

Le Triomphe de l'amour

Benoît Melançon

Number 74, 1995

Mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28170ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Melançon, B. (1995). *Le Triomphe de l'amour*. *Jeu*, (74), 35–42.

Le Triomphe de l'amour

Texte de Marivaux. Mise en scène : Claude Poissant, assisté de Sonia Bélanger ; scénographie : Raymond-Marius Boucher ; costumes : Mérédith Caron ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique : Pierre Flynn ; chorégraphie : Dulcinée Langfelder. Avec Jean-François Casabonne (Arlequin), Marc Legault (Dimas), Sylvie Léonard (Léontine), Julie McClemens (Léonide, princesse de Sparte, sous le nom de Phocion), Luc Picard (Hermocrate), Dominique Quesnel (Corine, suivante de Léonide, sous le nom d'Hermidas) et Stéphane Simard (Agis). Production de l'Espace GO, présentée du 4 avril au 6 mai 1995.

Le choix du noir

À la suite de ce que monsieur Ergaste, dans *les Serments indiscrets* (1732), appelle un « coup de sympathie » (acte III, scène 3), la jeune Léonide se déguise en homme pour pénétrer dans la demeure du philosophe Hermocrate et de sa sœur Léontine, afin d'y séduire l'objet de son désir, Agis¹. Aidée par Corine, sa suivante, qui se fait aussi passer



Julie McClemens (Léonide/
Phocion) et Stéphane
Simard (Agis). Photo :
André Panneton (CAPIC).

1. Les pièces de Marivaux sont citées d'après l'édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin : *Théâtre complet. Tome premier*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, xxx / 1125 p. Texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre. Nouvelle édition, revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin.

pour un homme sous le nom d'Hermidas, ainsi que par Arlequin et Dimas, le valet et le jardinier de la maison, Léonide, tantôt sous les traits de Phocion, tantôt sous ceux d'Aspasie, parvient à ses fins, non sans avoir trompé le philosophe et sa sœur. Comme l'indique le titre, l'amour triomphe, mais en sacrifiant des victimes : pour s'imposer, Léonide a dû se moquer des sentiments de ses hôtes, mentors et gardiens d'Agis. Ce n'est cependant pas par elle que le metteur en scène, Claude Poissant, a voulu que s'exprime ce que le théâtre de Marivaux peut comporter de noir, de sombre. Il a plutôt exploité la sexualisation des personnages et la critique de la raison qui sous-tend le texte.

Touché par l'amour

Grâce à un jeu d'une admirable précision, Julie McClemens rendait palpables les variations des stratégies de Léonide/Phocion/Aspasie et la diversité de son arsenal rhétorique et amoureux. Dans cet univers du mensonge — dans *Phocion*, il faut entendre *faux* —, c'est son personnage qui règle la divulgation progressive de la vérité, parfois volontairement, parfois non. Auprès de Léontine et de son frère, en maîtresse du jeu, elle calcule la portée de chacune de ses actions, passant là à l'attaque, laissant ailleurs l'autre se compromettre. Arlequin et Dimas, eux, découvrent une vérité qui ne leur est pas destinée : au premier acte, le valet, caché sous une toile verte dans le fond du décor, surprend une conversation entre la princesse et sa suivante ; au deuxième, le jardinier, roublard, arrache son secret au valet (Arlequin avait promis aux deux femmes de ne pas les dénoncer). Léonide n'est pas pour autant la proie des circonstances : conseillée par Corine, elle achète le silence d'Arlequin et de Dimas, assurant ainsi sa mainmise sur la circulation de la vérité.

Au-delà de cette habileté de Léonide, dont le fondement est son pouvoir aristocratique,



Hermocrate (Luc Picard) : le personnage sombre dans la mise en scène de Poissant « Figé dans son silence et sa superbe, véritable bloc de résistance au langage du cœur [...] ». Photo : André Panneton (CAPIC).



« [...] Léontine, qui avait une croix au cou, portait une robe noire couverte d'une étole blanche, ce qui n'était pas sans évoquer le vêtement monacal. »
Photo : André Panneton (CAPIC).

