

Fiche pédagogique n°5 réalisée par  
Carole Vidal-Rosset  
Prof. de Lettres, Lycée Montchapet

## ***Le Prince travesti ou l'illustre aventurier***

de Marivaux

Mise en scène : Irène Bonnaud

### **I Quelques marques de fabrique :**

#### 1/ Les personnages

Nous sommes avec *Le Prince travesti* en pays de connaissance. La plupart des noms de personnages ont déjà été convoqués dans d'autres pièces de Marivaux.

Lélio (*La surprise de l'amour...*), Arlequin (*Arlequin poli par l'amour, L'île des esclaves, Les fausses confidences, La double inconstance...*), Lisette (*La seconde surprise de l'amour, La méprise...*) Hortense (*Le petit maître corrigé...*)

#### 2/ L'amour

La Princesse aime Lélio qui aime Hortense et qui en est aimé en retour.

#### Et ses détours...

La Princesse envoie malencontreusement sa meilleure amie Hortense sonder le cœur de Lélio !

Hortense, reconnaissant en la personne de Lélio l'homme qui a su un an auparavant provoquer en elle (et réciproquement) une fulgurance amoureuse, retient le plus

longtemps possible l'aveu de son amour au nom de l'amitié qui la lie à la Princesse.

### 3/ Le masque :

- Lelio porte un double masque et possède un double secret: il ne peut dévoiler son amour pour Hortense et cache sa véritable identité : l'aventurier est en fait un prince qui, avant de régner, a choisi de parcourir le monde incognito, afin d'apprendre à mieux connaître le cœur des Hommes.
- Hortense est à la fois l'amie confidente des amours contrariés de la Princesse et la femme amoureuse de Lelio.
- Le Roi de Castille se fait passer pour son ambassadeur. Son identité ne sera révélée qu'à la fin de la pièce.

### 4/ Le pouvoir des mots:

Chez Marivaux, **le mot est action**. « *Le mode obligatoire du progrès de l'action est le passage d'un mot à un mot... Les paroles sont chez Marivaux la matière, la trame même de l'action... Dans cette broderie qu'est le marivaudage, le fil qui passe de main en main, est bien un mot que chacun reprend à l'autre...Le mouvement dramatique est fractionné au point que non seulement chaque scène mais chaque réplique est un pas en avant* » (F. Deloffre in *Marivaux et le Marivaudage*. Slatkine 1993)

La Scène 5 de l'Acte II, par exemple, orchestre un duel verbal particulièrement remarquable:

La Princesse : « ...vous devenez **rêveuse** aussi bien que moi. »

Hortense : « Que voulez-vous, Madame, je vous vois **rêver**, et cela me donne un air pensif ; je vous **copie** de figure.

La Princesse : « **ous copiez** si bien qu'on s'y méprendrait... vous e me parlez que de son profond respect, cela est bien **froid** »

Hortense : « Mais, Madame, ordinairement le respect n'est ni chaud ni **froid**... »

La Princesse : « Vous êtes femme d'esprit, lui avez-vous senti quelque **surprise** agréable ? »

Hortense : « De la surprise ? oui il en a montré ; à l'égard de savoir si elle était agréable ou non, quand un homme sent du plaisir, et qu'il ne le dit point, il en aurait un jour entier sans qu'on le devinât ; mais enfin **pour moi je suis fort contente de lui** »...

La princesse : « **Vous êtes fort contente de lui**, Hortense ; n'y aurait-il **rien d'équivoque là-dessous**, qu'est-ce que cela **signifie** ?

Hortense : « **Ce que signifie Je suis contente de lui ?...** »

Dans *Le prince travesti*, ce **tricotage** serré entre les répliques est d'autant plus intéressant qu'il est commenté au niveau diégétique par la Princesse elle-même : « N'y a-il rien d'équivoque là-dessous ? »

**La princesse traque, du reste, les mots comme elle traque les regards :**

La Princesse : « N'ai-je pas remarqué que les regards de Lelio vous embarrassaient... »

Hortense : « ...C'est que je vous vois en train de **remarquer, et si je répons, j'ai peur que vous ne remarquiez encore quelque chose dans ma réponse...** »

A tout moment, Hortense, **par un mot**, risque de se trahir elle-même.

