



**JACQUES SCHERER, «Prefaci», dins *Théâtre complet* de Marivaux, Editions du Seuil, 1964. (Traducció: TNC)**

La personalitat de Marivaux no és menys difícil de definir que l'autèntic valor del seu teatre. La seva obra, poc apreciada al segle XVIII, elogiada sovint al XIX i a l'inici del XX per raons malèvoles, només ha aparegut recentment en la seva veritable grandesa. L'autor resta discret i secret. Per poc que coneguem la seva persona íntima, ens imaginem que va ser sensible i susceptible, sovint massa complex per ser comprès. Però quina era la veritat de la seva naturalesa? Alguns intel·ligents contemporanis seus i que el van conèixer bé presenten sobre ell judicis contradictoris. Marmontel el descriu així: «Estava d'acord que una determinada cosa era vertadera fins a un cert punt o segons una certa perspectiva; però sempre hi havia algun matís, alguna distinció a fer-hi, de la qual només se n'havia adonat ell. La gent se li queixava per no poder-se decidir a ser senzill i natural». Tanmateix, ell es considerava senzill, natural i autèntic, ja que D'Alembert diu sobre ell: «ningú no es creia ser més senzill ni se'n vantava més». Aquesta veritat tan interior que ningú no la podia veure, és una

enganyifa o un repte? En un univers del pecat original, la veritat sens dubte es troba lligada indissolublement a la mentida que la nega. Com gairebé tots els homes, Marivaux era autèntic i mentider, senzill i complex. Però pretenia proclamar veritats importants, o només jugava? Durant gairebé dos segles, se li ha negat la seriositat. Voltaire deia sobre ell que es passava la vida pesant foteses en balances de teranyines. I la paraula *marivaudage*, creada a partir del seu nom, és un honor dubtós que, des dels seus orígens, adquireix un valor pejoratiu.

Per a aquells que, com La Harpe, creuen falsa la simplicitat interior de Marivaux, el *marivaudage* només serà un vestit enganyós: «Mai ningú, proclama, no s'ha esforçat tant a voler semblar senzill». D'altres, per un comportament mimètic que supleix el judici en les ànimes sensibles i concretes, intenten imitar l'inimitable. Com ara Faguet, que *marivaudeja* sobre el *marivaudage*: «Mai no s'ha sabut si és el més bonic dels defectes o la més perillosa de les qualitats, o una bona gràcia que s'emancipa o un mal gust que es modera». Podríem enfilat moltíssimes frases d'aquesta mena sense aprendre res sobre Marivaux ni

sobre l'actitud que li ha pres el nom prestat. Ja que és indiscutible que aquesta actitud existeix. Seria instructiu esbossar-ne l'estructura, i també la història, ja que des de Marivaux ha anat variant. Als valors estilístics que constituïen al segle XVIII allò essencial de la noció de *marivaudage*, s'hi han afegit cada cop més valors sentimentals. Avui hi veiem una esgrima, una coqueteria amorosa compartida sense conflicte real, un enginy que no amaga allò que pretén amagar, el tot dit amb un somriure; en definitiva, un llenguatge convingut. La paraula *marivaudage* és molt viva i molt fàcilment entesa. Probablement l'utilitzen nombroses persones que no han llegit mai Marivaux i no els preocupen ni ell ni la seva obra. És a dir que el *marivaudage* ha viscut una llarga vida d'autonomia i ja no ens pot instruir sobre el seu origen històric, si no és potser presentant-nos sempre la mateixa ambigüitat: aquell que *marivaudeja* [llança floretes] és alhora verídic i mentider. Marivaux ens diu sens dubte molt més sobre l'enigma central de la veritat quan declara, a través de D'Alembert: «he observat en el cor humà tots els nínxols diferents on es pot amagar l'amor quan tem mostrar-se, i cadascuna de les meves comèdies pretén fer-lo sortir d'un dels seus nínxols». Amb això, es troben

afirmades la interiorització de l'acció dramàtica, la diversitat real d'aquestes comèdies que s'ha dit que s'assemblaven tant, la infinita riquesa d'aquest inesgotable teatre d'amor, però també l'ambivalència fonamental d'aquest amor, alhora present i absent, sensible i negat, per a aquell que l'experimenta en la seva veritat.

