Document generated on 04/16/2024 6:23 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Marivaux à distance
Claude Poissant monte *le Prince travesti*

Yves Jubinville

Number 74, 1995

Mise en scène

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28168ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jubinville, Y. (1995). Marivaux à distance : Claude Poissant monte *le Prince travesti*. *Jeu*, (74), 8–18.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

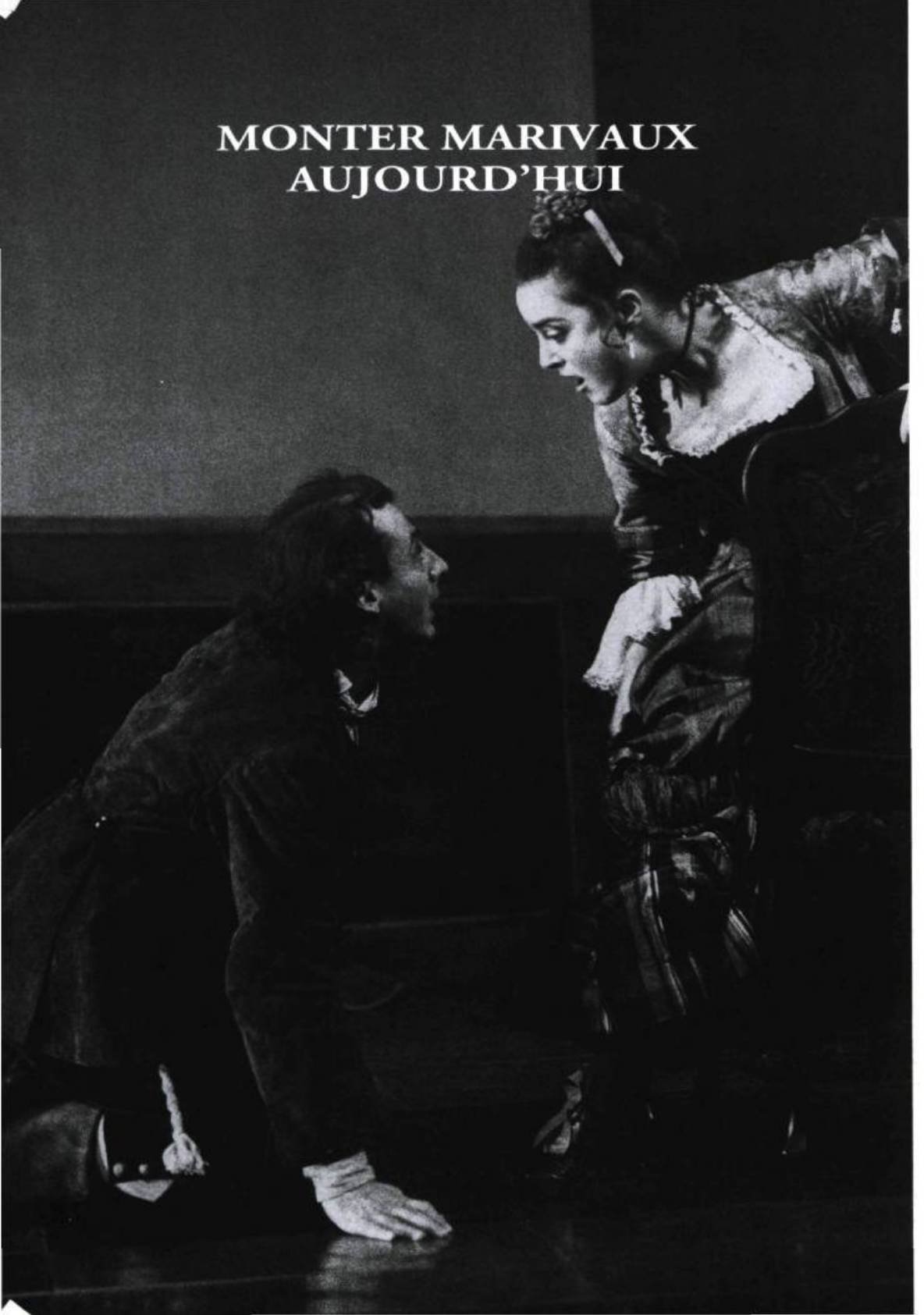
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTER MARIVAUX AUJOURD'HUI



