

Un marivaux « coupe française »

Stéphane Lépine

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26927ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1987). Un marivaux « coupe française ». *Jeu*, (42), 77–80.



un marivaux «coupe française»



Bernard Meney et Guy Nadon dans un Marivaux grave et glacé. Photo : Robert Etcheverry.

Il existe deux Marivaux : l'Italien et le Français.

Auteur de prédilection de la Comédie-Italienne, Marivaux a écrit, pour les comédiens attachés à ce théâtre, près d'une vingtaine de pièces dont *la Double Inconstance*, qui date de 1723, fait partie. Le jeu *all'improvviso* des Italiens, marqué par «un sens de la convention, du symbolisme gestuel, de la virtuosité et de la théâtralité»¹, convenait parfaitement à ces intrigues légères et pleines de rebondissements, fondées sur le jeu et les faux-semblants, que Marivaux reprenait sans cesse, à partir des mêmes canevas, les rendant complexes et faisant permuer ses rôles selon son bon plaisir. Avec l'arrivée de Marivaux à la Comédie-Italienne, «le vieux mécanisme de la commedia dell'arte reçoit une vie nouvelle grâce à une nouvelle

1. Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. «Série Langues et langage», n° 12, 1986, p. 63.

façon de considérer le transport amoureux, qui se présente comme un raffinement de la sensibilité². Les comédiens sont choyés : leur naturel et leur virtuosité s'expriment dorénavant à partir d'une partition solide qui autorise libertés et fantaisies; Marivaux est acclamé et idéalisé : il « offre le degré cent de l'écriture servi par le degré cent du théâtre. La « littérature » maximum liée au « spectacle » maximum³.

Parallèlement, le même Marivaux écrivait, pour la Comédie-Française, des pièces qui ne remportaient que peu de succès. « Le Marivaux du Français est tiré, malgré la déclamation, vers un certain réalisme, un naturel des motivations et un approfondissement psychologique; il devient l'auteur du réalisme social⁴. » Sa déconvenue avec les acteurs, le public et la critique est tout à fait plausible :

Il faut donc, comme le disait très bien Marivaux lui-même, que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent, et en même temps, que les spectateurs la sentent et la démentent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leurs discours. Mais, disait-il, j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer de l'esprit a été plus forte que mes très bumbles remontrances; et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu un contre-sens perpétuel, qui flattait leur amour-propre, que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle⁵.

La même erreur s'est produite à Montréal, deux siècles et demi plus tard. Au lieu d'aborder Marivaux comme du Rohmer (marivaudage et babillage rohmérien étant de même nature en ce que, derrière le bel esprit et l'apparente superficialité des propos, se profile discrètement la tragédie), Reichenbach, croyant sans doute signer de cette façon une mise en scène s'apparentant à celle de *Tartuffe* par Jacques Lassalle, a monté *la Double Inconstance* comme s'il s'agissait d'un drame de Strindberg. Visiblement, il a tenté de porter au premier plan les conceptions plus ou moins sous-entendues de Marivaux sur l'absolutisme de la monarchie, sur le rapport des classes, conflictuel malgré les apparences, sur l'exploitation éhontée dont sont victimes les représentants de la classe paysanne, considérés comme des enfants par ces souverains volontiers paternalistes.

Toutefois, cette mise en lumière des conflits sociaux inscrits dans le sous-texte ainsi que des incidences proprement tragiques qu'ont les comportements amoureux dans *la Double Inconstance*, aussi discutable soit-elle, aurait peut-être pu être intéressante si elle n'avait pas été faite qu'à moitié.

Que l'on veuille à tout prix « chercher en ce divertissement obstiné le signe d'une angoisse, la marque d'une secrète blessure, [ou,] si l'on répugne à ce romantisme, y substituer la comode explication par l'économie et « le sens de l'histoire » et saluer avec condescendance ou regret en ces brillants oisifs les derniers produits d'une société à son déclin, au crépuscule de l'« honnêteté », à l'aube de la démocratie⁶, revient en fait à souligner ce que Marivaux avait l'intelligence d'insinuer *mine de rien*, rendant ses pièces d'autant plus subversives qu'elles donnaient l'impression de n'être que jolies et spirituelles. Mais une telle entreprise, qui alourdit considérablement la représentation, qui annihile l'efficacité des procédés comiques et provoque une psychologisation fâcheuse des personnages (et d'Arlequin, en tout premier lieu), exige du metteur en scène qu'il aille au bout de ses partis pris et qu'il ne s'en

2. Vito Pandolfi, « Marivaux », dans *Histoire du théâtre 2*, Verviers, Marabout Université, 1968, p. 292.

3. Jean-Louis Bory, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 28, janvier 1960, p. 23.

4. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 62.

5. D'Alembert, « Éloge de Marivaux », dans *Théâtre complet de Marivaux*, tome II, Paris, Éditions de Frédéric Deloffre, Garnier, 1968, p. 984.

6. Jean Fabre, « Marivaux », dans *Histoire des littératures 3*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, 1978, p. 660.



Ce spectacle lourd provoquait une «psychologisation fâcheuse des personnages (et d'Arlequin, en tout premier lieu)», malgré d'excellents comédiens. Sur la photo: Guy Nadon et Anne Bédard. Photo: Robert Etcheverry.

tienne pas, comme l'a fait Olivier Reichenbach, à des évidences soulignées au trait rouge, comme si le public n'était pas en mesure de saisir lui-même les enjeux de cette comédie grave.

Désireux de défaire l'illusion et de retourner le théâtre comme un gant, Reichenbach n'a rien trouvé de mieux à faire que de montrer l'envers du décor!... Décidé à montrer aux

spectateurs la duplicité de ces êtres en constante représentation et qui ne sont jamais que des personnages à multiples faces, il remplit la scène de miroirs : belle idée de départ, quoique d'un symbolisme plutôt primaire, qui, une fois dévoilée, n'avancait pas d'un iota. Mais, surtout, persuadé de la nécessité de gommer le style italien, de révéler la tension intérieure et les incidences révolutionnaires, l'ombre que refoulait le siècle des lumières, il n'a en fait révélé que son ignorance, son incapacité à saisir la nature duelle (l'ombre est la lumière, l'artifice est la sincérité, etc.) de ce XVIII^e siècle si incompris de nos jours.

Cette situation, désagréable pour le spectateur, du metteur en scène dépassé par son projet, a eu l'effet d'inscrire la représentation dans un entre-deux où les effets comiques de René Gagnon, admirable dans le rôle de Trivelin, les lazzi de Guy Nadon en Arlequin et les jeux de scène propres à la commedia dell'arte, affadis, n'avaient plus leur place et où la dimension tragique, abordée superficiellement mais mise au premier plan, aggravait la production sans lui donner finalement tout le sens qu'elle aurait pu avoir si, d'une part, la machine comique et l'efficacité toute italienne de l'écriture marivaudienne avaient été respectées ou si, d'autre part, le marivaudage avait été réellement analysé jusque dans ses arcanes les plus subtils.

Restait donc un spectacle plutôt raté, joué par d'excellents acteurs qui, chose rare au Québec, rendaient bien la langue du XVIII^e siècle (seule Linda Sorgini y démontrait quelque difficulté mais, dans le rôle de Silvia, cela n'avait rien de catastrophique) mais qui, entre le comique et le tragique, hésitaient sans trop savoir quel chemin prendre.

stéphane lépine