El fet que la veritat sigui el problema central del teatre de Marivaux i potser de qualsevol teatre, no sorprendrà aquells que hi veuen l'instrument essencial de la comunicació literària. Louis Jouvet ho havia entès perfectament; en una sistematització brillant i una mica forçada, presentava un elogi de la mentida que no estava mancada de sal. «El procediment de Marivaux, deia, és l'ús de la mentida com a procediment de demostració, per revelar-nos més clarament els caràcters essencials de l'amor». Després, generalitzant amb un somriure: «el lloc d'elecció de la mentida, l'edifici on es reconeix, es consagra, s'explota, on els seus fidels i els seus acòlits poden reunir-se amb delícia i seguretat, és el teatre... L'art del teatre és una comunió en la mentida». Sobre l'obra de Marivaux, encara tenia aquesta fórmula que anuncia la crítica actual: «Teatre d'abstracció i de demostració, és la més alta expressió de

la convenció teatral». Ens quedarà concretar, justificar amb algunes precisions aquestes declaracions imperioses. Què demostra aquest teatre? Quina veritat fa veure?

D'entrada la veritat surt de la boca d'Arlequí i de Sílvia, els dos personatges principals que la nova tropa dels Comediants italians proporcionava a Marivaux quan va debutar. Cridats d'Itàlia després de la mort de Louis XIV, i, a causa del seu èxit, empesos a afrancesar-se cada cop més, aquests comediants oferien uns principis interpretatius nous en relació a les tradicions de la comèdia psicològica en què s'havia acabat reduint l'obra de Molière. Lluny de ser individus, els seus personatges són tipus permanents, que són designats sovint per l'ús de la màscara i que són caracteritzats una vegada per totes en la imatge que el públic espera; a més, la pràctica de la improvisació dona a la seva dicció i a la seva invenció una gran fluïdesa, en la qual s'uneixen sense esforç naturalitat aparent i virtuositat. Malgrat que en els seus aspectes originals la *commedia dell'arte* ja hagi conegut un període de decadència a Itàlia, i encara més a França, aquests actors aporten una vitalitat i una alegria que la Comédie Française d'aleshores ignorava. Van vent en popa quan Marivaux s'hi ajunta l'any

1720 i els fa representar el seu primer èxit parisenc, *Arlequí polit per l'amor*. Thomassin, l'Arlequí de la tropa, havia trencat amb l'estil grotesc del seu predecessor: en lloc de parlar des de la gola i d'afectar una veu de lloro, s'expressava d'una manera natural que, amb les ximpleries i evidentment les acrobàcies, sabia aliar el refinament i fins i tot la gràcia. Amb major retenció i feminitat, Sílvia va encisar els seus contemporanis per les mateixes qualitats: interpretava el paper de Sílvia amb una naturalitat que ningú no es cansava d'admirar. Marivaux, que la va comprendre meravellosament i en certa manera li va proporcionar el seu estil, unia el personatge i la intèrpret en la mateixa afectació perspicaç. En aquell acte tan perfecte de *l'Arlequí polit per l'amor* en què esclata tot el geni teatral de Marivaux, aquests dos grans comedians troben uns papers a la seva mesura, i aquests papers es fonamenten sobre l'ús excepcional de la veritat. Mentre que, en general, al teatre es menteix perquè s'hi lluita, val la pena remarcar que aquí Sílvia diu amb les seves pròpies paraules: «Jo no menteixo mai». D'altra banda, és gairebé cert. Arlequí no menteix gaire més, no per virtut, sinó per ignorància: ignora que es pot mentir. Quan s'avorreix, diu: «M'avorreixo», igual que un personatge de Txèkhov. Aquesta sinceritat

ultratjant és conforme als orígens més profunds del personatge. Amb la seva màscara marró i peluda, les seves contorsions simiesques, Arlequí és la imatge humanitzada d'un animal, confrontada a desgrat seu amb la societat dels homes. De la mateixa manera que un toro, quan entra enlluernat a l'arena, ignora i nega les regles i l'existència de la corrida i només acabarà compronent el joc en el moment de morir-hi, també Arlequí, davant d'una societat humanament organitzada i per tant mentidera, té com a paper essencial dir la veritat. Aquesta veritat apareix necessàriament com a provocativa, dissonant i denunciadora en l'univers de mentides que pinta la comèdia. Però, a diferència del toro, Arlequí pot triomfar, ja que la comèdia castiga els costums rient, i de vegades permet que l'enemic mític dels humans que és aquest pallasso tingui una funció didàctica. Es tracta d'un personatge essencial en les tres primeres obres que Marivaux fa representar a la Comédie Italienne. Després el seu paper minva: en lloc dels seus acudits, Marivaux prefereix una anàlisi cada cop més esmolada de la psicologia femenina, i recorre els viaranys infinits del realisme; d'altra banda, Thomassin, ferit en la seva vida privada, veurà com declina el seu art una mica més tard.

