



ISSN Print: 2394-7500
ISSN Online: 2394-5869
Impact Factor: 8.4
IJAR 2022; 8(1): 446-449
www.allresearchjournal.com
Received: 23-11-2021
Accepted: 26-12-2021

Prayaas Chaturvedi
Professor, Department of
French Studies, Faculty of
Arts, Banaras Hindu
University, Varanasi, Uttar
Pradesh, India

Analyse d'une comédie de Marivaux

Prayaas Chaturvedi

Abstract

C'est une comédie d'amour et de jalousie. Dans cette pièce de théâtre comique, le déguisement joue un rôle majeur. Le dramaturge dévalorise toute sorte de masques qui tombent devant l'honnêteté et la réalité. Cette intrigue comique laisse une leçon de morale quand les amants découvrent qu'ils peuvent s'aimer hors de classe.

Keywords: La jalousie, l'amour, le déguisement, l'intrigue, l'union des amants véritables

Introduction

Dans la continuité de notre étude précédente sur cette comédie, nous rédigeons cet article pour ajouter d'autres dimensions. Dans cet article, nous essayerons d'analyser *Le Jeu de l'amour et du hasard* aussi avec l'optique de *Nāṭya-Śāstra* pour des raisons spécifiques. Dans notre étude de quelques comédies françaises, nous observons des ressemblances surprenantes dans l'intrigue et la formation des caractères comiques de quelques spectacles français et des prahasans sanscrits. Nous croyons que les dramaturges rédigent leurs comédies en principe implicite suggestif de *Nāṭya-Śāstra*. Dans notre étude, nous essayerons de substantiver notre hypothèse qu'une étude des prahasans sanscrits et de vidūṣak (qui est un des caractères principaux de ces prahasans) illumine les caractéristiques similaires aux caractères de quelques comédies françaises. Cette vision nous inspire à explorer les spectacles comiques français avec les doctrines de *Nāṭya-Śāstra* qui ouvrira les nouvelles de Vista à attacher, l'orient à l'Occident. Cet article fait partie de notre projet majeur différent dans ce domaine. Nous divisons cette étude en deux parties. Dans la première partie, nous présentons le résumé et l'extrait de la comédie dans laquelle, la résonance d'humour devient plus audible et effective. Dans la seconde partie, nous essayerons d'interpréter cette comédie, parfois aussi en consonance avec les paramètres de *Nāṭya-Śāstra*.

Pierre de Marivaux (1688-1763) rédige cette comédie de sentiment et d'amour avec une finesse dans la peinture des sentiments.

« Si l'on excepte Sedaine, venu plus tard, on chercherait vainement dans tout le XVIII^{ème} siècle un écrivain autre que Marivaux capable de tirer de cet impertinent imbroglio une œuvre aussi chaste et aussi distinguée. Quelle délicatesse peureuse dans le cœur de ces deux jeunes gens en lutte contre un amour qu'ils croient avilissant » Alphonse Daudet (Marivaux, 141).

Caractères

Monsieur Orgon, vieux gentilhomme
Silvie, fille de Monsieur Orgon
Mario, fils de Monsieur Orgon
Lisette, femme de chambre de Silvie
Arlequin, valet de Dorante

Résumé

Monsieur Orgon, père de Silvia, fixe son mariage avec Dorante qui vient la voir et la connaître. Silvia veut rencontrer Dorante en incognito. Lisette, sa soubrette, prendra sa place, tandis qu'elle jouera le rôle de la servante. Le père apprend par une lettre que Dorante va se présenter comme un valet Arlequin, et Arlequin comme Dorante. Le jeune homme arrive, en compagnie de son « maître », qui n'est, bien sûr, qu'Arlequin déguisé en gentilhomme.