Ce pouvoir des mots, Arlequin aussi en fait le constat : commentant la tirade très rhétorique (II, 13) avec laquelle Frédéric obtient le pardon de Lelio, Arlequin s'exclame « *Il n'y aura donc que moi qui resterai un fripon, faute de savoir faire une harangue* ».

Les mots sont des **armes** dans *Le prince travesti* comme dans toutes les pièces de Marivaux (cf. *L'île des esclaves* par exemple).

### 5/ La dimension romanesque

Mais l'écriture dramatique fait aussi la part belle aux prérogatives romanesques :

Dans la scène d'exposition habilement motivée par les retrouvailles entre les deux amies, Marivaux s'autorise un vrai hors champ spatio-temporel. Hortense ayant été absente pendant plus d'un an, un double retour en arrière fait entrer la pièce dans une **temporalité romanesque** : la Princesse raconte sa grande « aventure » (la naissance de son amour pour Lelio) et Hortense les infidélités de feu son mari puis son coup de foudre pour un jeune homme (dont elle ne sait pas encore qu'il s'agit de Lelio).

Scènes de reconnaissance (Lelio/Hortense), scènes de cape et d'épée (Lelio « l'illustre aventurier » est venu au secours de deux femmes : la Princesse contre le Roi de Castille, et Hortense contre les voleurs), scènes de roman picaresque (Arlequin et Lisette cherchant tous les moyens pour extirper le maximum d'argent...) innervent la structure proprement dramatique de la pièce.

La pièce, pourtant, a connu un échec lors de sa première représentation : certains aspects ont pu déconcerter les spectateurs.

## II Hybridation

La pièce opère en effet un **collage**, inhabituel dans le théâtre de Marivaux, entre différentes sphères.

### 1/ Sphère sentimentale et sphère politique.

Les relations amoureuses n'y sont pas traitées pour elles-mêmes ; elles sont inextricablement liées, comme chez Shakespeare, aux enjeux du **Politique** : pour assurer la paix avec la Castille, la Princesse de Babylone devrait raisonnablement épouser le Roi de Castille. Mais elle est amoureuse de Lelio et en attendant de l'épouser, souhaite le nommer Secrétaire d'Etat à la place de Frédéric (le vieux conseiller de la Princesse).

*Le Prince travesti* est par ailleurs la pièce où la voix du Marivaux **journaliste et observateur de son temps** se fait la plus entendre : la pièce est censée se passer en Espagne (au 12ème siècle au moment de la guerre entre l'Aragon et la Castille) mais c'est surtout la France de la Régence qui nous est donnée à voir : période **d'entre-deux** où les valeurs de l'ancien régime battent de l'aile (« *idéaux politiques gangrenés* ») comme le dit Irène Bonnaud par la délation : Arlequin doit faire un rapport sur et la corruption par l'argent (Frédéric achète Arlequin pour qu'il l'aide à démasquer Lelio, Lisette vend ses charmes, l'ambassadeur promet une récompense à Lelio s'il accepte de ne pas épouser la Princesse, Hortense pour sauver Lelio promet aussi une récompense à Frédéric...)

### 2/ Label générique flou :

La pièce est annoncée par Marivaux comme une **comédie**. Pourtant la présence d'une sphère héroïque (Princesse, Prince...) est difficilement conciliable avec le genre de la

comédie. C'est pourquoi, dès le premier compte rendu du *Mercury*, la pièce en 1824, a-t-elle été présentée comme une **comédie héroïque**. Les contemporains de Marivaux parlent aussi de **di cappa e spada** (comédies napolitaines dans lesquelles sont représentés à la fois des princes et des gens de basse condition) ou de **comédie du siècle d'or espagnol**. Le genre de la **tragi-comédie** a également été convoquée dans la mesure où la pièce présente une bigarrure de ton (mélange d'émotion et de bouffonneries arlequinesques) et un dénouement heureux (La princesse, magnanime, unit Hortense et Lelio et épouse pour sa part le Roi de Castille).

Mais on peut lire aussi *Le Prince travesti* comme la réécriture d'une **tragédie à la fois racinienne et cornélienne**.

