tu?.-

Arlequin.- Pardi! oui. En changeant de nom tu n'as pas changé de visage, et tu sais bien que nous nous sommes promis fidélité en dépit de toutes les fautes d'orthographe.

Lisette.- Va, le mal n'est pas grand, consolons-nous; ne faisons semblant de rien, et n'apprétons point à rire. Il y a apparence que ton maître est encore dans l'erreur à l'égard de ma maîtresse; ne l'avertis de rien; laissons les choses comme elles sont. (III, vi)

Il est évident que les domestiques-adjuvants contribuent au "jeu" et le prolongent, après avoir traversé la crise de leur propre aventure comme sujets du faire,<sup>19</sup> responsables de la situation formée.

Arlequin annonce triomphalement à Dorante qu'il épouse la fille d'Orgon et qu'il lui a révélé son état: "Par la ventrebteu! voulez-vous gager que je l'épouse avec la casaque sur le corps; avec une souquenille, si vous me fâchez? Je veux bien que vous sachiez qu'un amour de ma façon n'est point

19. Voir A. J. Greimas - J. Courtès, *op. cit.*, "sujet".



sujet à la casse, que je n'ai pas besoin de votre friperie pour pousser ma pointe, et que vous n'avez qu'à me rendre la mienne." (III, vii)

Arlequin est, avec Lisette, un signe qui porte en lui le symbolisme d'une contradiction à caractère social: le travestissement permet le jeu dangereux avec des valeurs d'une classe supérieure et lance défi à l'honneur que la noblesse est censée défendre. En même temps, le travestissement est un piège qui menace les domestiques-personnages, symboles de la roture. La menace est contenue dans l'exagération actantielle du couple Arlequin-Lisette qui, comme signes, risquent de choir dans une fausse situation marquée par la vanité.

Notons que la situation précise suscite le comique de situation fondé sur le comique des mots<sup>20</sup>: "Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, Silvia appelle Dorante Arlequin et Arlequin, Dorante, parle au maître comme à un valet et le valet comme à un maître. Le comique si délicat de la pièce tient principalement à ce désaccord entre le ton employé et la qualité de l'interlocuteur."<sup>21</sup>

Nous constatons que les "acteurs" autour de Dorante font se prolonger les tourments situationnels de celui-ci, attitude qui frise la cruauté. Il y a un moment, Mario l'avait de même agacé, au cours d'un entretien qui donnait de l'ampleur au jeu de l'amour et du hasard: "Lisette sait tout le bien que je lui veux et n'y paraît pas sensible, mais j'espère que la raison me gagnera son coeur. Adieu, retire-toi sans bruit... Ta livrée n'est pas propre à faire pencher la balance en ta faveur, et tu n'es pas fait pour lutter contre moi." (III, ii)

Mario, signe considérable du système sémiotique du *Jeu*, résume en lui l'obstacle et l'élément favorable. Son action porte sur la complexité situationnelle créée au cours de l'intrigue, situation que l'"acteur" Mario seconde et stimule par son intervention dynamique.

Revenons à la réplique de Mario: elle est d'une efficacité extrême sur le plan de la marche de l'intrigue. Mario accentue, par ses propos, l'infériorité de l'état de valet et provoque chez Dorante l'envie de sortir d'un état humiliant qui lui interdit l'accès au bonheur. Enfin, tout semble conspirer, autour de lui, contre son amour condamné par le déguisement que lui-même avait inventé. Il n'a donc qu'à s'en débarrasser. C'est ce qu'il fait, comme on a vu, arrivé au bout de sa patience.