Yves Jubinville

Marivaux à distance

Claude Poissant monte *le Prince travesti*

> L'univers scénique ne cesse de rêver
> d'une impossible autarcie.
> Bernard Dort, 1966

Pourquoi mettre en scène les classiques aujourd'hui ? La question est devenue lassante pour plusieurs, et c'est avec agacement qu'ils y répondent, le plus souvent en reprenant le refrain usé de la modernité des œuvres du passé. Or, ce ne serait là, au mieux, qu'une partie de l'explication. Les gens de théâtre ne l'ignorent pas ; ils savent surtout que des enjeux importants concernant la mission sociale et culturelle du théâtre sont reliés à l'existence des classiques.

Les classiques sont en fait une donnée permanente de l'activité théâtrale. Ils existaient avant même l'apparition de la mise en scène. La différence, bien entendu, c'est qu'ils n'ont plus le même sens ; on ne pratique plus Sophocle et Racine aujourd'hui comme au temps de Voltaire et de Musset. À tout le moins, le discours institutionnel à leur sujet n'est plus le même. Jadis, il s'appuyait sur l'idée que le passé imposait des modèles à imiter. Maintenant, quoiqu'on ne puisse nier le rêve d'une communauté de créateurs, réunis par-delà le temps et l'espace, c'est l'idée d'appropriation, d'individualité, de re-création qui domine. Celle-ci obéit à l'impératif catégorique d'interprétation. L'Histoire, entendue au sens moderne du terme, bouge avec le regard ; et ce regard, au théâtre, est celui du metteur en scène.

Cela étant, n'y a-t-il pas un autre principe régissant l'usage des classiques parallèlement à l'impératif d'interprétation ? Principe contraire ou seulement contradictoire ? Il suffit d'adopter le point de vue du public pour comprendre qu'un Marivaux ou un Tchekhov correspond à l'idée que l'on se fait de plus en plus du théâtre, c'est-à-dire un rite en désaccord avec son temps auquel prend part une société restreinte qui, pendant un moment, se met à l'écart du monde. La pièce classique fonctionne, dans cette optique, comme un rappel. Rappel du temps où le théâtre occupait une position hégémonique dans le champ culturel. En fétichisant ce passé glorieux, la culture garantit la valeur symbolique et, aussi bien le dire, marchande du théâtre.

Le Prince travesti (T.N.M., 1992). Photo : Yves Renaud.

Le Prince travesti au Théâtre du Nouveau Monde. Sur la photo : Julie McClemens (Hortense) et Henri Chassé (Lélio). Photo : Yves Renaud.

Dans ces conditions, la représentation des classiques répond à la nécessité de constituer une sorte de musée théâtral. En témoignent les discours tenus aujourd'hui sur le théâtre, et que résume bien son rapport conflictuel avec la télévision et le cinéma. En témoigne également la formalisation d'un certain vocabulaire scénique propre aux œuvres du répertoire. À ce sujet, il importe de préciser que la « muséification » du théâtre par les classiques n'est pas synonyme d'académisme ; du moins pas encore. Il s'agit d'un phénomène qui relève d'un ensemble de facteurs institutionnels et idéologiques déterminant l'image sociale du théâtre autant que l'usage que l'on en fait. S'y décelent au surplus les signes de notre rapport avec le passé. Dire qu'il y a « muséification » signifie que l'activité théâtrale est mise au service d'une mémoire. Cette mémoire est celle des œuvres ; elle reflète une conception humaniste de la culture.

