

La tension des classiques « Andromaque » et « Marivaudages »

Benoît Melançon

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28898ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Melançon, B. (1994). Review of [La tension des classiques : « Andromaque » et « Marivaudages »]. *Jeu*, (71), 189–195.

La tension des classiques

« Andromaque »

Texte de Jean Racine. Mise en scène : Lorraine Pintal, assistée d'Alain Roy ; stagiaire à la mise en scène : Christiane Pasquier ; décor : Danièle Lévesque ; costumes : François Barbeau ; assistance aux costumes : Judy Jonker ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique originale : Philippe Ménard, sur des cantiques spirituels de Jean Racine ; maquillages : Jacques Lee Pelletier ; perruques : Rachel Tremblay ; conseiller musical : Christopher Jackson ; conseillère en diction : Huguette Uguay. Avec Élise Guilbault (Hermione), Louise Laprade (Andromaque), Han Masson (Pyrrhus), Monique Miller (Oreste), Huguette Oigny (Phœnix), Danièle Panneton (Cléone), Christiane Pasquier (Pylade), Sophie Vajda (Céphise) et Matthew White, haute-contre. Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 1^{er} au 26 mars 1994.

« Marivaudages »

Collage de Luce Pelletier et de Diane Pavlovic, d'après Marivaux. Mise en scène : Luce Pelletier, assistée d'Annick Charlebois ; conseillère dramaturgique : Diane Pavlovic ; conseillère en diction : Annick Bergeron ; décor et accessoires : Louise Campeau ; costumes : Luc J. Béland ; éclairages : Sylvie Galarneau ; bande sonore : Diane Lebœuf. Avec Stephan Cloutier (*Lélio*), Nathalie Gascon (*la Comtesse*), Pierre-Yves Lemieux (*Arlequin*) et Margaret Mc Brearty (*Lisette*). Production du Théâtre de l'Opsis, présentée au Théâtre de la Bibliothèque du 29 mars au 23 avril 1994.

Andromaque.
Photo : Yves Renaud.



Que représentent aujourd'hui les classiques ? La question est éculée, certes, mais elle n'en est pas moins réelle et continuellement d'actualité. Faut-il jouer Racine en essayant de reproduire les conditions d'une création du XVIII^e siècle, ou n'est-il pas plus légitime de le relire et de composer à partir de ses œuvres des spectacles nouveaux ? Marivaux se ramène-t-il à une conception figée du marivaudage telle qu'elle se donnerait à lire dans de grandes pièces universellement reprises, *le Jeu de l'amour et du hasard* ou *la Double Inconstance*, par exemple, ou peut-il être l'objet de nouvelles constructions et donc de nouvelles œuvres ? Deux productions montréalaises du début de 1994 ont rappelé le fait que le classicisme, quels que soient les choix esthétiques des créateurs, est toujours riche de tensions et que celles-ci sont gages de fécondité.

Relire et composer

Au printemps 1992, le Théâtre National de Chaillot montait *Andromaque* à Paris. Les choix de mise en scène étaient alors des plus traditionnels : déclamation, hiératisme, affectation, pose. Le message ne laissait pas place à la contestation : on ne touche pas à Racine. Lorraine Pintal n'a eu que faire de telles préventions. Par son rythme, par la force du jeu des comédiennes, par la précision de sa scénographie, son *Andromaque* constitue la preuve par excellence que les classiques demeurent vivants ; encore faut-il choisir la vie quand on les monte.

L'*Andromaque* du Théâtre du Nouveau Monde tenait en deux petites heures, qu'on ne voyait pas passer. Ce spectacle imposait son rythme à un texte qu'on a accoutumé de considérer comme figé dans la gangue du classicisme. Les entrées des personnages étaient annoncées par l'entrechoquement de bouts de bois, plutôt que par

des jeux d'éclairage ou des pauses dans le déroulement de l'intrigue, ce qui en accélérerait nettement le mouvement. Les comédiennes maîtrisaient parfaitement leurs répliques, de sorte qu'elles pouvaient les dire rapidement, tout en conservant une diction claire — ce qui n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Cette accélération du développement de la pièce et de la diction mettait en relief l'agitation de chacun, les constants aller-retour de leurs convictions, les déchirements qui les laissent ballottés entre leur devoir et leur passion, et elle redonnait son entier pouvoir à l'antique unité de temps : le spectateur saisissait concrètement le sens, et la portée, de cette règle.