Claude Poissant a introduit dans son spectacle un autre aspect de la séduction qui lui, n'est pas explicite dans le texte. Là où les didascalies n'accordent guère de place aux mouvements des comédiens, le metteur en scène a décidé que se rencontreraient des corps sur le plateau, et ces corps acquéraient à l'occasion, pour le spectateur, une identité sexuelle trouble : Léonide, sous le masque masculin de Phocion, se lovait autour de Léontine (acte I, scène 6) et lui posait la main sur la poitrine (acte II, scène 5) ; quand Agis, croyant encore que la princesse était un homme, lui saisissait la cuisse, l'émotion de la jeune fille était grande (acte II, scène 3) ; sous le nom d'Aspasie, Léonide, redevenue femme, se collait contre Agis (acte II, scène 11) ; c'est dans une étreinte qu'elle lui avouait son amour (acte III, scène 5). De son côté, Marivaux n'est jamais allé plus loin qu'au deuxième acte de *la Fausse Suivante* (1724), lorsqu'il fait raconter au valet Trivelin les gestes de la comtesse et de celui qu'il croit être un chevalier, les baisers qu'ils échangent, les caresses qu'ils partagent ; or, le chevalier est une femme déguisée en homme, et ce sont donc deux femmes qui jouent le jeu de la séduction, mais ce dernier ne saurait accéder à l'espace scénique (Trivelin ne relate que ce qu'il a vu). Poissant, lui, a accentué la sexualisation du travestissement : non seulement ses personnages se déguisaient pour ruser, et

séduire, mais ils n'hésitaient plus à utiliser toutes les ressources du déguisement, à se muer concrètement en l'autre sexe, plutôt qu'à simplement dire leur transformation.

Cette sexualisation et le trouble qui en naissait peuvent être versés au compte d'une volonté de réalisme, sans que cette volonté contredise la stylisation partout à l'œuvre dans le spectacle. Plaçant une intrigue romanesque dans un cadre antique, Marivaux a été accusé d'in vraisemblance par ses contemporains : on lui reprochait, pour ne prendre qu'un exemple, de faire entendre, dans un univers grec, le patois de Dimas. Insensible à une telle injonction de vérisme, Poissant, en sexualisant certains corps, n'en a pas moins exploité une potentialité de la séduction marivaudienne, le contact des corps réels dans un espace réel : il l'a littéralement incarnée.

Nature du noir

Le Triomphe de l'amour (1732) est une pièce moins sombre que *le Prince travesti* (1724), qu'avait monté Poissant en 1992, mais davantage que celles traditionnellement populaires du théâtre marivaudien (*le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730 ; *les Fausse Confidences*, 1737). Histoire d'exhiber ce que la pièce a de cruel, on aurait pu souligner à gros



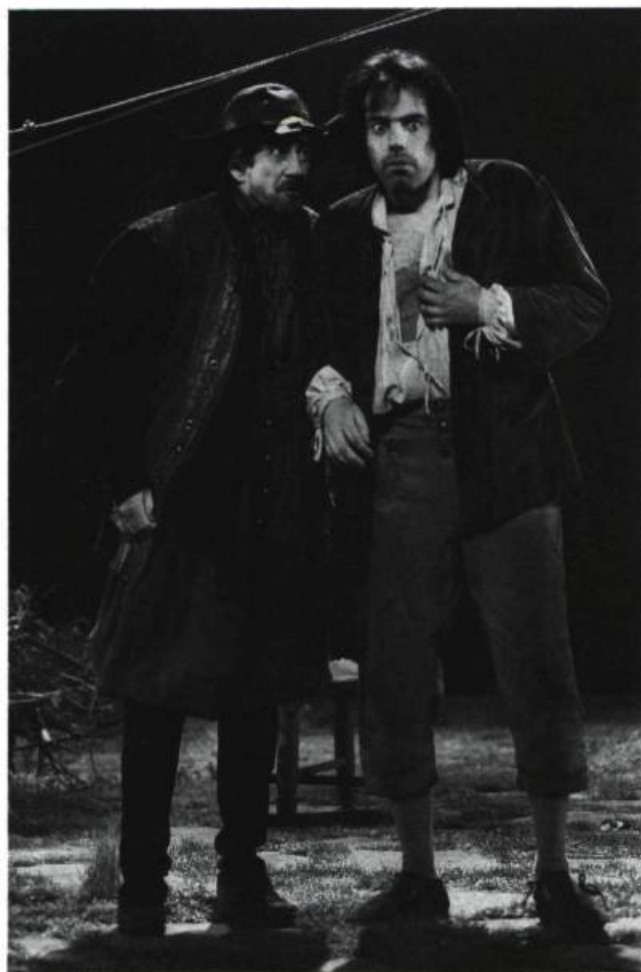
Dominique Quesnel
(Corine/Hermidas) et Julie
McClemens (Léonide/
Phocion). Photo : André
Panneton (CAPIC).

