

Jeu

Jouer Marivaux demain ?

Benoît Melançon

20 ans!

Numéro 80, 1996

URI : id.erudit.org/iderudit/26901ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melançon, B. (1996). Jouer Marivaux demain ?. *Jeu*, (80), 204–210.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Jouer Marivaux demain ?

Qu'en sera-t-il de Marivaux au XXI^e siècle ? À cette question, spécieuse comme toutes celles des prospectivistes, on ne saurait répondre sans d'abord se demander ce qu'il est aujourd'hui, car d'avenir il n'aura que s'il a un présent, voire contre lui.

Pour le Québec, espace culturel ô combien distinct, on ne peut réfléchir qu'à partir de cette vérité, cruelle et fondamentale : Marivaux ne peut pas y exister, en ces années de mélasse (le plomb est trop cher ; or il faut couper). On le monte, on l'enseigne, on l'encense, mais il ne peut pas exister, du moins pas en sa possibilité d'étonner, de troubler, de laisser sans une morale mâchée par avance. En ce lieu où la télévision d'État invite des professeurs d'université à discuter de Beaumarchais avec un imitateur jouant le rôle de Fabrice Luchini, lui-même interprétant le personnage du dramaturge dans un film d'Édouard Molinaro tiré d'une pièce de Sacha Guitry¹, aucune œuvre n'a plus le droit d'être une question ; elle doit être, celle de Marivaux comme le reste, une réponse au seul besoin réputé légitime dans la culture de grande diffusion, celui de s'esclaffer. Si *Andromaque* peut faire rire – et la pièce *fait* rire, rue Sainte-Catherine –, qu'attendre du *Jeu de l'amour et du hasard* ? Quand on se marre chez Racine, on peut rigoler partout. Tant qu'on ne décidera pas de créer Marivaux contre le public québécois, son œuvre restera un artefact ou une compromission.

Comment faire alors ? De quelle façon organiser la résistance ? Que choisir contre ces spectateurs abrutis de tant de rires aussi tonitruants qu'obligés ?

Pas l'amour, surtout pas l'amour. « Grands compositeurs de riens, pesant gravement des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée », ironisait Voltaire l'épistolier (à Trublet, le 27 avril 1761), lui qui n'avait pas toujours tort : voilà une image de Marivaux et du marivaudage à refuser effrontément, à reléguer séance tenante au musée des beaux sentiments. Que personne ne puisse chuchoter à son voisin « Dans le fond elle l'aime » ! Qu'aucun spectateur n'ait le droit de trouver *cute* ce qui se déroule devant lui ! Que ça se passe mal et que ça ne passe pas ! Que ça empêche les « coups de sympathie » (*les Serments indiscrets*, acte III, scène 3) ! Non seulement il faut jouer Marivaux contre le public québécois, mais aussi contre Marivaux lui-même,

Pablo Picasso, *Arlequin*, 1915.
Huile sur toile, 183,5 x 105,
1 cm. New York, Museum
of Modern Art.

1. Cela est arrivé à l'auteur de ces lignes en septembre 1996.



si on veut lui rendre quelque existence esthétique, et le premier Marivaux à contrer est l'amoureux, le sentimental, le « poète du cœur » (et autres sornettes).

On évitera également comme la peste de mettre en relief la métathéâtralité de l'œuvre. Il ne doit plus y avoir, aujourd'hui, au Québec, d'*Acteurs de bonne foi*, ne serait-ce que parce qu'on y voit trop de metteurs en scène qui, plus brechtiens que Brecht, n'ont de cesse d'indiquer au public du théâtre qu'il est au théâtre. (Ce public a ses défauts, mais on peut cependant lui reconnaître un minimum de conscience spatiale : il distingue l'Espace GO de son salon.) La familiarité a dès longtemps gangréné la culture québécoise, et le clin d'œil liant l'artisan à son auditoire, fût-ce dans la prétendue distanciation, joue à cet égard un rôle aussi pervers que le rire. Au lieu de communier avec la salle, les créateurs auraient avantage à l'oublier, voire à la forclorre, histoire de lui rappeler qu'il n'y a de culture et de connaissance que dans la distance et l'opposition. Si on pouvait, une seule fois, distinguer l'adhésion de l'adhérence, ce serait une victoire sans précédent.