On a beaucoup glosé dans les médias sur le choix de la distribution de Lorraine Pintal : tous les rôles étaient joués par des femmes. La metteuse en scène justifiait sa décision en s'appuyant sur un passage du *Sur Racine* de Roland Barthes, dans lequel le critique affirme que c'est le conflit qui définit les sexes raciniens et non l'inverse¹. Que l'on se range derrière cette interprétation et que l'on se souvienne que madame de Maintenon, à Saint-Cyr, ne faisait pas autre chose que Lorraine Pintal, ou que l'on en retienne une plus cruelle pour les comédiens québécois (y a-t-il un homme, au Québec, capable de faire vibrer l'alexandrin ainsi que l'ont fait les huit comédiennes de cette *Andromaque* ?), il importe de constater que cette distribution était sans faiblesse. Dès le soir de la première, la maîtrise du texte était sans bavure, les éléments de la chorégraphie

1. Suivant Barthes, la sexualité racinienne est « de situation plus que de nature » : « La division du monde racinien en forts et en faibles, en tyrans et en captifs, est en quelque sorte extensive au partage des sexes ; c'est leur situation dans le rapport de force qui verse les uns dans la virilité et les autres dans la féminité, sans égard à leur sexe biologique. » (Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1976, p. 24-25.)

s'enchaînaient au quart de tour, l'investissement des corps, souvent à la limite de s'affronter, ne faiblissait jamais. Certains rôles retenaient évidemment l'attention, ceux des maîtres, d'une part, parce qu'ils tiennent une place particulière dans la pièce, ceux des hommes, d'autre part, parce que l'on pouvait légitimement s'interroger sur la pertinence de faire jouer Pyrrhus, Oreste, Pylade et Phœnix par des femmes ; or, tant Louise Laprade qu'Élise Guilbault, Han Masson et Monique Miller empor-

taient l'adhésion, aussi bien par la puissance de leur interprétation que par sa justesse. On y croyait, qu'il s'agît des hésitations d'Andromaque, de la cruauté d'Hermione, de la puissance irritée de Pyrrhus ou de la pleurerie grandissante d'Oreste, lui dont les mains seront tachées du sang de Pyrrhus (le rouge de ce sang constituait une des très rares apparitions d'une couleur autre que le noir ou le blanc sur la scène).

Monique Miller (Oreste)
et Christiane Pasquier
(Pylade) dans *Andromaque*.
Photo : Yves Renaud.



La scénographie n'était pas en reste sur l'interprétation. Découpé par de violents jeux d'éclairages créant de véritables corridors de lumière ou d'expressionnistes jeux d'ombres, creusé en son centre par un escalier représentant métaphoriquement une tombe — celle d'Astyanax, d'Hector, de Pyrrhus ou d'Hermione —, se rétrécissant vers le lointain jusqu'à une aire de pierre grise abaissée où se tenaient en alternance les comédiennes, encadré de murs percés de quatre fenêtres — tout le monde ne s'offre-t-il pas aux regards des autres dans *Andromaque* ? —, surplombé par d'anachroniques lustres, l'espace scénique vivait de la même tension que le jeu des comédiennes. Le son était caverneux, sec. Un seul accessoire était utilisé, le poignard d'Oreste, en lequel se concentraient la rage des personnages et la conclusion tragique. Les costumes et les perruques, haut perchées sur le front, ne prétendaient à aucun réalisme : de noir vêtues, sauf Hermione et Pyrrhus dans les magnifiques scènes de clôture, juchées sur leurs cothurnes malgré l'inclinaison du plan scénique, les comédiennes se transformaient, par le mouvement de leurs longs manteaux, en oiseaux de malheur dont l'image tranchait sur les murs ivoire. On ne dira de cette production qu'elle était sobre que pour ajouter du même souffle que cette sobriété n'était pas, au contraire, signe de froideur : on allait à l'essentiel.