Toutefois, Silvia veut être pleinement rassurée avant de divulguer sa propre vraie condition à Dorante. Elle l'amène à se prononcer de façon déterminante: "Tes paroles ont un feu qui me pénètre. Je t'adore, je te respecte. Il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne. J'aurais honte que mon orgueil fût encore

20. Voir Henri Bergson, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1969.

21. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 185.

contre toi, et mon coeur et ma main t'appartiennent." (III, viii) Nous constatons que l'obstacle intérieur est déjà sapé grâce à une prompte prise de conscience dictée par l'amour. De plus, Dorante est un actant qui semble être affranchi de l'influence accablante des différences sociales. Ses instincts ainsi que sa raison semblent former une force pure qui se révolte contre les conventions sociales. Néanmoins, ses instincts, façonnés par l'habitude du poli aristocratique, ne se trompent pas; le résultat reste le même et l'"acteur" opère sur une situation socialement "normale".

Dorante achève ses déclarations, sûr d'être aimé de la soubrette: "Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue; ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance. Ne disputons point, car je ne changerai jamais." (III, viii)

Silvia triomphe après avoir traversé, elle-même, une foule de péripéties intérieures qui ont failli la déprimer. Ne s'était-elle pas écriée en apprenant que Bourguignon était Dorante: "Allons, j'avais grand besoin que se fût là Dorante"? Cette phrase est l'expression même du soulagement.

Pendant Silvia pousse encore plus loin son manège, chose qui nous montre les intentions de l'auteur d'offrir un dénouement spectaculaire. On a l'impression en effet que la jeune fille prend plaisir à torturer l'objet de son amour et à le voir tout étonné en face de la vérité enfin. Ainsi, elle joue sur la surprise de Dorante en présence de tout le monde quand elle adresse la parole à monsieur Orgon en l'appelant son père: "Ah! mon père, vous avez voulu que je fusse à Dorante. Venez voir votre fille vous obéir avec plus de joie qu'on n'en eut jamais." (III, ix)

La réaction de Dorante aux paroles de Silvia est contenue dans une courte phrase interrogative, de fondation émotionnelle, véhiculée par un grand étonnement: "Qu'entends-je! vous, son père, Monsieur?" (III, ix)

Finalement, le dénouement a lieu au milieu d'explications éclaircissantes qui apportent la paix et la gaieté générales:

Silvia.- Oui, Dorante; la même idée de nous connaître nous est venue à tous deux. Après cela, je n'ai plus rien à vous dire; vous m'aimez, je n'en saurais douter, mais, à votre tour, jugez de mes sentiments pour vous, jugez du cas que j'ai fait de votre coeur par la délicatesse avec laquelle j'ai tâché de l'acquérir.

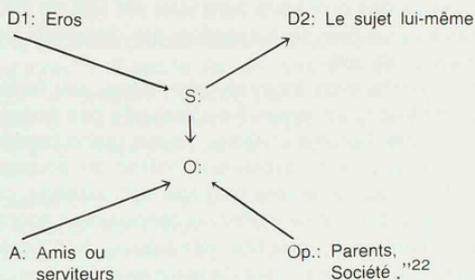
Dorante.- Je ne saurais vous exprimer mon bonheur, Madame; mais ce qui m'enchant le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse. (III, ix)

Ainsi le jeu prend fin, les héros apprécient le rôle du hasard et tout entre désormais dans un nouvel ordre de choses.

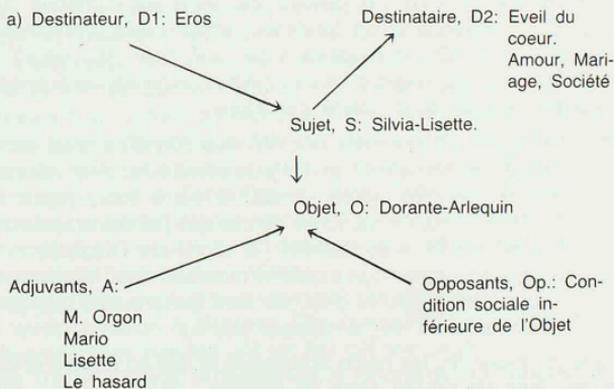
Nous pouvons, à ce niveau, appliquer le modèle actantiel à la pièce pour avoir une vue d'ensemble des structures de base. Le modèle actantiel de Greimas est d'une importance primordiale car il nous aide à arriver aux

sources du sens à travers la structure de l'action: "Le modèle actantiel est en premier lieu l'extrapolation d'une structure sémantique."<sup>21</sup>