Corresponding Author:
Prayaas Chaturvedi
Professor, Department of
French Studies, Faculty of
Arts, Banaras Hindu
University, Varanasi, Uttar
Pradesh, India

Dès le premier regard, Silvia-Lisette admire la personnalité du domestique. Lisette-Silvia, trouve le grossier personnage fort à son goût. Ce chassé - croisé installe bien les niveaux. Lisette révèle sa véritable identité à Arlequin. Dorante le fait enfin à Silvia. Elle veut être aimée pour elle-même, sans égard pour sa « condition ». Dorante osera-t-il transgresser les préjugés de sa caste et demander « Lisette » en mariage ? Quand il s'y décide, la jeune fille jette le masque et laisse éclater sa joie. L'ordre vient enfin. Les couples actuels se marient.

Dans la partie suivante, nous présentons quelques petits extraits exclusifs des scènes différentes en présence d'Arlequin.

Acte-I, Scène VIII Dorante, Silvie, Arlequin

Arlequin: Ah ! te voilà, Bourguignon ! Mon porte-manteau et toi, avez-vous été bien reçus ici ?

Dorante: Il n'était pas possible qu'on nous reçût mai, monsieur.
[...]

Arlequin: Que dites-vous là, à mon valet, la belle ?

SILVIE: Rien, je lui dis seulement que je vais faire descendre monsieur Oragon.

Arlequin: Et pourquoi ne pas dire mon beau-frère, comme moi ?

Acte-I, Scène IX Dorante, Arlequin

Dorante: Butor, que tu es !

Arlequin: Pourquoi donc ? mon entrée a été si gentille !

Dorante: Tu m'avais tant promis de laisser là tes façons de parler sottes et triviales ! je t'avais donné de si bonnes instructions ! Je ne t'avais recommandé que d'être sérieux.
[...]

Acte-II, Scène IV Dorante, Arlequin, Lisette

Dorante: Monsieur, pourrais-je vous entretenir un moment ?

Arlequin: Non ; maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos !

Lisette: Voyez ce qu'il nous veut, monsieur.

Dorante: Je n'ai qu'un mot à vous dire.

Arlequin: Madame, s'il en dit deux, son congé sera le troisième. Voyons.

Dorante, bas à Arlequin: viens donc, impertinent.

Arlequin, bas à Dorante: Ce sont des injures, et non pas des mots, cela. [...]

Acte-III, Scène VI Lisette, Arlequin

[...]

Lisette: Mais encore ? Vous m'inquiétez. Est-ce que vous n'êtes pas...

Arlequin: Ahi ! ahi ! vous m'ôtez ma couverture.

[...]

Lisette: Monsieur, je suis votre servante.

Arlequin: Et moi votre valet, madame. (Riant) Ah ! Ah ! Ah !

Acte-III, Scène I, Dorante, Arlequin

Dorante: Maraud !

Arlequin: Maraud, soit, mais ce n'est pas contraire à faire fortune.

Dorante: Ce coquin ! quelle imagination il lui prend !

Arlequin: Coquin est encore bon, il me convient aussi ; un maraud n'est pas déshonoré d'être appelé coquin ; mais un coquin peut faire un bon mariage.

Analyse

Perspectives de *Nāṭya-Śāstra*

Dans cette continuité, nous essayons de comprendre la version d'un magnum opus sanscrit, le *Nāṭya-Śāstra* (le II^{ème} siècle av. J.-C. en 37 chapitres), de l'hierophante Bharatmuni (VI^{ème} siècle avant le J. C.). Comme un critique littéraire légendaire en sanscrit, Bharatmuni suit les traditions cultivées des théâtres classiques qui fleurissent en Inde entre 100 J. C.-900 J. C. Le *Nāṭya-Śāstra* décrit les normes et les structures classiques organisées des théâtres indiens. Il introduit une théorie sur l'esthétique des rasa (les essences esthétiques et littéraires) (Rādhā Vallabh Tripāṭhī, 1988: 04-52) ^[9]. Le *Nāṭya-Śāstra* accorde la seconde place à hāsyā rasa. L'humour devient infectieux.