On pourrait chipoter sur quelques aspects du spectacle, se demander si la lecture, en lever de rideau, de l'épître dédicatoire « À madame » — cette lecture avait pour conséquence de déformer le « Oui » initial d'Oreste (acte I, scène 1), auquel fait écho le « Non » de Pyrrhus (acte I, scène 2) — était indispensable et si l'insistance sur la dimension religieuse, voire janséniste, du texte n'était pas une concession à l'esthétisme — quel était le rôle dramatique des quatre cantiques spirituels interprétés *a cappella* par l'haute-contre Matthew White, personnage épisodique apparaissant de-ci de-là ? Cela n'enlèverait toutefois rien à cette splendide réussite toute en muscles et en sens du tragique ; une lecture telle que celle de Lorraine Pintal mérite tous les éloges qu'on puisse lui adresser.

Composer et relire

Le Théâtre de l'Opéra, plutôt que de respecter à la fois la lettre et l'esprit du théâtre de Marivaux, a décidé d'être fidèle au second, mais en jouant avec la première. Collant des extraits d'œuvres, Luce Pelletier et Diane Pavlovic ont donc proposé une nouvelle pièce, mais en s'appuyant sur toutes les ressources de ce théâtre. Le résultat ? Un Marivaux aussi vrai que nature, mis en scène de façon enlevée et joliment interprété par des comédiens manifestement ravis de se voir confier de pareils textes. Presque sans accessoires, tournant autour d'un socle vide, déplaçant eux-mêmes les éléments amovibles du décor — le même détail du « Verrou » de Fragonard était repris sur plusieurs grands panneaux de bois qui tournaient —, parfois exposés à la lumière crue du soleil, les comédiens rassemblés par Luce Pelletier révélaient les rouages fondamentaux de la mécanique amoureuse constitutive du théâtre marivaudien.

Marivaudages prenait appui sur deux des dimensions les mieux connues du théâtre de Marivaux, les épreuves de l'amour et le parallélisme des situations des maîtres et des valets. Ceux-là prétendent ne plus vouloir aimer : Lelio confie à Arlequin qu'il en a assez des femmes, ces « tigres » qui attirent leurs pauvres victimes par des richesses diverses (*la Surprise de l'amour*, acte I, scène 2) ; veuve, la comtesse déclare à Lisette qu'elle n'aimera plus et qu'elle passera sa vie à soupirer (*la Seconde Surprise de l'amour*, acte I, scène 1). Ceux-ci ne se rallient guère aux décisions de leurs maîtres : Arlequin oublie Marton, son ancienne maîtresse, dans les bras de Lisette ; cette dernière accepte de bonne grâce que le valet de Lelio remplace dans son cœur Pierre, qui vient de la quitter. Il leur faut cependant convaincre leurs maîtres de s'aimer, les faire se rapprocher pas à pas, arranger une union : leurs amours ne sont possibles qu'à cette condition. Les aveux mutuels, encore que difficilement arrachés, viennent mettre un terme à la représentation et à la sempiternelle valse-hésitation de tous les personnages, le mariage sanctionnant la double relation amoureuse : « *Vivat!* Enfin, voilà la fin » (*la Surprise de l'amour*, acte III, scène 6). Les concepteurs de *Marivaudages* n'en restaient toutefois pas là : ce n'était qu'acculé au pied du mur, littéralement, que le quatuor acceptait le lien matrimonial. Avant de faire le grand saut, il était encore et toujours indécis, même s'il avait réussi à vaincre les nombreux obstacles dressés par le sort ou par le langage sur la route de son bonheur.