L'argent, alors ? Indubitablement, mais pas l'argent qui se fait oublier lorsque triomphe l'amour : au contraire, celui qui motive gestes et paroles dans *la Fausse Suivante* ou qui ouvre *les Fausses Confidences*, celui qui unit Marivaux à Balzac, selon la juste analogie de Claude Roy dans ses *Descriptions critiques* de 1958². Hors des boudoirs, chez le notaire. Le dédit

2. « Marivaux », dans *Descriptions critiques. La main heureuse*, Paris, Gallimard, 1958 (2^e édition), p. 79.

contre la lettre d'amour. L'héritage avec la dot. On verra ainsi que la monnaie, le troc, la valeur, l'échange, le contrat, la richesse et la pauvreté, le traité, tout cela est partout chez Marivaux. Pas une pièce qui ne se nourrisse de cette obsession, pas une intrigue qui ne l'évoque, pas un recoin où les espèces ne sonnent et ne trébuchent. On fera de Marivaux un précurseur de David Mamet : un auteur qui sait compter, Plutus triomphant d'Apollon. Une devise pour ce théâtre ? « [J]'ai nom Richard, et je suis bien nommé » (*le Triomphe de Plutus*, scène 4).

Plus radicale, en la résistance à la vulgate marivaudienne, serait l'insistance sur le langage de Marivaux dans ce qu'il a toujours eu de quasi incompréhensible, d'ostensiblement obscur et contourné, de « métaphysique », pour le dire avec les mots du XVIII^e siècle. Foin des mignardises, place au compliqué. On pourrait – exercice numéro un – dire à toute vitesse, ou en un ralenti majestueux, c'est tout comme, la fin de la sixième scène du troisième acte de *la Surprise de l'amour*. Peu importe qu'on opte pour la précipitation ou pour la lenteur : du langage, à la fin, il ne restera plus rien, et on prendra soin de marquer qu'il n'y a plus rien. On pourrait encore – second exercice – méditer certaine réflexion de Jacques Lassalle montant *la Fausse Suivante* en 1991 : « La langue de Marivaux, au risque de l'instabilité permanente, de la syncope, de la perte de sens et des sens, est tout entière travaillée par la tension entre une pensée et son interdit. Au moment où je parle, je voudrais ne pas dire, ou bien dire autre chose ; dans le temps même où elle s'exprime, la parole se renie, se dénonce, se renonce. Cela implique une extraordinaire tension de l'acteur. Et son absolue innocence. Autrement, le "marivaudage" menace. La sécheresse du cœur, l'esprit qui fait des grâces, il ne serait pire façon de trahir Marivaux³. » Cela changerait les spectateurs de Jean-Marc Parent et de ses débords, cette mise à l'épreuve du langage et du jeu.

Parvenir à rendre son étrangeté à Marivaux, le dépendre de l'éloge sirupeux de sa « profondeur psychologique », assener au public que ce n'est pas « comme chez nous », ne pas hésiter à le déréaliser ou à exposer sa bassesse, opposer des muscles bandés à une douceur et à une mollesse généralisées, c'est cela la mission civique de quiconque ose entreprendre de faire exister son œuvre, le coup de force qu'imposent les circonstances à ceux qui se disent créateurs. Cette mission accomplie et ce coup de force superbement revendiqué, alors peut-être, et alors seulement, on pourra rire avec Marivaux – si on en a encore le goût.

Le XXI^e siècle est trop proche pour continuer à rêver. ♦

3. « "Le cri des martinets dans le ciel vert". Notes de travail », *Comédie-Française*, 191, avril 1991, p. 14.