Abhinaya śatuṣṭaya (quatre dimensions d'acte dramatique)

Le *Nāṭya-Śāstra* définit un drīśya-kāvya ou un rūpak (une pièce de théâtre). Un rūpak se nourrit d'acte dramatique subséquent (ou un abhinaya). Étymologiquement, le mot « abhinaya » vient du verbe « ṇī » + le préfix « abhi ». Cet art réfère à une projection dramatique d'une histoire imaginaire ou réelle. Un acteur/une actrice de qualité se sert de quatre éléments d'abhinaya. Nous les identifions comme āṅgika (manifestation des gestes et des expressions faciales), vācīk (des dialogues verbaux), āhārya, (performance dramatique comique avec des costumes et de maquillage) et sātīk qui réfèrent à un acte naturel. Un sātīk abhinaya indique un udveg ou un état actuel de notre cerveau. Cette dimension d'abhinaya combine āṅgikā, vācīkā, et āhārya (Rādhā Vallabh Tripāṭhī, 1988: 04-52) ^[9]. Le sātīk abhinaya reflète des émotions comme joie, amour, douleur, haine et d'autres. Bharatmuni dit que sous une direction de qualité, un acteur ou une actrice réussit à épanouir les sentiments et les émotions dans les cœurs des spectateurs. Ces spectateurs se mettent donc à visualiser une histoire vraisemblable d'un acte convivial et emphatique. L'impact dramatique des quatre dimensions d'abhinaya crée ainsi un bhāva-rājya ou un état élevé de conscience. L'émerveille de cet état envoûte les spectateurs. Ces dimensions d'abhinaya ont le potentiel de transporter les spectateurs à une expérience *in situ*. Cette définition d'abhinaya nous aide à apprécier encore bien les scènes des comédies françaises.

Dans cette continuité, le *Nāṭya-Śāstra* identifie (sthāībhāva) les essences principales des neuf rasa*

1. Śringar lié à éros (rati, sthāībhāva).
2. Hāsyā lié à l'humour (hās, sthāībhāva).
3. Raudra lié à la colère (krodh, sthāībhāva).

4. Karun lié à la douleur ou exploré (śok, sthāībhāva).
5. Vīr lié à l'héroïsme (utsāh, sthāībhāva).
6. Adbhut lié à la merveille (āścārya, sthāībhāva).
7. Vībhatsa lié au sentiment pathétique (ghrinā, sthāībhāva).
8. Bhayanak lié à l'état horrifié (bhaya, sthāībhāva).
9. Śānt lié au silence (nirved, sthāībhāva).

Nous connaissons un autre rasa de grandeur d'âme qui remonte au calme et à la paix. Ces rasa correspondent à la visualisation et aux expressions universelles des six émotions fondamentales, *viz* la joie, la surprise, la colère, la peur, la douleur et le dégoût. (Viśveśwar, 1960: 97) ^[10]

Nous apprenons encore deux rasa.

1. Vātsalya (vatsal, sthāībhāva).
2. Bhakti (bhakta/dev rati, sthāībhāva).

Nous observons que l'hiérophante Bharatmuni accorde le deuxième rang à hāsya rasa. Les rhétoriciens pensent que les karun, Vīr, Adbhut, Vībhatsa, Bhayanak, peuvent refléter tous, le hāsya rasa (Śiv Śaraṇ Śarmā, 1971: 133-139) ^[8].