Et comme nous avons affaire à une pièce dominée par le sentiment amoureux, nous suivrons le procédé proposé par Greimas, fondé sur des unités appelées actants. Anne Ubersfeld nous guide pour établir notre schéma actantiel: "Tout roman d'amour, toute quête amoureuse peuvent se réduire à un schéma du même ordre, avec cette fois des actants individuels, et qui adopterait la forme suivante:



Tout d'abord nous tracerons les schémas actantiels relatifs à l'état sentimental des jeunes maîtres, Silvia et Dorante:



21. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 237.

22. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éd.Sociales, 1982, pp. 63-64.

Le schéma ci-dessus est formé des cases dans lesquelles figurent des notions dont le sens qualifie les actants de la pièce, actants qui sont tantôt abstraits, tantôt concrets. L'action de la pièce est dirigée selon que chaque actant agit sur un autre. Dans la case destinataire D1 nous trouvons la notion abstraite, Eros, qui se dirige vers le sujet du faire, Silvia-Lisette. La présence des deux noms informe sur le jeu des déguisements. Les déguisements jouent un rôle décisif dans l'élaboration de l'intrigue. Par conséquent, les schémas actantiels sont tracés selon que les personnages présentent un double aspect extérieur et même intérieur: "Le déguisement détermine toujours, d'une manière ou d'une autre, un contraste très sensible au spectateur entre les éléments visuels et les éléments verbaux, ou entre différents langages."<sup>23</sup>

D'un point de vue sociosémiotique le déguisement est un signe qui délimite les liens entre le cadre historique et la scène théâtrale, considérée alors comme l'autre univers dont la mission est surtout éducative et conduit vers une prise de conscience des différences essentielles dans la société.

L'action du sujet a une double direction: vers le destinataire D2 coïncidant avec des actants abstraits, tels l'éveil du coeur, l'amour et le mariage. Nous y avons placé ces deux indications car elles traduisent les aspirations majeures du sujet même; il y a donc identification indirecte (plus ou moins) de la case S et D2 en ce qui concerne le contexte sentimental bien entendu. Ensuite l'action se dirige vers l'objet représenté par le personnage-actant, Dorante-Arlequin. Les deux noms sont, ici aussi, placés exprès pour indiquer le jeu, comme dans la case S.

L'objet reçoit également l'action des actants-adjuvants et celle des actants-opposants. Les adjuvants sont des actants qui facilitent l'approche sentimentale du sujet et de l'objet. Le père et le frère de Silvia, comme on a vu, contribuent à faire découvrir à la jeune fille le sentiment amoureux, au moyen d'une attitude indulgente et intelligemment complice du jeu. Lisette est une adjuvante aussi grâce à sa participation entière au jeu monté par sa maîtresse.

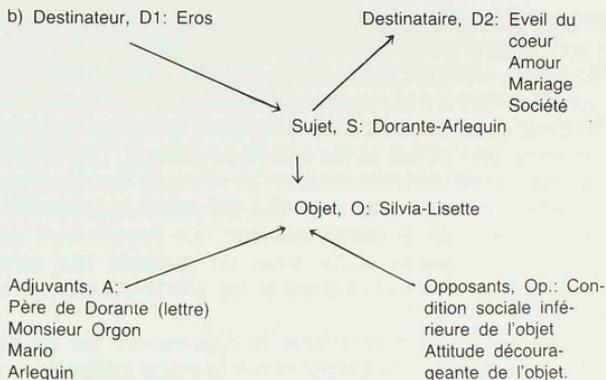
La notion de hasard s'est avérée un actant-adjuvant abstrait concrétisé par les résultats bénéfiques qui ramènent de façon déterminante à la case destinataire D2.