traits l'absence de scrupules de Léonide, sa détermination jamais démentie à soumettre ses subalternes, sa conscience aigüe de son pouvoir. Il aurait été facile d'insister sur les déclarations les plus cyniques de la princesse de Sparte : « J'ai pourvu à tout, Corine, et s'il [Hermocrate] me reconnaît, tant pis pour lui » (acte I, scène 1) ; « Tant pis pour elle aussi, si elle me fait obstacle ; je ne lui ferai pas plus de quartier qu'à son frère » (acte I, scène 1) ; « Hermocrate et [...] sa sœur [...] méritent que je les punisse » (acte I, scène 1) ; « J'ai tout employé pour abuser des cœurs dont la tendresse était l'unique voie qui me restait pour obtenir la vôtre » (Aspasie à Agis, acte III, scène 9). La justification des moyens par la fin — ce trait fondateur de l'univers théâtral de Marivaux — aurait pu être mise en relief de multiples façons : Léonide subjugué Hermocrate et Léontine pour obtenir le cœur d'Agis, elle soudoie Arlequin et Dimas, puis les menace du cachot (acte III, scène 4), elle ordonne à ses soldats d'encercler le jardin d'Hermocrate (acte III, scène 1) — bref : elle ne se prive d'aucun moyen de vaincre, et ses justifications (acte I, scène 1) et ses remords tardifs (acte II, scène 16) ne peuvent que tempérer, mais pas davantage, l'absolu de son pouvoir et de sa volonté. *Le Triomphe de l'amour* aurait pu être monté comme un rappel, à peine médiatisé, de la réalité de la société d'ordres sous l'Ancien Régime. Les choix de Poissant étaient tout autres.

D'une part, le personnage sombre de la pièce n'était pas la diabolique Léonide, mais le philosophe Hermocrate. À l'intérieur du système chromatique des costumes — Arlequin et Dimas dans les bruns, Léonide et Corine dans les beiges, Hermocrate, Léontine et Agis en noir —, c'était lui le plus noir des personnages. Figé dans son silence et sa superbe, véritable bloc de résistance au langage du cœur, parlant d'une voix monocorde dont il était incapable de se départir, Hermocrate ne tombait jamais dans le ridicule de l'amoureux berné. Tel que son nom l'indique, il était également une image de l'hermétisme (*hermo-*, de Hermès, l'interprète des oracles) et de la puissance (*-crate*, du

grec *kratos*, « force », « puissance »). Marchant lourdement, s'appuyant parfois sur une canne à pommeau d'argent, inamovible, du moins en apparence, il ne se permettait, pour exprimer son trouble intérieur, que quelques soupirs — dont on peut d'ailleurs questionner la pertinence : tout en paraissant être une soumission au goût québécois du comique, ils avaient pour conséquence de fissurer l'unité grave du rôle. En outre, la colère et la violence n'étaient pas étrangères à l'Hermocrate solidement campé par Luc Picard, lui qui retenait Léonide par le bras, à la fin du deuxième acte, là où les didascalies de Marivaux étaient muettes, ou qui évoquait avec une sourde flamme son complot contre la princesse de Sparte (il ignorait l'identité réelle de Phocion/Aspasie). On notera finalement qu'Hermocrate et Arlequin restaient seuls en scène à la fermeture du rideau, comme si la douleur du philosophe était plus grande que celle de sa sœur ; pourtant blessée autant que lui, elle quittait les lieux avec tout le monde. Le spectacle se terminait donc sur la douleur et la solitude d'Hermocrate — Arlequin, lui, aime Corine, qui le lui rend bien, et on peut penser que leur séparation n'était que temporaire, puisqu'on les

Marc Legault (Dimas) et Jean-François Casabonne (Arlequin). Photo : André Panneton (CAPIC).



a vus s'enlacer ou danser ensemble, tandis qu'il est clair que jamais Léonide n'aimera Hermocrate, qu'il n'était qu'un obstacle à franchir sur le chemin de l'amour.