A/ La réécriture racinienne :

Une des matrices du *Prince travesti* semble en effet être la pièce de Racine *Bajazet* :

- La sultane Roxane aime Bajazet qui aime Atalide et en est aimé en retour.
- Bajazet est confronté à un dilemme : soit il épouse Roxane et reste en vie, soit il confesse son amour pour Atalide et meurt « *Sa perte ou son salut dépend de sa réponse* »
- La sultane exerce sur lui un pouvoir tyrannique :

« *Songez-vous que je tiens les portes du palais*

*Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais*

*Que j'ai sur votre vie un empire suprême*

*Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime »*

Or dans *Le Prince travesti* :

- Même situation: Le Prince est confronté au même dilemme puisqu'il risque sa vie s'il avoue son amour pour Hortense et refuse d'épouser la Princesse. Hortense joue comme Atalide un rôle de confidente et d'intermédiaire (l'amitié sincère qu'Hortense éprouve pour La Princesse rend du reste sa situation encore plus douloureuse : elle est confrontée à un dilemme puisqu'elle doit faire le choix de l'amitié ou de l'amour)
- Même univers carcéral, même pouvoir tyrannique de la Princesse : Acte II, scène 4 : « **Non**, ma chère, je vais faire **arrêter** tous vos équipages, vous ne vous servirez que des miens, et pour plus **de sûreté**, à toutes les portes de la ville vous trouverez **des gardes** qui ne vous laisseront passer qu'avec moi » Espace tragique : palais labyrinthique (dans lequel Arlequin ne cesse du reste de se perdre), enfermement, clôture et surveillance (tous les personnages se sentent observés, épiés « quelqu'un peut venir », « nous avons des témoins », « peut-être actuellement sommes nous observés l'un et l'autre » ...) Tout y fait peur, tout y fait **signe** : les mots, les yeux, le silence. Comme l'écrit J. Goldzink il y a dans cette pièce « une saturation et une sur-signification caractéristiques de l'espace tragique »

#### B/ La réécriture cornélienne :

- Les personnages, on l'a vu, sont confrontés à des **dilemmes**.
- La pièce est travaillée par des **valeurs héroïques** :
  - ❖ Lélío a remporté une bataille et sauvé l'Etat.
  - ❖ Il est courageusement venu au secours d'Hortense attaquée par des voleurs.

- ❖ Il se fait une haute idée du pouvoir contrairement à l'ambitieux et machiavélique Frédéric (dont la figure est construite en contrepoint à la figure héroïque) : « *Qui est-ce qui n'aimerait pas à gouverner* » demande-t-il à Lelio. « *Celui qui en serait digne* » lui répond celui-ci.
- ❖ Lui et le Roi de Castille en cachant leur identité renoncent aux facilités que leur donneraient leur statut royal : ils doivent ainsi actualiser authentiquement leurs mérites personnels (cf. *L'île des esclaves*) et ressentent du reste l'un pour l'autre estime et respect (II, 8 Le roi de Castille « *Je dis que je l'estime... Je veux le combattre généreusement comme il le mérite* ». La Princesse, dans la dernière scène, pardonne généreusement à Hortense et à Lelio et accepte d'épouser le roi de Castille (pour assurer la paix entre leurs deux États ? ou/et par estime pour lui « *J'ai grande idée d'un Prince qui sait choisir des ministres aussi estimables que vous l'êtes, et son cœur...* »)

C/ Toutefois cette sphère héroïque est en partie **neutralisée** :

- Par la sphère sentimentale : Lelio si héroïque dans l'action physique, si généreux dans sa morale d'État, se laisse mener par Hortense dans le domaine amoureux. Il se crispe dans une attitude de dépit amoureux qui frôle l'aveuglement (cf. scène 5 de l'acte I) et mesure mal le dilemme dans lequel Hortense doit se débattre.