Marivaux, notre contemporain

Le Prince travesti de Claude Poissant, présenté au Théâtre du Nouveau Monde en 1992[1], participait-il de cette mouvance ? Avant d'en juger, il importe de dire qu'il s'agissait d'un spectacle exemplaire. Exemplaire d'abord en ce qui concerne Marivaux. Les difficultés de monter cet auteur sont nombreuses et tiennent au fait que son œuvre se conjugue à des modes divers. Parmi ceux-ci, deux définissent les axes principaux de l'interprétation

1. Texte de Marivaux. Mise en scène : Claude Poissant, assisté d'Alain Roy ; conseillère dramaturgique : Diane Pavlovic ; décor : Stéphane Roy ; costumes : François St-Aubin ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique : Gaétan Lebœuf ; conseillère en mouvement : Dulcinée Langfelder ; conseillère en diction : Aline Caron. Avec Michel Bérubé (le garde), Jean-François Blanchard (l'ambassadeur), Henri Chassé (Lélio), Julie McClemens (Hortense), Christiane Pasquier (la princesse de Barcelone), Luc Picard (Arlequin), Catherine Sanche (Lisette), Paul Savoie (Frédéric) et Louise Vien-Mauffette (la suivante). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 17 novembre au 12 décembre 1992.
Voir la critique de ce spectacle par Guylaine Massoutre dans *Jeu* 66, 1993.1, p. 184-188.

contemporaine de Marivaux. Le modèle privilégié par les metteurs en scène français depuis les années cinquante et soixante consiste à extraire le texte dramatique de son contexte historique et à miser sur l'actualité de l'œuvre et de ses thèmes : l'amour, le désir, la jalousie, le mensonge, la domination, l'argent. De cette matière, redécouverte au moyen de procédés scéniques actuels, émerge alors un texte nouveau (un *métatexte*, pour employer la terminologie sémioticienne) qui parle le langage d'un public pour qui l'expérience théâtrale doit produire une dissonance dans la production culturelle de masse.

Ainsi a-t-on fabriqué depuis Vitez et Chéreau, Lassalle plus récemment, un Marivaux qui fait écho davantage au Laclos des *Liaisons dangereuses*, pourtant de cinquante ans son cadet, qu'à son contemporain Riccoboni, auteur et maître de la Comédie italienne pour qui il écrivit la majorité de ses pièces. Avec *la Dispute* (1976), par exemple, Chéreau a banni toute espèce de légèreté hors du monde marivaudien pour explorer la violence fondatrice des premiers temps et de l'imaginaire utopique. Là où régnaient quiproquos, jeux de masques, jongleries verbales et métaphysique du cœur, bref là où se déployait ce que le XVIIIe siècle déjà qualifiait de *marivaudage*, le metteur en scène installera une atmosphère trouble où Marivaux côtoie volontiers Koltès et Genet, où la réunion obligée des amants à la fin de la pièce distille une odeur de souffre.

Fragonard, *l'Escalade, ou le Rendez-vous* (v. 1770-1773). The Frick Collection, New York. Photo tirée de *Fragonard*, par Jacques Thuillier, Genève, Skira, 1987, p. 98.

L'autre proposition, plus historienne, conduit aussi à une forme de détournement du texte marivaudien au sens où elle occulte le système dramatique au service duquel il a été conçu. Il s'agit bien entendu du système de la commedia dell'arte des comédiens italiens. Plusieurs mises en scène récentes, en France notamment, qui n'ont pas les ambitions ni les moyens d'une relecture radicale de l'œuvre à la façon de Chéreau, choisissent de reproduire par des effets scéniques de surface (costumes, scénographie) non pas les conditions structurelles et esthétiques de réception de ce théâtre, mais le « décor » social (la Régence) entourant l'activité théâtrale de ce temps. En résulte le plus souvent un spectacle réaliste qui donne au public une image convenue du XVIIIe siècle satisfaisant son horizon d'attente, et conforme à l'idée moderne que le théâtre se réfère à un monde réel, tangible ou, lorsqu'il s'agit d'un classique, à un monde dont on nous certifie qu'il a bel et bien existé dans le passé. L'autoréférentialité du système dramatique italien, moteur de la dramaturgie marivaudienne, n'a pas de place, ou très peu, dans ce décor.