Le Théâtre des Vampires

Une silhouette aux mains crochues s'agrandit sur le mur, une poignée de porte tourne lentement, un éclair illumine un visage exsangue... et me voilà comblée. Depuis toute petite, j'ai cette passion morbide pour l'épouvante. À neuf ans, j'exigeais de ma mère qu'elle me réveille parfois au milieu de la nuit – c'est-à-dire à onze heures sonnantes – pour que je puisse regarder des films de vampires à la télé. Elle refusait une fois sur deux, par acquit de conscience, car la petite dernière qui aimait tant avoir peur était une enfant agitée de cauchemars, alertant souvent toute la maisonnée par des hurlements à vous glacer le sang. Quand je gagnais à force d'arguments rassurants, je m'installais dans le *hide-a-bed* en peluche rouge réservé à la visite (une horreur en soi, qui n'avait rien à envier, à mes yeux, au somptueux cercueil de Dracula) et sommeillais jusqu'à l'heure de *Ciné-Nuit*. Seule dans le sous-sol, une courte-pointe jusqu'au nez par mesure de sécurité, je frissonnais de plaisir, et m'endormais souvent avant la fin, trop terrifiée sans doute pour supporter les si épouvantables scènes du dénouement.



Nosferatu le vampire,
un film de F.W. Murnau
(1922).

Presque autant que les livres, le cinéma a nourri mon imaginaire d'enfant, où les chatons aristocrates et Nosferatu se disputaient la première place. J'ai été littéralement happée dans l'univers d'un *Petit Poucet* sanguinolent et naturaliste (aujourd'hui encore, devant des plats rustiques et fumants, je sens l'odeur du poulet au chou qu'avalait goulûment, en cachette, le bûcheron et sa femme) ; à n'en point douter, ce film pour enfants subirait de nos jours une violente censure. Et pourtant, que serait



Barbe-Bleue, Théâtre
du Rideau Vert, 1971.
Photo : Guy Dubois.

ma mémoire sans le souvenir coloré de la maison de l'ogre, rouge sang une fois les petites ogresses rousses dévorées, avec sur les lits les sept petits bonnets blancs abandonnés ?

Le théâtre, je l'ai connu plus tard, et il ne m'a pas été facile d'en accepter les conventions. Les premières fois où j'y allais, j'étais vraiment pétrifiée par le trac : j'avais peur qu'un comédien ait un trou de mémoire, éclate de rire ou en sanglots, catastrophes qui menaçaient de se produire à tout moment. Je me souviens cependant de *Barbe-Bleue* au Rideau Vert ; il s'agit de mon plus lointain souvenir de théâtre. J'avais cinq ans, j'ai eu très très peur et j'ai adoré ça ! Car cette sensation affreuse qui m'étreignait dans le noir de ma chambre et dont la cause était si diffuse, si menaçante, elle se trouvait à présent circonscrite, en quelque sorte, dans les limites spatio-temporelles du spectacle ; au lieu de me débattre seule avec elle, je la partageais avec les personnages du conte et avec d'autres enfants. C'était un spectacle de marionnettes. Cette fois, les acteurs ne me distraient pas de l'histoire ; je pouvais donc m'y laisser transporter... et y croire. La clé tachée de sang que l'héroïne frottait en vain, je la frottais aussi avec affolement, en appréhendant, comme elle, le retour du cruel époux.

Depuis ce temps, j'aime avoir peur. Les vampires, surtout, font mon délice. Entre Frankenstein et Dracula – les deux mythes essentiels du cinéma d'horreur –, je n'ai jamais hésité : au credo moral qui fonde le récit de Mary Shelley (la créature est devenue méchante à cause du rejet des hommes – l'humanité fabrique ses propres monstres, purs résidus de son fond mesquin – le Dr Frankenstein est coupable d'avoir voulu créer la vie, alors que c'est l'affaire de Dieu seulement – quand les hommes s'y mettent, ils créent des monstres, etc.), je préfère l'immonde conduite du héros de Brad Stocker, car le mal, ici, est provoqué par le désir douloureux de l'âme éternellement errante d'un homme encore amoureux d'une femme qu'il a perdue. Le refus de mourir des vampires, leur soif de la vie (la métaphore fût-elle sans subtilité...) est ce

qui les rapproche de nous, ce qui nous les rend si *humains*. Qu'ils se transforment en affreuses chauve-souris ou qu'ils fuient l'ail et l'eau bénite ne devrait pas nous égarer, nous faire oublier cette parenté entre eux et nous.