- Par la **contamination** avec la sphère comique: On peut en effet lire le personnage d'Arlequin comme le double burlesque de la Princesse. Comme elle sa fonction est de **décoder** les mots, les regards : surveillés par en haut (la princesse) les personnages le sont aussi par en bas (Arlequin). Bien sûr conformément au personnage type d'Arlequin, ce décodage se fait de façon burlesque, dans une langue truculente, (Arlequin aime autant « conter » que « compte ») mais il n'en demeure pas moins qu'Arlequin (pourtant naïf par certains aspects) fait montre de discernement (I, 3 « *Ce benêt-là se serait-il aperçu de ce que je suis* » se demande Lelio et en II, 10 Arlequin dit à La Princesse « *et voilà que je vous découvre le pot aux roses, peut-être que je ne vous dis pas les mots mais je vous dis la signification du discours, et le tout gratis..* ») et finit par jouer un rôle dans l'action dramatique en cherchant à assouvir sa soif pulsionnelle (d'argent, de nourriture et de femmes.).

... Il est en tout cas signifiant que, dans ce dispositif, la sphère sentimentale et la sphère comique des valets (Arlequin et Lisette) soient les plus opérantes : Hortense, la Princesse, et Arlequin (et Lisette) sont les seuls à véritablement agir.

La dimension **rhapsodique** de la pièce (qui coud ensemble ces trois sphères : sentimentale, héroïque et comique) pourrait donc se lire comme le signe d'une société de **l'entre-deux** dans laquelle les valeurs héroïques encore présentes sont néanmoins en train de se fissurer...

# Quelques pistes pédagogiques

## ***En amont de la représentation :***

### **I Mettre le texte en voix, en corps et en espace:**

- Etudier l'enchaînement des répliques dans la scène 4 de l'acte II (cf. supra) à partir de la méthode Vinaver (cf. *Écritures dramatiques* publié chez Actes Sud) : duel verbal entre Hortense et la Princesse, « bouclage des répliques » (= enchaînement des répliques. Monter, par exemple, le volume de la voix sur tous les mots qui sont repris d'une réplique à l'autre.
- Chorégraphier la scène 5 de l'acte I, scène de reconnaissance entre Lelio et Hortense à partir des indications didascaliques : « Hortense s'en va » / « Hortense revient » / Elle lui dit « Adieu » : « Lelio l'arrête » « Elle s'en va » / « il l'arrête »..... pour bien mesurer combien le mouvement des cœurs (du moins celui d'Hortense) qui oscille encore à ce moment de la pièce entre attraction/rétraction est donné scéniquement à voir par le ballet des corps.

NB : On peut là aussi se servir des figures textuelles répertoriées M. Vinaver (attaque, défense, riposte, esquive, mouvement-vers) pour rendre compte des différents mouvements de la scène. On notera que le mouvement-vers (l'autre) s'opère en l'espace d'une scène, contrairement aux autres pièces de Marivaux où l'aveu amoureux ne peut se faire qu'au terme d'un long parcours.

- Eviter de jouer les mots , mais faire entendre l'implicite du texte: dans la scène 4 de l'acte II La Princesse s'exprime (à deux répliques d'intervalle) de deux façons opposées : dans la 1<sup>ère</sup> réplique elle tente de prendre Hortense par les sentiments « *Non, ma chère Hortense, vous ne me quitterez pas, je ne veux pas vous perdre, je veux vous aimer, je veux que vous m'aimiez* » et la didascalie précise « *la caressant* », dans la 2<sup>ème</sup> son ton est comminatoire « *Non, ma chère, je vais faire arrêter tous vos équipages, ...et pour plus de sûreté, à toutes les portes de la ville vous trouverez des gardes...* ». Pour montrer que dans les deux cas elle signifie en réalité son pouvoir absolu, jouer sur le décalage : dire la 1<sup>e</sup> réplique avec autorité et en repoussant physiquement Hortense et la 2<sup>e</sup> en souriant et en caressant Hortense.
- Accentuer la différence de jeu entre Arlequin et les autres personnages (la Princesse, Hortense, Lelio et le Roi de Castille) d'une part pour rendre très lisible le collage des 3 sphères (comique, héroïque et sentimentale), d'autre part pour bien repérer l'appartenance du personnage d'Arlequin à la commedia dell'arte : jeu très théâtralisé et très physique, (lazzis...). Prendre dans la scène 10 de l'acte II la tirade où Arlequin devant la Princesse et Frédéric rejoue avec jubilation la scène qu'il vient de vivre avec Frédéric (**numéro de théâtre dans le théâtre** dans lequel il endosse alternativement son rôle et celui de Frédéric) « *Tenez, Madame, voilà comme cela est venu...* » : jouer cette tirade en faisant d'Arlequin un animal bondissant, sautillant autour de la Princesse et de Frédéric, un singe (animal malin) peut-être. La consigne est d'essayer de trouver une harmonie prosodique et gestuelle : l'adéquation la plus grande

possible entre le rythme des phrases et le rythme des déplacements.