Le Marivaux de Claude Poissant naviguait entre ces deux positions. Deux facteurs ont sans doute contribué à cela. D'abord, le lieu social et théâtral de diffusion et les attentes de son public ; ensuite, la pièce elle-même,

qui semble marquer un décalage par rapport aux prescriptions strictes du système italien. Le T.N.M. n'est pas une institution comme les autres, il est vrai. Son rôle social et son statut culturel déterminent largement les conditions de création aussi bien que celles qui ont trait à la réception des spectacles. L'architecture du lieu n'est pas non plus à ignorer de ce point de vue. Rares sont les metteurs en scène qui arrivent à déjouer longtemps les contraintes qu'elle impose. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement, dans ce cas, de la forme du bâtiment (un théâtre à l'italienne), mais de ses dimensions ; la monumentalité des lieux prescrit un mode de relation avec la scène qui contredit les exigences propres de certains textes. Les pièces de Marivaux seraient-elles de ceux-là ?

Quant à l'œuvre choisie, *le Prince travesti*, Poissant a pris prétexte de son genre hybride (une tragi-comédie) et de l'ancrage de l'action dramatique dans un lieu de pouvoir (un palais à Barcelone), cas plutôt rare parmi les trente-quatre pièces de Marivaux, pour l'éloigner du champ comique. Cette position s'appuie sur l'idée selon laquelle Marivaux se situait au terme de la tradition italienne et qu'il contribua à faire éclater ses cadres. Comment au juste aurait-il accompli cette transition ? Une analyse attentive de l'œuvre servirait à montrer que Marivaux se tenait au bord du système, à son point d'épuisement, mais qu'il ne le quittait jamais. *Le Prince travesti* ne fait pas exception. Contrairement au jugement répandu qui y voit une anticipation de la comédie sérieuse de Beaumarchais et même du drame bourgeois de Diderot et Mercier, cette pièce empruntait au genre, déjà ancien à l'époque, de la comédie héroïque espagnole que pratiquait largement Lélio Riccoboni. Marivaux y apporta tout au plus une dimension parodique, en accentuant les effets de contraste que produit le dialogue de la tragédie et de la comédie. Le défaut principal, s'il en est un, de la mise en scène de Poissant a été d'ignorer cette dimension originale en uniformisant le ton de la pièce, en laminant la théâtralité propre au croisement des genres.

Arlequin baillonné

Ce jugement mérite des précisions. Il est donc temps d'examiner de plus près le spectacle de Poissant. Deux aspects retiendront l'attention : le traitement réservé au personnage d'Arlequin et l'espace scénographique représentant le palais de Barcelone.

Le système dramatique de la comédie italienne, analysé par Patrice Pavis dans son *Marivaux à l'épreuve de la scène*[2], réunit deux caractéristiques essentielles : un jeu codifié (garant de son autoréférentialité) et une circulation libre des signes scéniques entre la scène et la salle (modèle épique). Arlequin assure la cohérence de ce système. D'abord par ses *lazzis*, dont la transcription didascalique chez Marivaux a nécessairement évolué (depuis Gherardi et Dancourt, entre autres) pour inclure une parole qui tente de se dégager du geste, mais qui néanmoins demeure conforme à l'usage que les comédiens de l'époque en faisaient. Cet usage supposait, à la différence d'aujourd'hui, que le comédien sur scène s'appropriait le texte de l'auteur et le soumettait au programme gestuel de son personnage. Il en résultait que la temporalité de la représentation n'était pas unifiée mais plutôt fragmentée par un enchaînement de numéros d'acteur, réglé sur le mouvement chaotique du parterre davantage que sur celui, linéaire, de l'action.

2. Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1986, 466 p.

Arlequin (Luc Picard), « un campagnard perdu dans le monde labyrinthique et déboussolé des grands princes ». Photo : Yves Renaud.