Nous apercevons bien que les transporteurs des rasa s'appellent vibhāve, anubhāva, vyabhičārībhāva (ou sañcārībhāva), sthāībhāva et sātībhāva. Le vibhāva stimule le sthāībhāva implicite dans le cœur de chaque individu qui s'exprime bien avec une condition favorable. Anubhāva symbolise une manifestation de sthāībhāva. Ces vibhāvas fonctionnent comme cause et effet pour produire le résultat d'une action. Tout d'abord, un vibhāva apparaît. Nous en identifions deux dimensions principales comme ālamban vibhāva* et uddīpan vibhāva* qui contribuent au succès d'une pièce de théâtre. Ālamban vibhāva symbolise l'épanouissement des rasa pendant une performance artistique/littéraire d'une très haute qualité tandis qu'un uddīpan vibhāva montre un autre état transitoire du cœur qui symbolise une continuité, une augmentation d'ālamban vibhāva. Autrement dit, un spectacle émotionnel ou une belle poésie transportent le spectateur/le lecteur à un niveau évolué de conscience (Viśveśwar, 1960: 94-115) ^[10]. Ālamban vibhāva et uddīpan vibhāva ne dure que pendant la présentation. Nous les voyons comme *co-terminus*. Le premier vibhāva indique l'usage d'Abhinaya čatuṣṭaya pour produire un effet souhaitable. Autrement dit, le facteur qui produit une illumination ou une expression explicite de sthāībhāva se discerne comme l'ālamban d'abhinaya.

Nous essayons de comprendre ce phénomène avec un exemple précis. Dans une pièce de théâtre comique, quand un caractère veut produire un parastha-hāsya* (faire rire les spectateurs par les gestes, vācīk abhinaya et ainsi de suite), il prend l'ālamban d'abhinaya čatuṣṭaya pour produire l'uddīpan vibhāva de créer parastha-hāsya. Dans ce cas, l'ālamban vibhāva devient la cause et l'uddīpan de smit hāsya*.

Les rhétoriciens visualisent aussi l'effet de rire divers comme smit* (un sourire), hasit* (un rire un peu fort) et atihāsīt* (un éclatement de rire) que produisent les textes comiques différents (Prayaas Chaturvedī, 2021: 23) ^[1]. Ces façades différentes du rire accordent la mānuṣī siddhī (ou le succès visible) subséquente aux textes comiques. Les paroles et les vācīk abhinaya stimulent une mānuṣī siddhī. Quand les spectateurs sourient sur un vācīk abhinaya comique avec des dialogues de la rhétorique śleṣ, atīśyokti et ainsi de suite, c'est donc la mānuṣī siddhī smit d'un nāṭya.

Dans cette continuité, si les spectateurs rient bien sur un acte de parole comique, cet acte apporte la mānuṣī siddhī du rire simple. Si un acte provoque un éclatement de rire, c'est donc la mānuṣī siddhī atihās de nāṭya (Śiv Śaraṇ Śarmā, 1971: 191-193) ^[8]. Le succès de la mise en stade d'une pièce de théâtre dépend sur impact dans les cœurs des spectateurs. Le *Nāṭya-Śāstra* explique bien ce phénomène qui contribue à l'uddīpan prabhāva (un rire spontané et léger, presque un sourire) d'un acte scénique et ainsi de suite.

Dans ce spectacle de quiproquo, l'āhārya abhinaya (l'usage de masque) des caractères devient le centre d'attraction. Le *Nāṭya-Śāstra* définit bien qu'une dimension d'āhārya abhinaya sert aussi le but de déguisement quand un acteur le projette dans un état d'incognito. Ainsi L'ālamban de cette dimension d'abhinaya aide les caractères à produire l'uddīpan de hāsya dans un état d'incognito. Cette comédie montre donc une cocasse mascarade des caractères différents qui leur permet de dépasser les étroits de leur classe. La double mascarade d'un valet et d'une suivante crée le travestissement effectif. Cette comédie montre des caractères différents qui leur permet de dépasser les étroits de leur classe. Dans ce jeu, un échange des costumes transforme maîtres/valet et maîtresses/servante en un quatuor endiablé. Nous observons que chacun se confond avec une personne de classe différente. Cette indifférence de classe donne naissance cependant à l'uddīpan d'une comique de situation. La progression de cette situation crée une mānuṣī siddhī de hasit.