- Pour les trois autres personnages, faire sentir la disqualification légèrement ironique de la sphère héroïque par un jeu très distancié : pas d'affect, pas de psychologie mais une parole surarticulée, fermement proférée.

NB : Marivaux dans une lettre à d'Alembert, devançant l'approche actuelle du jeu de l'acteur, écrivait d'ailleurs « *Les acteurs ne doivent pas sentir la valeur de ce qu'ils disent. C'est au public de la ressentir* ». Il est vrai qu'il s'agissait ainsi pour lui d'opposer le jeu trop intellectuel des acteurs français au jeu plus physique des acteurs italiens. *Le Prince travesti* a du reste été joué en 1724 par les Comédiens italiens.

## **II Susciter un horizon d'attente avant la représentation**

1/ Vous êtes metteur en scène et vous réunissez votre équipe artistique pour vous interroger collectivement sur les questions suivantes :

- Les costumes : quelle époque ? (12<sup>e</sup> ? 18<sup>e</sup> ? 21<sup>e</sup>) quel style ? comment vêtir un Arlequin moderne ? (qu'est-ce qu'un Arlequin de nos jours ?)
- La scénographie : comment suggérer un palais immense, fastueux (du moins selon le point de vue d'Arlequin : » Acte I, scène 2 « *Il y a un si grand tas de chambres, ... j'y voyage depuis une heure sans en trouver le bout ... Que de fatras de meubles, de colifichets ! tout un village vivrait un an de ce que cela vaut.* ») et en même temps abîmé par la corruption (tout s'achète..) inquiétant (tout y est surveillé...)

- Le parti pris de mise en scène :

Qu'est-ce que la mise en scène doit nous raconter sur le monde d'aujourd'hui ?

2/ Un petit aperçu de quelques mises en scène antérieures du *Prince Travesti* :

- 1970 Mise en scène de Jo Trehard : une salle des pas perdus fermée sur la vie du dehors...
- 1974 Mise en scène de D. Mesguish : décor de velours noir, étreintes, chuchotements, cris, râles de folie, fleurs, sang...
- 1983 Mise en scène d'A. Vitez à Chaillot : « *On lit Marivaux et on entend Mozart. Tel doit être le style de la mise en scène, comme celui d'un opéra. ...Les airs seront détachés du dialogue, on les donnera au centre de la scène, face au public. Il faudra maintenir la rigidité de la forme, ne pas la laisser amollir par quelque factice vérité de jeu* » écrivait A. Vitez.

Dispositif scénique très dépouillé, très froid, d'un blanc laqué (la couleur vient des seuls éclairages et du ciel, au fond de la perspective, qui passe par toutes les nuances du bleu) ; Dispositif tout en lignes de fuite que brise seul l'arbre aux fruits d'or (pommier stylisé, seul reste d'un jardin des Hespérides) dans lequel Arlequin grimpe, virevolte, se cache, se love tandis que la Princesse figée, seule, abandonnée y accole son désespoir d'héroïne tragique. La mise en scène de Vitez, en effet, tire la pièce davantage vers la tragédie que vers la comédie.

## **En aval de la représentation :**

Quelques pistes d'analyse :

On pourra attirer l'attention des élèves sur les points suivants :

### **Parti pris de mise en scène :**

Marivaux opère une première transposition : sa pièce censée se passer au XIIe siècle en Espagne évoque surtout la France sous la Régence (période de transition qui fait passer d'un régime de Monarchie absolue à un régime de Monarchie déclinante moins rigide mais aussi plus trouble, plus corrompue, dans laquelle l'Argent devient la première des valeurs).

Irène Bonnaud opère une seconde transposition : la Régence évoque notre société actuelle (même pouvoir de l'argent, même inflation des modes de surveillance : vidéo-surveillance...). Mais elle opère aussi une troisième transposition cette fois spatiale: les pays de l'Est qui, comme la Régence, sont dans une période d'entre-deux : l'après communisme (passage d'un Régime totalitaire mais stable à un Régime moins autoritaire mais plus flottant, plus chaotique).