Aujourd'hui, cette tradition est perdue. Ou peut-être est-elle tout simplement incompatible avec le mode de relation que notre théâtre instaure avec son public, et dont la pièce maîtresse est le principe de cohérence qui garantit l'illusion ? S'y référer en tous les cas ne se fait jamais sans risques, le plus grave étant de faire œuvre de divertissement par excès d'archaïsme. Aussi, peu de metteurs en scène, à l'instar de Poissant, s'y laissent prendre. Mais ce faisant, ils sont amenés à réinterpréter le personnage d'Arlequin et à le détourner de sa fonction première liée à la seule mécanique de la représentation. Cela passe évidemment par une historicisation du personnage, c'est-à-dire que, refusant le jeu codifié d'Arlequin et la typologie qu'il sous-tend, le texte scénique construit non plus un monde (personnage) théâtral mais un monde (personnage) social. Dans *le Prince travesti* de Poissant, Arlequin avait en effet toutes les apparences du paysan. La référence, signifiée par le chapeau, les bottes et le pantalon coupé à mi-jambe, était celle d'un campagnard perdu dans le monde labyrinthique et déboussolé des grands princes. Rien ne laissait deviner ses origines italiennes ; son maître Lélio l'avait, à l'évidence, trouvé sur la route de l'Histoire et non sur celle qui menait, en ce temps-là, de la foire Saint-Laurent à l'Hôtel de Bourgogne.

À ce système de représentation scénique est associée une lecture sociohistorique de l'œuvre de Marivaux. Est-elle juste, pertinente, actuelle ? Il ne s'agit pas de mettre en doute la vérité historique de la production du T.N.M., mais de se demander s'il n'y avait pas lieu de rester plus près du système dramatique de la pièce. S'agissant toujours d'Arlequin, la solution n'est évidemment pas de restituer le programme gestuel de la commedia dell'arte, ce qui serait tomber dans le piège d'une « archéologie » théâtrale, mais d'inventer un langage analogue (on pense à une sorte de *gestus* brechtien[3]) qui actualiserait le personnage dans sa fonction scénique.

Au lieu de cela, Poissant donne l'impression de l'avoir bâillonné. Dans la scène (acte II, scène 11) où Arlequin avoue à la princesse avoir servi les vils desseins du conseiller Frédéric, il y avait ample matière pour une pantomime. Pourtant, Luc Picard exécutera sa partition en vitesse, comme si le temps pressait, comme si l'unité d'action imposait

3. Dans un spectacle récent, *Arlequin, serviteur de deux maîtres* (Goldoni), Serge Denoncourt emprunte cette voie. Son Arlequin (Robin Aubert) traduit les poses et contorsions du personnage par un transcodage distancié du jeu à l'italienne. La référence au brechtisme est renforcé, par ailleurs, grâce à un montage par tableaux qui brise l'effet d'illusion et instaure une dimension ironique. Voir la critique de ce spectacle, signée Benoît Melançon, dans *Jeu* 73, 1994.4, p. 175-178.

La scénographie de Stéphane Roy : l'impression « d'une solitude, d'une désolation, d'un temps qui se serait figé avant les chambardements majeurs, que l'on devine dans les mouvements contradictoires et violents qui traversent les personnages ». Photo : Yves Renaud.

qu'il s'en tienne à son texte. L'impression sera la même lors de la scène finale où le dernier mot reviendra à la princesse, alors qu'il appartenait en principe à Arlequin. La coupure n'était pas innocente, comme ne l'étaient pas non plus celles de bon nombre d'apartés. Elle accentuait la fermeture de l'action sur le drame de la princesse au lieu de l'*ouvrir* sur la comédie perpétuelle du théâtre à l'italienne. Poissant affirmait ainsi une lecture, disons-le, romanesque du texte de Marivaux.

Au-delà du palais de Barcelone

Des observations similaires peuvent être faites à partir d'un examen du dispositif scénique conçu par Stéphane Roy. Le parti historique et réaliste de Poissant y trouve en définitive sa forme la plus accomplie, la plus insistante aussi compte tenu de la monumentalité des lieux. Disparaît, en conséquence, l'idée selon laquelle le « théâtre » dessine non pas un lieu référentiel précis mais les limites physiques du jeu auquel se livrent les acteurs. Cette idée a pourtant son importance chez Marivaux pour signaler l'écart entre le code dramatique qu'il emprunte et l'emploi qu'il en fait. Avec *le Prince travesti*, par exemple, aucun doute que la référence à la tragédie classique s'impose ; mais la facture parodique de la pièce suppose aussi que le spectateur, comme l'acteur, puisse sortir du modèle d'interprétation tragique. Ce n'est pas que la construction architecturale de Stéphane Roy interdît cette distorsion. Son plateau en damier contenait en fait une