L'actant-opposant est la condition sociale inférieure de l'objet. Son action est limitée et même anéantie par l'actant-adjuvant, le hasard. Néanmoins, l'action de l'opposant demeure accentuée jusqu'à la fin de la pièce, le dénouement étant le vrai coup fatal contre lui.

Examinons maintenant le système actantiel ayant comme sujet S Dorante-Arlequin:

---

23. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 116.

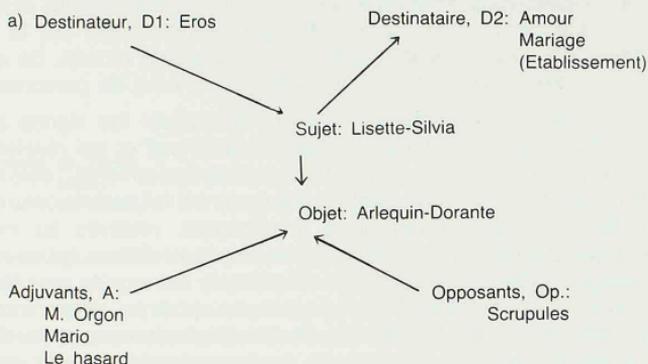


Ici nous avons à peu près les mêmes actants qui agissent à l'égard du sujet, Dorante-Arlequin. Nous avons gardé les deux noms dans les cases S et Op. pour mettre l'accent sur le jeu des déguisements, élément fondamental des structures de base de la pièce et signe qui nous renseigne sur la fonction et la manière d'être des autres signes, contribuant à la théâtralité de la pièce.

Les lieux communs des deux schémas actantiels sont le D1 et le D2. La case Op. contient aussi l'élément de la condition sociale inférieure de l'objet qui est l'obstacle intérieur des sujets dans les deux schémas tracés. La case comprend d'ailleurs l'indication "attitude décourageante de l'objet", qui constitue un actant négatif et influence directement le sujet. La case Adjuvants, A, est occupée par les actants-personnages, M. Orgon et Mario, qu'on avait trouvés dans la case correspondante du système actantiel au sujet S, Silvia-Lisette. Nous y trouvons également l'actant absent, le père de Dorante, représenté, au cours de l'intrigue, par la lettre que M. Orgon lit sur scène. La lettre, comme signe, est une présence vigoureuse dans le système sémiotique de la pièce car elle opère sur la fonction des adjuvants. D'ailleurs, Arlequin est adjuvant de son maître, selon la tradition dans le théâtre comique depuis Molière, quoique le valet de Marivaux diffère assez des valets de la comédie classique. En général, les valets de Marivaux imitent leurs maîtres, copient leurs manières et suivent de près leurs situations: "Ces valets ne sont pas, comme dans Molière, d'effrontés coquins, dignes de la potence ou des galères; tout au plus sont-ils fripons. [...] Sans doute, ils sont légers de scrupules [...] mais ils n'auront guère ce que Scapin appelle 'des démêlés avec la justice.' Plusieurs sont plutôt des

amis de condition inférieure, des espèces de confidents comiques que de véritables valets."<sup>24</sup>

Nous dresserons maintenant les schémas actantiels correspondant au couple des domestiques:



Nous voyons que, dans le système actantiel ci-dessus, la case D1 est aussi occupée par l'actant-sentiment, Eros. Cette notion est la force qui provoque l'action et dirige l'intrigue. Le sujet du faire est Lisette-Silvia, élément-signe qui nous rappelle encore le jeu mis en scène. Du sujet part la flèche vers la case D2 où nous trouvons les indications Amour et Mariage. Il est vrai que le sujet, selon l'exposition de l'intrigue, aspire à aimer quelqu'un qui lui assurerait le bonheur à l'intérieur de l'institution du mariage. Entre parenthèses nous avons mentionné l'indication "Etablissement" se rapportant au mariage en lui insufflant une nuance psychologique propre à la personnalité et aux aspirations de la domestique. En effet, l'"acteur" Lisette considère le mariage dans sa plus grande simplicité, c'est-à-dire, dépourvu de tout raffinement sentimental excessif qui pourrait provoquer des crises existentielles. On se souvient de l'entretien de Lisette avec sa maîtresse à propos du mariage et nous fondons notre mise entre parenthèses de la notion "établissement" sur une certaine opposition des points de vue entre les deux jeunes filles:

Lisette.- Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie; moi, je lui réponds que oui; cela va tout de suite; et il n'y a peut-être que vous de fille au

24. Gustave Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses oeuvres*, Paris, Hachette, 1910, p. 212.

monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai; le non n'est pas naturel.

Silvia.- Le non n'est pas naturel! quelle sottise naïveté! Le mariage aurait donc de grands charmes pour vous?

Lisette.- Eh bien, c'est encore oui, par exemple!

Silvia.- Taisez-vous; allez répandre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon coeur par le vôtre.

Lisette.- Mon coeur est fait comme celui de tout le monde. De quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne? (I,i)

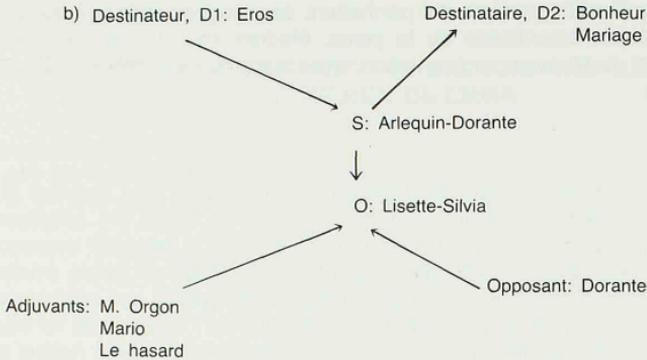
On isole les phrases et les mots qui constituent les signes allusifs dégagés de l'attitude de chacune des interlocutrices et qui révèlent leur opinion personnelle ainsi que leur différence de tempéraments: "cela va tout de suite", "le non n'est pas naturel", "mon coeur est fait comme celui de tout le monde." Toutes ces émissions linguistiques, relatives au mariage soutenu par Lisette, contrastent avec les propos de Silvia, qui se montre d'une exigence poussée en ce qui concerne le mariage et qui utilise un vocabulaire quasi mordant à l'adresse de sa suivante: "impertinences", "juger de mon coeur par le vôtre." Cette divergence dans les points de vue, nous démontre que pour Lisette le mariage marche de pair avec la nature-même et est le but de la vie. Pour Silvia, la question du mariage est plutôt complexe, soumise à un examen en profondeur des goûts et des besoins personnels.

Les adjuvants de Lisette dans son but de s'unir avec Arlequin-Dorante, sont aussi Monsieur Orgon et Mario; comme on a vu, ils sont au courant des géguisements. Monsieur Orgon encourage Lisette dans son amour pour le supposé maître, sachant, de toute façon, que le "maître" n'est que le valet. En tout cas, l'amour des domestiques "arrange" la cause de sa fille.

Toutefois, l'adjuvant le plus propice, c'est le hasard qui guide les coeurs vers l'objet convenable. Ajoutons, cependant que si l'on considère d'un point de vue psychologique l'aventure sentimentale des héros de la pièce, la culture, la fréquentation du monde et la personnalité sont des facteurs réels, pratiques, pourrait-on dire, qui règlent et orientent l'humeur abstraite, indéfinissable du hasard.

La case Opposants est occupée par les scrupules, manifestation du psychisme de la soubrette et qui constituent le seul obstacle, un obstacle tout intérieur, à son penchant pour Arlequin déguisé. Cette fille simple, qui se laisse aisément conduire par la nature, qui ne refuse pas la perspective d'avoir accès à une condition supérieure, se sent, à un moment, empêchée par un honneur digne d'une fille noble et prévient Monsieur Orgon de ce qui se passera s'il ne réagit pas conformément à la situation.