Le succès de librairie de la tétralogie d'Anne Rice (*Entretiens avec un vampire*, etc.) témoigne de la fascination qu'exerce toujours la figure du vampire. Dans l'un de ses romans, elle a imaginé, dans le Paris du XVIII^e siècle, un Théâtre des Vampires, où de véritables mort-vivants donnent chaque soir un spectacle effrayant devant un public venu là précisément pour avoir peur. Ces braves gens ignorent, bien sûr, qu'il ne s'agit pas d'illusion théâtrale. Mais ils ont peur tout de même, et c'est ce qu'ils veulent. Les vampires remplissent ainsi une fonction sociale essentielle... et lucrative, car les recettes au guichet sont appréciables.

Comme ce public du Théâtre des Vampires, ma frousse voisine avec l'extase. Or, pour trois cents films de cette catégorie, je ne compte que quelques équivalents au théâtre : *Don Juan* de Milosz à la Veillée (l'atroce torture de Lola de Trémur, à donner froid dans le dos), *Fenêtre sur qui ?* du Théâtre Pluriel (une théâtralisation magistrale d'un suspense de Hitchcock, franchement tonique) et *Des restes humains non identifiés...*

Bela Lugosi et Carol Borland dans *Mark of the Vampire* de Browning.



de Brad Fraser au Quat'Sous (une atmosphère menaçante : un tueur en série sème la terreur). Pourtant, Nosferatu, Dracula, Norman Bates, ce sont des héros du cinéma d'horreur, certes, mais en comparaison de leurs collègues de tous les autres genres cinématographiques, ils font preuve d'un goût marqué pour le théâtral. Chez eux, le geste est toujours amplifié, l'œil exorbité, l'ombre quintuplée. Imaginez un peu cela au théâtre (au Monument-National, par exemple)... Le souffle haletant des spectateurs, quelques gémissements, les sièges qui craquent, le vampire ou l'assassin rôde quelque part dans la salle...

Il y a là, selon moi, pour peu que la matière soit substantielle et que l'art soit au rendez-vous, de délicieux frissons et de vivifiants battements de cœur en perspective, et un succès populaire presque assuré. Le mélodrame puisait à cette source, au siècle dernier, et il connaissait l'engouement du grand public, qui réagissait fortement : évanouissement de femmes commotionnées, insultes aux personnages, etc. Notre *Aurore, l'enfant martyre* n'a-t-elle pas connu au-delà de cinq mille représentations ? La comédienne qui jouait la marâtre était vertement apostrophée par des spectateurs outrés, qui lui criaient des injures non seulement dans la salle, mais aussi dans la rue. Si ces réactions sont naïves, elles

signalent néanmoins le besoin du public d'éprouver la peur et de l'exorciser. Aujourd'hui, toutes les grandes émotions humaines – l'amour, le plaisir, la tristesse... – passent sur nos scènes ; la peur presque pas. Serait-ce un trop scandaleux défi de la remettre à l'honneur en explorant, au théâtre, les possibilités de l'horreur ?

Nous avons tort de bouder ce genre sous prétexte qu'il est mineur ou qu'il est violent. Car nous savons que l'horreur, avec ses mort-vivants, ses rôdeurs des sombres rues, ses exécutions sommaires, nous détourne de la peur commune de la fin effroyablement prévisible qui nous attend tous, misérables mortels – comme Dracula ne se gêne pas de le rappeler au prêtre téméraire qui s'avance avec son dérisoire pieux de bois. L'horreur recèle un potentiel cathartique : par elle nous nous libérons non pas de notre peur des fantômes de la nuit, mais plus banalement de celle de notre dernier souffle.

« Le vrai scandale, c'est la mort », chantait Jeanne Moreau. Cette unique réalité scandaleuse, on la tait en criant au scandale devant la violence, qu'il faut soustraire aux yeux des enfants. Cachez ce sang, cachez ce vampire, que mon petit ne saurait voir... Théo, le héros de Joël da Silva, est incapable de prononcer le verbe mourir au futur.

Je mourrai. Je vais mourir. Scandale ! C'est pour nous faire avaler ça, Théo, que le théâtre et Dracula existent. ♦



Je suis un criminel de Pierre Dagenais, présenté au Théâtre Arcade en 1950. Sur la photo : Berthe de Varennes et Jean-Paul Kingsley. Adaptation dramatique de la tragédie du Sault au Cochon en 1949. Photo : Archives Jean-Paul Kingsley.