double référence (l'une renvoyant à la sphère politique, l'autre à sa représentation ludique), avec laquelle la mise en scène de Poissant ne semble pas avoir su s'accorder. On chercherait en vain, dans les déplacements des acteurs sur scène, une chorégraphie réglée par une convention scénique à la manière du système régissant le mouvement des pions sur l'échiquier. Celle-ci aurait permis d'inscrire dans l'espace le jeu des *positions* auquel sont soumis les personnages marivaudiens[4].

S'il existe une dynamique spatiale dans cette mise en scène, il faut la chercher du côté de la circulation entre les sphères politique et personnelle. L'action dramatique principale de la pièce, guidée au centre par la quête amoureuse de la princesse et son amitié pour Hortense, alterne en effet avec le jeu des intrigues mené par Frédéric, Lélio et l'ambassadeur de Castille. La scénographie traduisait ce schéma en divisant le plateau en deux zones : à l'avant-scène, ouverte et nue, avaient lieu les échanges de promesses, d'aveux et de politesses ; à l'arrière-scène, dans ce qui semblait se prolonger en un dédale de couloirs sombres et humides (effet produit par un éclairage oblique), le regard du spectateur *entendait* sourdre la guerre prochaine. Laquelle ? C'est là que la lecture historienne de Poissant s'affichait le plus. La Régence (1715-1723) s'inscrit dans le prolongement d'un siècle marqué par une série de conflits armés de même qu'elle sert de prélude à la Révolution de 1789. Si elle ne renvoyait pas explicitement à cela, la scénographie de Roy créait au moins l'esprit de cette lecture. Elle répétait en cela le *métatexte* de la mise en scène ordonné par un imaginaire historique qui décline le XVIIIe siècle sur le thème de l'échéance révolutionnaire.

« [...] à l'avant-scène, ouverte et nue, avait lieu les échanges de promesses, d'aveux et de politesses » ; à l'arrière-scène, la servante et le soldat, dont la « présence muette évoquait la pesenteur des siècles qui ont transformé tous les palais du monde en de formidables lieux de mémoire ». Photo : Yves Renaud.

Conformément à cette vision, l'impression générale produite par la scénographie de Stéphane Roy était celle d'une solitude, d'une désolation, d'un temps qui se serait figé avant des chambardements majeurs, que l'on devine dans les mouvements contradictoires et violents qui traversent les personnages. À cette impression, certes, il y a des explications qui nous viennent de l'Histoire. Marivaux décrivait dans son théâtre le passage d'un monde à un autre, avec ce que cela suppose de contradictions et d'incertitude. Dans *le Prince travesti*, les signes de cela sont les déguisements de Lélio et du roi de Castille, mais

4. Le personnage marivaudien traduit dans un code linguistique et scénique le système de conventions qui régissait au XVIIIe siècle les relations entre les êtres à l'intérieur d'une société hiérarchisée. Voir à ce sujet : Jean Starobinski, « Sur la flatterie », *le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, 1989 ; ainsi que Marc Fumaroli, « La conversation », *Lieux de mémoire* (sous la direction de Pierre Nora), t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 679-743.

À l'avant-plan : Christiane Pasquier (la *princesse*) et Julie McClemens (Hortense) ; à l'arrière-plan, Louise Vien-Mauffette (la suivante). Photo : Yves Renaud.

surtout le fait qu'Arlequin y perd le sens de l'orientation[5]. Mais l'impression de solitude amène aussi d'autres images. Celles par exemple d'un lieu qui, déserté bientôt par ceux qui l'habitaient, va être envahi par des fantômes. Ces fantômes, le spectateur les voyait déjà chez ce soldat, planté dignement à la frontière de l'avant et de l'arrière-scène, et cette servante traversant à pas feutrés un couloir perdu au fond du théâtre. Qui étaient-ils ? Sur le plateau du T.N.M., leur présence muette évoquait la pesanteur des siècles qui ont transformé tous les palais du monde en de formidables lieux de mémoire, où l'on va aujourd'hui entendre l'écho lancinant de voix disparues.