Entre la lettre lue en ouverture, lettre tirée de *la Seconde Surprise de l'amour* (acte I, scène 7), et l'allusion finale à l'arrivée d'un notaire, empruntée, elle aussi, à *la Seconde Surprise* (acte III, scène dernière), le collage faisait appel à une vingtaine de pièces de

Marivaux et à ses *Journaux*. En soignant les sutures, au point d'en faire disparaître la trace, Luce Pelletier et Diane Pavlovic ont réussi à écrire un Marivaux parfaitement marivaudien ; le plus étrange effet de ce montage était que le spectateur pouvait avoir l'impression d'assister à un spectacle écrit par Marivaux lui-même, ce qui ne manquait pas de le pousser à s'interroger sur les motivations de l'entreprise : pourquoi ce collage ? qu'apportait-il à la compréhension du dramaturge ? Bref : s'agissait-il simplement d'un *digest* marivaudien ?

Quelques moments du spectacle interdisaient pourtant une telle lecture, en ce que la règle de la suture invisible n'y était pas uniment respectée. D'une part, la liaison de certaines scènes avec les autres n'était pas évidente. La réplique du *Prince travesti* (acte I, scène 2) relatant la première rencontre entre Hortense et Léléo, par exem-

ple, ne s'inscrit pas dans la trame événementielle de *Marivaudages* : on sait que ce n'est pas ainsi que la comtesse et Léléo se sont rencontrés. Il y a néanmoins une logique qui préside à ce choix : si, jusqu'en son nom même, le Théâtre de l'Opsis est fasciné par le regard (en grec, *opsis* signifie *ce qui est livré au regard*), il n'est pas étonnant de le voir s'intéresser à un des lieux communs par excellence du théâtre marivaudien, le coup de foudre — ce que le XVIII^e siècle appelle le « coup de sympathie » — lié à la première vision de l'autre. Faire dire ce coup de sympathie par les personnages, c'est montrer, au-delà de l'argument dramatique, que l'amour marivaudien est d'abord affaire d'œil. D'autre part, les structures souterraines du théâtre de Marivaux étaient mises en lumière quand la comtesse, s'adressant à Léléo, lançait à la queue leu leu des phrases au contenu semblable, mais se terminant par un prénom différent (Damis, Dorante,

Marivaudages.

Photo : François Mélillo.



Lucidor, etc.), comme si les répliques des personnages marivaudiens, d'une pièce à l'autre, étaient interchangeables, à l'identité du destinataire près. Dans les deux cas, la structure narrative était subordonnée à la volonté de mettre à nu les traits récurrents du théâtre de Marivaux.

La mise en scène de ce théâtre se divise, depuis une cinquantaine d'années au moins, en deux courants principaux : une vision « noire », pessimiste, sombre, et une vision « rose », optimiste, joyeuse. Bien qu'elle relevât le plus souvent de la seconde vision, il arrivait à *Marivaudages* de laisser entendre que derrière l'apparente légèreté des chassés-croisés se dessinent des relations de pouvoir. L'essentiel du spectacle reposait sur le comique des situations et des répliques — parfois aussi, et malheureusement, sur ces ricanements niais qui servent de plus en plus fréquemment de ponctuation dans les classiques montés au Québec (il est vrai que cette faiblesse de jeu s'estompait progressivement dans *Marivaudages*). La mise en scène était nerveuse (on se déplaçait beaucoup dans cette production) et le jeu allègre, malgré une diction inégale (quelques mots étaient avalés par les comédiens). Le comique étant surtout le fait des valets, c'est à Pierre-Yves Lemieux (Arlequin) et à Margaret Mc Brearty (Lisette) que revenaient principalement la tâche de faire rire : le premier avait recours, tradition oblige (il était d'ailleurs revêtu d'une version modernisée du costume à losanges des arlequins), à des répliques pleines d'esprit et à un jeu corporel expressif, notamment lorsqu'il se faisait surprendre par les deux femmes à déclamer des tirades de *Phèdre* (il s'agit du passage où Hippolyte est comparé à un tigre, acte IV, scène 6) ; la seconde incarnait une Lisette délurée et mutine, mais sensible aux tourments de l'amour. Les maîtres faisaient également rire, mais

souvent à leurs dépens. Dépositaires du pouvoir, ils ne possédaient qu'un faux savoir qu'il revenait aux valets de détruire pour le remplacer par une véritable connaissance de l'amour. Nathalie Gascon (la Comtesse) et, plus encore, Stephan Cloutier (Lélio) étaient donc forcés de mettre de la retenue dans leur jeu, car il leur était demandé de se montrer aveugles à leurs propres sentiments, de se leurrer, par leur discours, sur la nature de leur cœur ; Gascon y parvenait mieux que Cloutier, à qui l'on avait confié le rôle le plus grave.