Però la funció il·luminadora de la veritat, en aquest teatre, no està lligada a les rampoines d'Arlequí: amb altres disfresses, sempre resulta paradoxal, sorprenent, iniciàtica. *A L'illa de la raó o els Homenets*, fa créixer uns homes reduïts pels seus prejudicis a l'estat de pigmeus: la veritat és un miracle.

Encarnada de vegades en personatges d'elecció, la veritat encara es busca més en les paraules, que serveixen indiferentment per mentir o per dir coses certes. Per això, una dialèctica del llenguatge —de la qual no és impossible esbossar les principals línies— té possibilitats d'acostar-se a allò essencial del teatre de Marivaux. A l'origen el personatge, adherit al món en tota la seva riquesa concreta, sorprès del fet d'existir perquè gaudeix plenament de l'existència, es troba massa enlluernat per parlar. Així mateix, en el pla social, es troba estretament encotillat per la correcció, que prohibeix a les dones i fa molt difícil als homes tota expressió de vida sentimental. Al començament hi ha doncs el silenci. Amb això, aquest teatre tan profundament verbal evita el perill de la superficialitat manifestant la major desconfiança metafísica envers les paraules. Però naturalment no pot aguantar el silenci



primitiu, que sent com un paradís perdut. Ha de passar de l'indicible a la paraula explicativa, no només perquè és teatre, sinó per raons que tenen a veure alhora amb la història i les exigències més íntimes de Marivaux. En aquest segle que va convertir la conversa en un art subtil, Marivaux va ser-ne un virtuós, i apreciat com a tal. D'Alembert elogia la seva «brillant i abundant volubilitat». Sílvia, que va néixer a Tolosa, i que per tant parlava el francès millor que els seus companys educats en un ambient italià, sembla haver tingut les mateixes facilitats en la seva dicció de comediant. L'autor i la seva intèrpret, posant-se d'acord en el plaer de parlar, assolien l'encert i la precisió en el refinament: una mostra més, si voleu, de *marivaudage*. A més a més, en prendre's seriosament les paraules, en escutar-les de prop, Marivaux havia aconseguit convertir-los en els intermediaris, en les etapes i fins i tot en els fonaments de l'acció dramàtica. «Es replica sobre la paraula, i no pas sobre la cosa», observava ja Marmontel. L'acció, inexistent sense la seva expressió, només pot progressar de paraula en paraula. Així es troba definit el rigor més extrem d'una convergència estilística que vesteix un pensament com en aquelles obres que es poden resumir, però que també és la matèria mateixa de

l'acció dramàtica. En efecte, no es pot resumir una comèdia de Marivaux sense reduir-la a una pobresa insostenible.

La realitat teatral del llenguatge conquerida així comporta nombroses conseqüències. D'entrada, el llenguatge és factor de socialització. Si el silenci pot convenir a la intimitat de dos personatges, des del moment en què es preveu una sanció social cal parlar, i parlar amb encert. En un món molt conscient de la infinitat de matisos del llenguatge i terriblement exigent sobre la propietat dels termes, fer admetre a algú altre una veritat amb paraules que puguin arribar-li sense xocar-lo no és una qüestió fàcil. Qui parla, com que no és mai impassible, comet per força errors d'expressió; el seu interlocutor els redreça; d'aquí ve que es reprenguin incessantment els termes, que hi hagi una contestació dura i de vegades agra que pot semblar que només tingui a veure amb el vocabulari, però que de fet afecta la realitat sentimental mateixa i la seva acceptació per part de l'altre. D'aquí que es pugui dir que l'expressió encertada és la imatge mateixa de l'ésser.

El llenguatge, en efecte, és creador. «Parlar per no dir res» és una fórmula que, així com l'oposició de paraula i acció, no pot tenir cap sentit en el teatre de Marivaux. No és

només que, en un teatre rigorós, l'acció existeix sota l'espècie de la paraula, tal com ja sabia l'abat d'Aubignac al segle anterior, sinó que a Marivaux aquesta engendra necessàriament alguna cosa en l'ordre dels fets, encara que només sigui la consciència col·lectiva de la realitat expressada. Ser és dir. «Estimar no ho és tot, afirma Phocion a *El triomf de l'amor*, cal tenir la llibertat de dir-s'ho». En aquest teatre del pudor, l'amor consisteix doncs essencialment a dir l'amor, i no a fer-lo —sigui quin sigui el sentit que es doni a aquesta expressió.