Marivaux dans son siècle

Au terme de cette analyse en accéléré, il convient de faire quelques observations. Redire d'abord que la mise en scène de Claude Poissant s'inscrit dans le courant qui a entrepris, il y a quatre décennies, de réhabiliter une œuvre du répertoire classique français[6]. Mais le retour de Marivaux ne saurait répondre qu'à des impératifs de conservation. En France, à tout le moins, il a pris fait et cause des bouleversements opérés au sein de l'institution théâtrale d'après-guerre, et de l'affirmation du pouvoir créateur du metteur en scène. Voilà maintenant qu'avec quelques années de retard, le Québec y arrive

5. Arlequin, à la princesse : « [...] Depuis qu'il vous a parlé tantôt, je l'ai perdu de vue dans cette peste de maison, et, ne vous en déplaise, je me suis aussi perdu, moi. Si vous voulez bien m'enseigner mon chemin, vous me feriez plaisir ; il y a ici un si grand tas de chambres, que j'y voyage depuis une heure sans en trouver le bout. » (Acte I, scène 2)

6. Marivaux occupe aujourd'hui le premier rang, devant Molière, au chapitre des auteurs classiques joués sur les scènes françaises. Son retour s'est effectué avec Copeau, après que le XIXe siècle l'eut complètement ignoré. Mais il faut toutefois attendre les années cinquante (Vilar) pour qu'une véritable relecture s'amorce. Elle prend appui sur le refus de l'esthétique bourgeoise, disait-on alors, de la Comédie-Française qui contenait Marivaux dans les ornières d'un imaginaire de la galanterie, mis au service de l'universelle vertu du beau langage.

(enfin !) à son tour. Y trouvera-t-il son compte ? Dans quel but accomplit-on le rite marivaudien ? Comme on sait, le mimétisme n'est pas la moindre des règles qui régissent ici la *gestion* du patrimoine dramatique. Il faut souhaiter que, cette fois, cette règle ne triomphe pas sur la nécessité de faire jouer à cette œuvre un rôle similaire à celui qu'elle a pu avoir en France, mais en fonction de l'histoire et de l'évolution propre de notre théâtre. Comme l'expérience ne fait que commencer, on se gardera pour l'instant de conclure.

N'empêche qu'il n'est pas interdit de se demander ce qu'on est en droit d'attendre de Marivaux. Chez Poissant, l'opération qui consiste à faire du *Prince travesti* un drame avant la lettre confirme, s'il était besoin, l'imperméabilité relative de notre système dramatique (un théâtre de l'illusion taillé dans la pierre de la psychologie individualiste) aux changements. L'œuvre de Marivaux, considérée du point de vue de la tradition, fournissait pourtant l'occasion d'en revoir les fondements, c'est-à-dire l'idéologie qui filtre notre lecture des œuvres du passé. Cela vaut également pour le fonctionnement du théâtre lui-même. Que l'on pense à la relation de l'acteur avec le metteur en scène ou à celle du public avec la scène ; conjugué avec l'héritage brechtien, Marivaux représente, sur ce plan, un instrument unique qui fait de la scène un laboratoire perpétuel de la société et de ses mécanismes de représentation. Encore faut-il ne pas fuir le système dramatique marivaudien. Jusqu'ici, la volonté de « déboulevardiser » ce théâtre, aussi légitime soit-elle, a peut-être eu pour effet de le rigidifier. Serait-ce pour le rendre plus présentable sur le plateau d'un grand théâtre national ? Faute de travailler avec plus de souplesse (de désinvolture !) cette matière, les mises en scène prochaines risquent d'achever la canonisation de son auteur.