La référence aux pays de l'Est est donc, dans la mise en scène, **le fil rouge** qui va informer aussi bien les costumes que le dispositif scénique et la bande son (disco russe ...).

### **Les Costumes :**

La Princesse: costume inspiré par Julia Timochenko, ancienne égérie de la « Révolution orange, grande gagnante aux élections législatives ukrainiennes du 26 mars 2008 (femme de pouvoir donc mais à la féminité en même temps très assumée : elle est surnommée la femme à la tresse...) :

dans la pièce, la princesse porte robe de soirée et manteau de fourrure...

Arlequin : pas d'imagerie commedia dell'arte (ses lunettes noires valent, certes, comme trace du masque de la commedia dell'arte mais elles complètent surtout sa panoplie de petite frappe plus ou moins proxénète (marcel, chapeau, veste pied de poule kaki)

Lisette : habillé très clairement comme une prostituée des pays de l'Est.

Le Prince : il n'est pas (contrairement à ce qu'indique le titre) déguisé ! Il porte un smoking. .

Hortense : sa robe et ses bottes rappellent un peu les séries américaines.

**Les costumes sont donc contemporains mais ils conservent néanmoins un côté légèrement désuet (décalage d'une vingtaine d'années comme dans les pays de l'Est).**

**Ils ont par ailleurs pour fonction d'afficher des signes de richesse et de festivité que le dispositif scénique, lui, se refuse à montrer.**

### ***Le dispositif scénique :***

Pas de reconstitution de palais mais un espace étroit et clos (plateau restreint avec, à cour et à jardin, une structure métallique commandant les éclairages et permettant aux acteurs d'entrer et de sortir. ...

A cela plusieurs raisons :

- Des raisons matérielles (le spectacle part en tournée, il doit donc se démonter facilement et pouvoir être joué dans des endroits souvent improbables qui ne sont pas des théâtres).

- Des raisons esthétiques : refus de l'illustration naturaliste et refus de l'illusion théâtrale : cadrer seulement un bout de palais c'est donner à voir au spectateur **l'espace du plateau** autour de ce fragment de décor posé sur le sol. C'est donc une façon d'exhiber la convention théâtrale et de rappeler au spectateur qu'il est au théâtre.
- Des raisons sémantiques : l'espace ainsi représenté suggère moins la salle d'un palais que celui d'un couloir, d'un corridor, d'un endroit de passage, d'un abri de fortune. Or cet **espace intermédiaire dit spatialement l'entre-deux temporel** dans lequel se trouvent actuellement les pays de l'Est. Ce dispositif scénique montre donc des signes de richesse mais seulement à l'état de trace (couleurs, sigle du pouvoir inspirés par le métro de Moscou dont le faste rappelle celui d'un palais). Les caisses posées sur le plateau (seuls éléments de mobilier) en même temps qu'elles servent d'appui de jeu aux acteurs (estrade, cachette, effraction de leur contenu par Arlequin..) sont emblématiques d'une période de bouleversement et de transition : les richesses sont certes toujours là (cf. ce que dit Arlequin) mais elles sont « remisées » déjà en partance, comme si un danger (guerre ?) et donc un départ imminent menaçait (la princesse est d'ailleurs en manteau de fourrure au début de la pièce).

Ajoutons que les portes métalliques bardées de verrous (qui font face aux spectateurs), ainsi que le jeu des lumières et de la bande son, contribuent, en même temps, à faire **paradoxalement** de ce lieu de passage, **un lieu carcéral** dont l'exiguïté accentue le caractère oppressant. A ce titre les deux structures métalliques (cf. supra) qui encadrent à cour et à jardin l'aire de jeu peuvent se lire comme des dispositifs de surveillance...

NB : Quelques pistes iconographiques qui ont nourri le travail de la scénographe : architecture soviétique (le métro notamment), palais de l'Hermitage à Saint Petersburg, pendant la seconde guerre mondiale (salles de palais dévastées), architecture industrielle du Creusot (alignement inquiétant de portes métalliques évoquant des images de camps, de fours crématoires...).