Els tres instruments que constitueix més sovint el llenguatge en les lluites dramàtiques presentades per les comèdies de Marivaux són el retrat, el mirall i la màscara. D'entrada, la personalitat de qui parli, es vulgui o no, s'expressa en les seves paraules, i l'interlocutor perspicaç comprèn així allò que no es diu voluntàriament. Servint-se sovint del vell tema del retrat de la dona estimada, Marivaux l'encunya en paraules que pinten millor i d'una manera més cruel que la pintura. A més, quan el personatge no està encegat per la ràbia, per l'amor, per la gelosia o per algun altre sentiment violent, veu la seva cara en els ulls d'algu altre i hi reconeix l'especificitat de les

expressions que se li repeteixen: la introspecció comença en el «sóc jo qui ha dit això», tant si la repetició expressa l'acord o bé, com succeeix, l'oposició. *El joc de l'amor i de l'atzar*, potser més que altres obres, abunda en jocs de miralls i de sinceritats que es deuen a l'altre. En definitiva, per qui no és conscient dels seus sentiments o per qui vol que els altres no se n'adonin, el llenguatge serà una màscara i s'adaptarà a les innumbrables formes dramàtiques de la disfressa. El seu ús és banal en la tradició teatral, però aquí s'insereix en un ordre personal.

Si el llenguatge és una convenció socialment necessària i dramàticament fecunda, més enllà de les paraules existeix una altra convenció més general, que es troba situada en un pis superior de llibertat dirigida: les normes de conducta. Mentre que la convenció del llenguatge és imposada per la societat en els seus menors detalls, davant d'una norma l'esperit se sent més lliure. S'enfronta a un postulat que pot rebutjar, crear o modificar al seu gust. En tant que éssers parlants i conscients de la convenció de qualsevol paraula, els personatges de Marivaux juguen sovint a aquest joc. És altre cop en l'inesgotable *Arlequí polit per l'amor* que trobem l'exemple més demostratiu de les normes i del seu

bon ús. A l'inici, la ingenuïtat d'Arlequí es distingeix perquè no entén que el teatre és ficció: si canten davant seu, respon als cantants com si li parlessin. Més tard, instruït per l'amor i per la pressió social, intentarà representar amb Sílvia una escena de variació de les normes de conducta. Sílvia fingeix que no estima Arlequí, però aquesta mentida el fa massa infeliç, i ella hi renuncia. Aleshores Sílvia intenta dir la mentida advertint que és una mentida: aquest joc denunciat en tant que joc ja no pot ser jugat per ella, i també hi renuncia. Si ella pensa per endavant que pot recusar les normes d'aquest joc («Que no som els amos?»), el priva del mínim d'estabilitat indispensable per al seu exercici; de manera que els interlocutors es veuen obligats a fer trampes contínuament i el joc mor, víctima de la llibertat i la veritat.

Si aquesta demostració és possible, i fins i tot necessària, és perquè les accions en què figuren els personatges tenen un valor mític. Com la comèdia d'Aristòfanes, com les «moralitats» franceses del segle XV, com sovint l'obra de Molière, nombroses comèdies de Marivaux donen als seus personatges un sentit que depassa la seva individualitat i els situen en situacions altament generalitzables en què la

seva conducta es pot mostrar com exemplar. A *Arlequí polít* s'afirma, no sense ironia, que *Arlequí* és l'Amor mateix. Sílvia, abans de conèixer Arlequí, és insensible a l'amor. La seva trobada té doncs un valor didàctic i la seva història és un mite de la primitivitat, que només es pot contar en una atmosfera prou enrarida per eliminar tota impuresa exterior. Marivaux els situa en la situació inicial de virginitat perfecta que és un dels postulats preferits de tot el pensament filosòfic del segle XVIII i que alimentarà particularment la reflexió de Condillac i la de Jean-Jacques Rousseau. Un quart de segle després d'*Arlequí polít per l'amor*, Marivaux presentarà a *La disputa* una altra posada en escena dels orígens, una altra meditació sobre l'instant primer: per saber si són els homes o les dones els que van començar a ser infidels, un príncep ha fet educar dos nois i dues noies en el bressol de l'aïllament absolut; una vintena d'anys més tard els posen els uns en presència dels altres, i la comèdia ens permet assistir a les seves reaccions. Són també com a mites, però integrades en una psicologia més realista i millor situada socialment, que s'han d'interpretar comèdies tan conegudes com *La doble inconstància*, *El joc de l'amor i de l'atzar* o *Les falses confidències*. En algunes obres menors, Marivaux s'abandona encara més alegrement a la

seva tendència moralitzadora. *El camí de la Fortuna o el Salt del fossat* presenta un heroi que, per arribar al palau de la Fortuna, ha de saltar un llarg fossat, decorat amb mausoleus erigits a les virtuts perdudes pels ambiciosos que l'han precedit; l'Esscrúpol el dissuadeix de saltar, la Cupiditat l'encoratja. Ens trobem tan lluny de l'al·legoria medieval?