D'autre part, Poissant convoquait une symbolique religieuse qui contribuait à détourner l'attention du spectateur des inquiétantes tractations de Léonide. Les costumes d'Agis et d'Hermocrate ressemblaient à ceux des abbés du XVIII^e siècle tel que les montrent les gravures d'époque. Au début de la pièce, Léontine, qui avait une croix au cou, portait une robe noire couverte d'une étole blanche, ce qui n'était pas sans évoquer le vêtement monacal. Le jeu participait de la même esthétique, quand Agis, incapable de démêler ses sentiments, s'agenouillait devant un tabouret et adoptait la posture du pénitent, ou quand le jeune homme et son mentor déambulaient les mains réunies dans le dos, en ce geste que des années de cinéma et de reportage photographique font aujourd'hui associer instinctivement à la démarche des hommes d'Église. L'affiche du spectacle — un angelot tenant un serpent — incitait à établir un parallèle entre le jardin d'Hermocrate et l'Éden biblique : au centre de ce véritable jardin de terre, d'herbe, de fleurs, de pierres et d'eau, un arbre mort attirait les personnages, les uns ayant injustement troqué l'amour pour la connaissance, les autres ne découvrant de connaissance que dans l'amour, les uns et les autres curieux des pouvoirs du cœur. L'impression d'immédiateté de la réplique initiale —

« Nous voici, je pense, dans les jardins du philosophe Hermocrate » (acte I, scène 1) — était subvertie par l'allusion, serpent oblige, au récit de la Genèse. Un critique aventureux pourrait aller jusqu'à alléguer que la maison miniature déposée au pied de l'arbre n'était autre qu'une crèche, la Nativité alors métaphorisée étant celle d'Agis, nommé roi par la volonté de Léonide qui abdique en sa faveur, lui qu'une puissance inique avait spolié.

Amour et raison

Cette double interprétation de Marivaux par Claude Poissant exige elle-même d'être interprétée. En quoi la sexualisation des personnages, latente dans l'écriture marivaudienne, change-t-elle la lecture de la pièce ? Pourquoi faire d'Hermocrate un personnage sombre, en lieu et place de Léonide ? Quel sens donner à la manifestation de la religion, alors que cette thématique est absente du texte ?

La principale conséquence de ces partis pris esthétiques est d'extraire Marivaux de la gangue traditionaliste qui l'enveloppe trop souvent. Pour Poissant, le marivaudage n'est pas qu'une simple expérience langagière, qu'une « variante du *badminton* » dont le volant serait le langage amoureux, pour le dire dans les termes (raillieurs) de Claude Roy². Il ne se résume pas plus à une volonté d'amuser le public à tout prix. À cet égard, Poissant a imposé aux rôles de maîtres une consigne de gravité que seule Sylvie Léonard, le soir de la première, enfreignait : passant d'une diction mesurée à une voix de fausset, de la sévérité à une caricaturale coquetterie, elle faisait rire, mais au détriment de la cohérence dramatique. On ne niera pas que le théâtre de Marivaux fasse rire franchement — ce *Triomphe de l'amour* n'était pas une tragédie —, mais ce n'est pas cela qu'a voulu explorer systématiquement Poissant. Le rythme même de la représentation, son ralentissement, voire sa majesté, allait à l'encontre de la vulgate : les trois actes de la pièce occupaient — sans longueur — près de deux heures trente, ce qui empêchait le recours des commentateurs au répertoire des poncifs sur la vivacité ou l'entrain du rythme marivaudien.