Dans cette continuité, Arlequin ressemble à un vidūṣak. Il produit un parastha hāsya par ses lazzi (fidélité à la tradition italienne). Sa présence à la scène manifeste la dimension d'āhārya abhinaya. Nous voyons tout d'abord l'impact d'āhārya abhinaya dans son déguisement. Arlequin gère le hāsya en déguise d'un noble avec ses costumes losangés, son baffle, ses lazzi. Arlequin traite son « beau-père » égal. Il montre Dorante et Silvie « leur place » quand ils l'interrompent dans son dialogue amour. Son comportement comme noble nous donne l'impression qu'il appartient à cette classe. Mais plus il essaie d'adopter les traits caractéristiques de noble, plus il échoue. De cette façon, son apparence en déguise d'un noble crée aussi effectivement, un uddīpan de hāsya véritable, la mānuṣī siddhī atihāsīt.

Marivaux nous infuse ainsi avec un dosage de « double jeu ». Sa présence fait pénétrer dans la comédie bourgeoise, une fantaisie de la *commedia dell'arte*. L'intrigue de cette comédie ressemble donc à celle de Molière, intitulée *Les Précieuses ridicules*. Arlequin traite son « beau-père » égal. Il fait justice avec le rôle. Il montre à Dorante et Silvie « leur place » quand ils l'interrompent dans son dialogue d'amour. Nous le voyons cependant se corriger sans aucune hésitation, chaque fois Dorante le maudit (Marivaux, 115-25). Bien que nous nous étonnions de voir qu'Arlequin reste à l'aise dans ce nouveau rôle, il le ridiculise avec perfection. Dans cette pièce de théâtre, la manifestation de vācīk abhinaya dans les injures par Dorante vient à cause de sa colère. Le *Nāṭya-Śāstra* définit bien que dans l'expression de la colère, l'acteur doit savoir bien utiliser un ton haut de sa voix. Le spectateur de cette scène témoigne ce phénomène dans l'abhinaya de Dorante. Arlequin accepte l'injure « coquain », mais il sent insulté quand Dorante l'appelle un « maraud ». Nous voyons ensuite une manifestation d'āṅgīk abhinaya quand Dorante donne un coup de pied aux derrières de son valet pendant que Lisette ne le voit pas (Marivaux, 67). L'ālamban d'āṅgīk

abhinaya produit ici uddīpan d'atīhasit qui devient aussi un aspect de mānūṣī siddhī.

Rôles camouflés des caractères comiques

Les plots des pièces de théâtres français suggèrent qu'ils héritent parfois implicitement ou explicitement presque les concepts des prahasans sanskrits. Nous rencontrons plusieurs caractères des traits identiques des caractères dans les prahasans tels que vidūṣak, nāyak, nāyikā, naṭī et vidūṣak. Dans cette continuité, nous prenons le privilège de définir deux façades oxymorons de vidūṣak comme saṅkoḥ et vikās. Le motif de cette investigation est d'explorer ces façades dans les personnages des comédies françaises.

Saṅkoḥ (ou le rétrécissement) *

Ce mot sanskrit montre un rétrécissement dans le songe de vidūṣak qui se manifeste dans ses activités. Nous apprenons que dans les théâtres sanscrits, un vidūṣak joue le rôle d'un catalyseur ou un remplisseur d'entracte. Ses bouffonneries produisent l'esthétique de hāsābhās (l'effet comique). Sa présence à la scène organise un plaisir exotérique des spectateurs. Les nātyas classiques sanscrits projettent ce vidūṣak parfois comme un vilain ambitieux. Ses traits et ses mœurs non raffinés le dépeignent comme un être ordinaire (Suntharlingam, 1983: 01-40) ^[7]. Nous voyons ici l'émergence d'un véritable Scapin, Arlequin et les autres de ce type. Il essaie de se profiter de sa situation « valet-maître ». Déguisé en pseudo-maître, le valet cherche l'amour de soubrette et gagne son amour. Ce valet habile focalise son attention toujours à ses intérêts derrière une prétention d'aider son maître. Nous avons bien appris que quand Dorante l'appelle un coquin, Arlequin l'accepte avec honneur.