Le système actantiel ayant comme sujet, S, Arlequin, peut être disposé de la manière suivante:



Le destinateur, dans ce système sémiotique, continue d'être la puissance omniprésente, l'Eros. Le valet de Dorante désire, comme les "acteurs" sujets du faire de la pièce, le bonheur qui lui serait procuré par le mariage avec l'objet de ses soupirs, Lisette. En tout cas, il la croit noble, fait qui ne laisse pas de le rendre fat et vantard. Arlequin, comme nous avons constaté, n'est pas tourmenté par des scrupules inhibitifs; il marche vers la conquête de Lisette-Silvia, sans trop penser à son état de valet, ni à une réaction négative de la part de la jeune fille, ni à la réaction de son père et de son frère. Son opposant, Dorante, n'est pas de taille à empêcher sa fougue amoureuse, accompagnée, à l'occasion, d'une envie tout utilitaire d'acquérir une dot. Cependant, les adjuvants initiés, Monsieur Orgon et Mario, par l'intermédiaire de Lisette et grâce à leur comportement de spectateurs généreux, agissent pour le bonheur d'Arlequin avec Lisette.

Soulignons, par ailleurs, que le hasard continue, dans ce système actantiel, à fonctionner comme un adjuvant précieux.

Nous venons de constater que l'application du modèle actantiel au *Jeu de l'Amour et du Hasard*, suit le processus d'une observation profonde de la nature de chaque actant-signe, de la portée de son action, ainsi que des conditions qui engendrent telle ou telle réaction. Ce processus suppose une lecture approfondie de la pièce de théâtre. Toutes les informations sur l'état situationnel des signes de la pièce nous sont données par le code théâtral qu'utilise l'auteur, donc un code purement scriptural, lu comme une partition de musique. Les mots, les phrases et leur association sont des signes, à l'origine de l'établissement global du système sémiotique de la pièce.

Dans l'élaboration du schéma actantiel nous avons considéré les actants comme des signes ayant une vie à l'intérieur du monde précis, représenté et reconstitué par la pièce théâtrale, monde fictif, à la fois tangible pourtant, puisque vivant au cours de la représentation sur scène. Tout signe a une vie

et une signification propres qui permettent de plonger dans la profondeur des structures actantielles de la pièce, étudiée sous l'angle de l'ici et maintenant de chaque représentation, mais aussi, sous l'angle de l'ailleurs historique.

#### ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Μαρίκα Θωμαδάκη, *Το σύστημα των δρώντων στο Παιχνίδι του Έρωτα και της Τύχης του Marinaux*

Με την παρούσα εργασία προσπαθήσαμε να εφαρμόσουμε το μοντέλο του Greimas στο θεατρικό έργο του Marinaux: *Το Παιχνίδι του Έρωτα και της Τύχης*. Το έργο αυτό είναι μια ανάλαφρη κωμωδία που παρά την απλότητα της θεματικής της σύλληψης, παρουσιάζει μια εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία εκφραστικών αποχρώσεων, πράγμα που αποτελεί πρόκληση ως προς τη διερεύνηση της δομής του έργου ξεκινώντας από μια σε βάθος ανάγνωση του θεατρικού κώδικα.

Τα στοιχεία, στα οποία παραπέμπει μια τέτοια ανάλυση, στηριζόμενη στο μοντέλο του Greimas, μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τις βαθύτερες αιτίες μιας οποιασδήποτε αντίδρασης ή κατάστασης των δρώντων προσώπων, τα οποία εξετάζονται ως σημεία ενός θεατρικού συνόλου που βασίζεται, κατά κύριο λόγο, στο γλωσσικό θεατρικό κώδικα.