Plus fondamentalement, la mise en scène exposait la présence dans *le Triomphe de l'amour* — mais cela serait vrai d'autres œuvres de Marivaux — d'une critique de la raison qu'on ne prend pas suffisamment en compte dans l'étude du XVIII^e siècle. À l'Espace GO, l'image classique d'un Siècle des lumières voué uniment à la raison était brouillée par l'insistance sur la noirceur, physique comme morale, d'Hermocrate et par les allusions à une religiosité austère.

À l'instar de la Silvia du *Jeu de l'amour et du hasard*, Léonide aurait fort bien pu avouer : « Je serai charmée de triompher. Mais il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne : je veux un combat entre l'amour et la raison » (acte III, scène 4). Ce combat « *entre* l'amour et la raison » est toutefois devenu, sous la signature de Poissant, un combat *contre* la raison : le pouvoir et l'amour ont floué son principal défenseur (Léontine n'est qu'un satellite de ce soleil noir et elle ne comprend le sens de la « mascarade » qu'à la dernière scène), ils l'ont abandonné à sa raison (c'est le dernier mot

2. Claude Roy, *l'Étonnement du voyageur. 1987-1989*, Paris, Gallimard, 1990, p. 79.



« Au centre du plateau était suspendu, par neuf câbles d'acier, un arbre desséché, sans feuilles, aux racines nues [...] » Photo : André Panneton (CAPIC).

Arlequin, habillé en paysan, allumait une torche, puis Agis faisait son entrée une chandelle à la main, avant que le soleil ne se lève côté cour ; à mesure que l'intrigue évoluait, les éclairages se déplaçaient côté jardin et indiquaient que l'action durait une journée (Marivaux respecte la règle des trois unités) ; sept chandelles (une par personnage), montées sur des épées fichées dans le sol, illuminaient la scène finale et délimitaient le demi-cercle duquel sortaient les personnages à l'exception d'Hermocrate et d'Arlequin :

de la pièce). Au centre du plateau était suspendu, par neuf câbles d'acier, un arbre desséché, sans feuilles, aux racines nues, qui ne touchait pas le sol ; il ne serait pas exagéré d'y voir, au-delà de l'allusion à la mort, un symbole de la sécheresse de la raison, d'autant que cet arbre était renversé à l'entracte (acte II, scène 12), dès que le stragème de Léonide réussissait³.

L'évocation de la religion, secondaire par rapport à la dénonciation de la raison, n'en était pas moins redevable d'une semblable interprétation. Rappelant, par touches discrètes, que le XVIII^e siècle est aussi le siècle du rigorisme, que l'atmosphère mythiquement libertine de la Régence n'a de sens que sur l'arrière-fond d'une quasi-hégémonie de la croyance, que le péché originel travaille encore et toujours l'imaginaire des Lumières, Poissant laissait apercevoir leur face d'ombre. Les éclairages de Michel Beaulieu concouraient à ce dévoilement. À la deuxième scène du premier acte, repoussant le brouillard,

3. On se souviendra qu'il est question de racine dans le texte. Dimas, à la première scène du deuxième acte, trompe Arlequin en lui disant : « Pargué, si je le savons ! je les connaissons [Léonide et Corine] de plante et de raçaine. »

de l'ombre à la lumière, puis de nouveau à l'ombre, Poissant mettait à nu les rouages de la mécanique amoureuse autant que la part cachée de la pensée du XVIII^e siècle. Les drames intimes, affirmait-il, tirent une partie de leur sens de leur tressage aux crises de la pensée.

Si l'on en croit Victor Hugo, « l'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement ; l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir ». Dans son *Triomphe de l'amour*, Claude Poissant a choisi le sien : ni argent, ni relations sociales, les questions qui structuraient sa vision étaient la sexualisation du marivaudage, la critique de la raison, l'arrière-plan philosophique du texte. Il ne créait pas pour autant un nouveau Marivaux : il mettait au jour, avec cohérence et force, les potentialités de la pièce. À cent lieues de la béate reproduction, restituant Marivaux à un monde qui produira Laclos et Sade, voilà une lecture, une réflexion, une interrogation — une mise en scène. ◆