No és fàcil acabar unes peces construïdes segons una tècnica tan particular. El problema del desenllaç és alhora un element d'una dramaturgia original i un mitjà per definir l'última etapa de la dialèctica del llenguatge. Per arribar al desenllaç, cal escapar-se de les paraules que han tancat i guiat tota l'acció amb la seva xarxa, i accedir a una nova realitat. Cal desfer els desenvolupaments infinits del discurs, abreujar i retrobar el silenci primitiu en una situació fonamentalment nova. És el que les ànimes senzilles no saben fer. En una confessió carregada de sentit, el Frontin de *L'afortunada estratagema* proclama: «Quan abreujo no acabo mai». Però algunes persones excepcionals, de les quals aquesta comèdia aristocràtica recela, poden accedir al desenllaç per abreujament. Bastarà amb un agenollament a *La sorpresa de l'amor*, d'un enrogiment a

*La segona sorpresa*, d'un silenci a *La mare confident*, d'una simple mirada a *El prejudici vençut*, per tal que el personatge aconseguixi escapar al desenvolupament de les paraules i esdevenir transparent per a ell mateix al final, i així confessi la veritat. Si el llenguatge només pot portar cap al llenguatge, aquesta mena de desenllaç és l'única solució rigorosa al problema plantejat. Els sentiments que les paraules expressen dissimulant-les esdevenen a poc a poc irreprimibles. La confessió esclata, una explosió provocada pel llenguatge i que destrueix el llenguatge. En l'abreujament, que és alhora una fallida i un apoteosi de l'univers verbal, el desenllaç s'assoleix molt exactament en el moment precís en què ja no és necessari parlar.

Teatre d'amor, sí; teatre de refinament, sens dubte; però també, i sobretot, teatre del rigor. Sense la implacable necessitat de cada rèplica, de cada paraula, l'obra de Marivaux s'esfondraria en les galindaines i en la monotonia. Els que confonen l'efecte produït amb els mitjans de produir-lo han imaginat durant molt de temps un Marivaux dolç i de color rosa, un Marivaux a l'estil de Watteau; així no han sabut ni dur-lo a escena ni comprendre'l. En realitat, qualsevol complaença, qualsevol entendriment, qualsevol



somriure són fatals per al teatre de Marivaux. Aquest exigeix la major lucidesa constantment. És per això que és del nostre temps, és alhora més viu del que ho ha estat mai i molt proper a algunes idees fonamentals dels grans reformadors del teatre del segle XX. Igual que el teatre de Pirandello, el teatre de Marivaux demostra que la ficció és tan eficaç com la realitat: és a *El joc de l'amor i de l'atzar* o és a *Enric IV* que emergeix la veritat al darrere de la màscara i a través d'ella? I també podríem mostrar que les dues nocions essencials de brechtisme, el didactisme i la distanciació, ja es troben pressuposades en molts aspectes de les comèdies de Marivaux. Són alguns directors d'escena, i no historiadors ni crítics, els que han posat de manifest aquest rigor i aquesta modernitat de Marivaux i que així han donat a la representació de les seves obres una potència paradoxal que la tradició no coneixia. Jean-Louis Barrault amb *Les falses confidències* l'any 1946, Jean Vilar amb *El triomf de l'amor* l'any 1956, Roger Planchon amb *La segona sorpresa de l'amor* l'any 1959, cadascun amb els mitjans del seu univers teatral propi, han produït un xoc i una revelació. Un cop ha tornat a caure el teló o s'ha tancat el llibre, qui busqui la raó del seu plaer potser pensarà que és doble: a un contingut humà, acolorit, ric,



*Llegir el teatre*

EL JOC DE L'AMOR I DE L'ATZAR  
de Pierre de Marivaux

delicat, infinitament tendre i divers, les comèdies de Marivaux saben unir-hi un ofici impecable, concentrat, magistral —a les alegries del cor, les de l'esperit.