Cette injonction de souplesse repose au fond sur la reconnaissance du fait que toute mise en scène contemporaine de Marivaux devrait prendre acte de la distance qui sépare son texte du public d'aujourd'hui. Ce dernier n'y est du reste pas insensible, malgré les efforts de la mise en scène pour en atténuer l'étrangeté. En témoignent, bien involontairement, les rires que provoque la comédie marivaudienne de nos jours. Souvent en porte-à-faux avec la matière textuelle qui est jouée, les rires de la salle mettent en évidence la difficulté d'articuler, par la médiation scénique, deux systèmes de représentation (le nôtre et celui du XVIIIe siècle). Cette disjonction s'impose au départ sur le plan linguistique (comprenons-nous tout ce que dit la lettre du texte ?), mais elle touche en vérité à tous les aspects de l'acte théâtral.

Une scène du *Prince travesti* de Poissant pourra peut-être illustrer ce problème. Comment expliquer qu'à un moment crucial, celui où Frédéric fait face à Lélio (acte II, scène 8), les comédiens aient déclenché des ricanements dans la salle ? La scène avait, en apparence du moins, tous les traits de la tragédie ; et le jeu, à son tour, ne laissait guère place à la légèreté. On est amené à croire que les contradictions engendrées par le croisement des registres tragique et comique ait été, malgré tout, perçues par le spectateur. C'est là, à vrai dire, la singularité du texte marivaudien ; sa structure ironique exige que l'interprète joue son personnage *comme s'il ne sentait pas ce qu'il disait.* Tenter de s'y soustraire conduit souvent à des contresens. Ainsi, au T.N.M., le public entendait

le texte au second degré quand, pour leur part, les acteurs s'efforçaient de rendre vraisemblable la situation conformément au code réaliste de la mise en scène.

Watteau, *l'Amour au théâtre français* (v. 1713-1714). Staatliche Museen, Berlin. Photo tirée de « Watteau », *Beaux-Arts*, coll. « les Grandes Expositions », 1985, p. 45.

C'est dire l'importance, encore une fois, du travail de la mise en scène. Celle-ci effectue une médiation entre deux mondes, c'est-à-dire entre deux sociétés, deux systèmes de pensée mais aussi deux manières de médiatiser le réel. Chez Marivaux, particulièrement, ce dernier aspect justifie la place de choix que l'œuvre occupe dans le répertoire. Il s'agit en fait d'un théâtre qui ne « renvoie jamais directement au monde, [qui] utilise la représentation comme moyen de signaler et signifier le réel[7] ». Faut-il en conclure pour autant qu'il ne saurait être en mesure de transmettre un contenu ? C'est la position que prennent en tout cas les metteurs en scène les plus radicaux. Les plus postmodernes, oserait-on dire. Vider le texte de Marivaux de toute psychologie, de toute référence à un amour vécu, il reste la théâtralisation de l'amour, ce par quoi les sentiments se disent ou ne se disent pas sur la scène comme dans le monde. Des productions récentes au Québec l'ont bien montré[8]. Elles comportaient chacune une large part d'expérimentation ; elles logeaient à l'enseigne du formalisme, sinon de l'exercice, et permettaient de prendre acte de la distance qui nous éloignait de l'œuvre interprétée. Est-ce le prix d'un retour à Marivaux ? ◆

7. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 434.

8. Les *Marivaudages* du Théâtre de l'Opsis en 1993 s'inscrivent dans ce courant. Le spectacle innovait en proposant un collage de textes divers de Marivaux, et non la mise en scène d'une pièce. L'entreprise mettait en évidence l'intertextualité de l'œuvre (voir l'article de Benoît Melançon, « La tension des classiques », *Jeu* 71, 1994.2, p. 189-195) en jouant sur des ressorts dramatiques et scéniques récurrents. Dans le même esprit, Serge Denoncourt rassemblait en 1994 un groupe de finissants du cégep Lionel-Groulx pour créer le *Arlequin, serviteur de deux maîtres* (voir note 2) de Goldoni. Exercice, au sens pédagogique du terme, ce spectacle illustrait assez bien l'impossibilité de monter cet auteur (qui pose des difficultés semblables à celles de Marivaux) sans en exposer ironiquement la théâtralité désuète.