Vikās (ou l'épanouissement) *

Cette gratification projette le vidūṣak par contre, comme un caractère splendide. Il joue parfois un rôle bénévole à la demande des situations. Il se déguise pour que les amants se réunissent. Il risque même sa propre vie pour une cause royale (Suntharlingam, V., 1983: 06-14) ^[7]. Arlequin aide son maître, en déguise et en espionnage. Nous soumettons ensuite que les transmutations effectives des rôles des personnages engendrent un état mystique qui montre une persévérance et une conquête de hāsya. Cette persévérance est une véritable bénédiction pour notre existence.

Conclusion

Dans cet article, nous avons essayé de présenter *Le Jeu de l'amour et du hasard* aux connaisseurs aussi avec une perspective des traditions dramatiques classiques. Dans la limitation d'un article, nous avons essayé d'établir et de faire la justice avec un sujet aussi intéressant. Nous ne pouvons pas couvrir les autres aspects de la théorie de nātya. Nous entreprenons une étude détaillée différente sur ce vaste sujet. Nous avons essayé de voir une cohérence des théories de *Nātya-Śāstra* dans les contenus littéraires de quelques comédies françaises. Nous espérons que cette perception donnera une nouvelle vision possible de contemplation. Le kathānak, l'histoire, la progression des incidents, les quatre dimensions d'abhinaya apportent la mānūṣī siddhī à cette comédie. Les actes différents manifestent une progression graduelle d'effet comique hasit à atīhasit.

* Nous rédigeons les autres articles dans cette séquence. Les répétitions de ces notes deviennent donc impératives et contextuelles dans les autres articles. Nous suivons un modèle spécifique pour analyser (chaque fois et aussi bien) les autres comédies françaises. Ce sont *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (Pierre Marivaux), *Knock* (Jules Romains), et quelques farces de Molière. Autrement dit, dans l'analyse de chaque comédie différente française, nous décrivons quelques paramètres spécifiques, comme nécessite le *Nātya-Śāstra* pour une bonne mise en scène d'un spectacle. Ces notes deviennent impératives pour faciliter la compréhension contextuelle des bénéficiaires/lecteurs sahirdaya/les connaisseurs, et pour établir leur connexion avec les détails descriptifs des paramètres de *Nātya-Śāstra*. Cet article fait partie de notre étude différente sur quelques comédies françaises, que nous rédigeons en consonance avec les paramètres de *Nātya-Śāstra*.

Références

1. Chaturvedi P. A Study of Le Jeu de l'amour et du Hasard », International Journal of Applied Research; c2021, 7(12).
2. Humour et quelques textes comiques non-performatifs, Langers International, New Delhi; c2022.
3. Chevalley, S. La Comédie française hier et aujourd'hui, Collection La France, vous connaissez? Didier, Paris; c1979.
4. Lagarde A, Michard L. XVII^{ème} siècle, Collection littéraire, Bordas, Paris; c1970.
5. Mitterrand, H. (éd.), textes français et histoires littéraires moyen-âge, XVI^{ème}, XVII^{ème} SIÈCLE, nouvelle édition augmentée, Classes de lycées, Édition Fernand Nathan, Paris; c1984.
6. Marivaux, le jeu de l'amour et du hasard, Nouveaux Classiques Larousse, Paris; c1970.
7. Sunthārīngam, Abhinavgupt's Conception of Humour, Its resonances in Sanskrit Drama, Poetry, Hindu mythology and spiritual practice, Doctoral Thesis, Banaras Hindu University, Varanasi; c1983.
8. Sharma SS. Ācārya Bharat, Mahdya Pradesh Hindi Grantha Academy, Bhopal; c1971.
9. Tripathi R. Bhārtīya Nātya Swarūp Aur Paramparā, published from the Department of Sanskrit, Dr. Hari Singh Gaur University, Madhya-Pradesh, First edition, Sagar; c1988.
10. Viśveśwar A. Kāvya Prakāśaḥ, Gyān Maṅḍal Limited, Varanasi; c1960.