C'est en effet par lui que s'introduisait dans la pièce cette face d'ombre du théâtre de Marivaux qui prévaut depuis quelques années chez les metteurs en scène. Lélio était le personnage le plus sombre de *Marivaudages*, jusque dans son maquillage et dans son costume (il portait un sévère pourpoint de cuir vert), et celui qui tenait les discours les plus cyniques sur les relations entre les sexes. Au moment des aveux, il faisait même preuve de violence, lorsqu'il saisissait la comtesse par les bras pour lui crier son amour. La noirceur du marivaudage ne passait cependant pas uniquement par le jeu de ce personnage. Elle se laissait encore percevoir par la présence de regards tiers durant les dialogues amoureux, par le caractère nécessairement répétitif du langage de l'amour et par des allusions à la puissance des maîtres. Le Théâtre de la Bibliothèque se prêtait particulièrement bien à une mise en scène où l'on avait choisi de mettre en lumière le fait que les amoureux ne sont pas seuls au monde : sur les galeries à colonnade qui surplombent la scène (côté cour et côté jardin), des personnages apparaissaient, qui pour raconter l'histoire de leur coup de sympathie, qui pour espionner les amoureux qui conversaient. Cette présence inquiétante du regard des autres rappelait que les amoureux de

Marivaux sont soumis à des forces qui leur échappent. Parmi ces forces, il faut compter le langage de l'amour, ce langage du toujours-déjà-dit, du lieu commun, de la répétition. Tout se donne comme objet de lecture dans le théâtre de Marivaux — jusqu'aux « virgules » du visage des femmes (*la Fausse Suivante*, acte II, scène 3) —, mais tout n'est pas également lisible. Ainsi, la lettre d'amour lue en canon par les quatre personnages au début de la pièce versait bientôt dans la cacophonie : à force de répétition, même différée, la parole amoureuse en vient à être vidée de son sens. Or, qu'est-ce que le marivaudage, sinon une expérience toute langagière de l'amour, une pesée des paroles de l'autre et des siennes propres ? Les paroles renvoient, de plus, à une hiérarchie sociale que Marivaux ne passe jamais longtemps sous silence : quand, à tour de rôle, les maîtres disaient à leurs valets « Je te le défends », ils marquaient la place de chacun dans la cascade d'autorités à la base des sociétés d'Ancien Régime. La gravité de Lelio, l'insistance sur le caractère public de l'amour, la révélation de la répétition du langage amoureux et le rappel des relations de pouvoir entre maîtres et valets empêchaient la production de l'Opéra de sombrer dans les travers de ces Marivaux bêtement comiques par manque de subtilité que l'on a pu voir récemment sur les scènes québécoises².

La tension du Racine du Théâtre du Nouveau Monde n'était pas celle du Marivaux du Théâtre de l'Opéra, mais le geste des deux compagnies envers des textes classiques n'était pas si éloigné qu'on pourrait le croire. Lorraine Pintal a voulu faire sentir combien le nerf du théâtre racinien pouvait aujourd'hui encore s'in-

carner, à condition que l'on veuille se mettre à l'écoute des virtualités de ce théâtre. Luce Pelletier, elle, a mis en lumière la double face de l'œuvre de Marivaux et ses traits narratifs les plus constants. Ces deux créations faisaient ressortir l'actualité de Racine et de Marivaux, non pas une actualité qui consisterait à voir dans les textes du passé des réponses toutes faites aux questions du présent, mais plutôt une actualité des relectures et des recompositions des œuvres d'hier : les classiques ne sont pas des répertoires de réponses ; ce sont des répertoires de questions.

Benoît Melançon

2. Voir notamment ma critique des *Fausse Confidences* dans *Jeu* 49, 1988.4, p. 215-216.