

Moderniser les Lumières? *Candide et La Seconde Surprise de l'amour*

Benoît Melançon

Numéro 83 (2), 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25426ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Melançon, B. (1997). Compte rendu de [Moderniser les Lumières? *Candide* et *La Seconde Surprise de l'amour*]. *Jeu*, (83), 44–50.

Moderniser les Lumières ?

Dans le dernier de ses « livres de bord », *Chemins croisés 1994-1995*, Claude Roy trace un portrait de Jean Vilar en « architecte des songes » et en « bâtisseur du périssable » (Gallimard, 1997, p. 290). L'homme de théâtre est en effet celui qui dessine et bâtit avec des matériaux éphémères. Ces matériaux, ils sont certes personnels – c'est la griffe du créateur –, mais ils sont aussi collectifs : on ne crée jamais à partir de rien, tout seul dans son coin, en une magnifique autarcie, dans une altière solitude.

Monter un spectacle – écrire un livre, tourner un film, chorégrapier, composer, peindre –, c'est agencer des matériaux de sources diverses, harmonieusement ou non, heureusement ou pas. Cela suppose une sélection : telle interprétation plutôt que telle autre, cette lecture-ci et point celle-là, un sens ou son contraire. La chose est complexe pour une création ; elle l'est davantage encore quand on s'attaque à des classiques, lestés qu'ils sont de leur tradition et du respect qu'on leur témoigne. Certains, devant des œuvres du XVIII^e siècle, auront l'impression de jouer les iconoclastes en leur injectant des doses massives d'humour local ; cela donnera le *Candide* du Théâtre du Sous-Marin Jaune. D'autres, en revanche, véritablement critiques, liront *d'ici* des œuvres en apparence *de là*, en feront des œuvres actuelles ; cela donnera *la Seconde Surprise de l'amour* d'Alice Ronfard. Les uns comme les autres, confrontés à un problème identique – les Lumières ont-elles quelque chose à dire aux spectateurs de la fin du XX^e siècle ? –, choisiront des matériaux radicalement opposés. Il y a fort à parier que ceux de l'Espace GO seront moins éphémères que ceux de la Salle Fred-Barry.

Faire confiance, ou non

La gloire posthume de Voltaire tient à une série de facteurs. Honni par les uns, bêtement imité par les autres (Homais, dans *Madame Bovary*), caricaturé par ses ennemis comme par ses amis, ramené à des formules creuses (« un chaos d'idées claires », « le patriarche de Ferney »), François Marie Arouet a plus de visages qu'on ne saurait dire. Pourtant, au-delà des différends idéologiques, la tradition est unanime pour parler du comique de Voltaire : tous ne rient pas, mais personne ne lui dénie une volonté de dérider. Celle-ci n'est pas présente dans chacune de ses œuvres – il n'était

Candide

TEXTE DE VOLTAIRE ; ADAPTATION : LORRAINE CÔTÉ, ASSISTÉE D'ANTOINE LAPRISE. MISE EN SCÈNE : ANTOINE LAPRISE ; FABRICATION DES MARIONNETTES : LORRAINE CÔTÉ ; BANDE SONORE : LUDOVIC BONNIER ; ÉCLAIRAGES : SIMON PAQUET ET BERNARD WHITE ; RÉGIE : CLAIRE L'HEUREUX ; CONCEPTION DU CASTELET : ANTOINE LAPRISE ET BERNARD WHITE ; PATINE DU CASTELET : BERNARD WHITE ; EL DORADO : CATHERINE LAPRISE ET JEAN-FRANÇOIS TRAVERSY ; ACCESSOIRES : ANTOINE LAPRISE ; EFFETS SPÉCIAUX : GUY DANIEL TREMBLAY. AVEC ROXANNE BOULIANNE (CUNÉGONDE), LORRAINE CÔTÉ OU MARIE-FRANCE DUQUETTE (LA VIEILLE, CACAMBO), ANTOINE LAPRISE (LE LOUP BLEU, LE FRÈRE DE CUNÉGONDE), JACQUES LAROCHE (CANDIDE) ET GUY DANIEL TREMBLAY (PANGLOSS, MARTIN). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU SOUS-MARIN JAUNE, PRÉSENTÉE À LA SALLE FRED-BARRY DU 2 AU 19 AVRIL 1997.

La Seconde Surprise de l'amour

TEXTE DE MARIVAUX. MISE EN SCÈNE : ALICE RONFARD, ASSISTÉE DE ROXANNE HENRY ; SCÉNOGRAPHIE : DANIELÈ LÉVESQUE ; COSTUMES : FRANÇOIS BARBEAU ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD ; MUSIQUE ORIGINALE : MICHEL SMITH. AVEC STÉPHANE DEMERS (LE COMTE), RENÉ GAGNON (LE CHEVALIER), JACQUES GIRARD (HORTENSIS), SOPHIE PRÉSENT (LA MARQUISE), ANDRÉ ROBITAILLE (LUBIN) ET MARIE-HELENE THIBAUT (LISETTE). PRODUCTION DE L'ESPACE GO, PRÉSENTÉE DU 29 AVRIL AU 31 MAI 1997.



Candide, Théâtre
du Sous-Marin Jaune.
Photo : Louise Leblanc

*La Seconde Surprise de
l'amour*, Espace GO. Sur la
photo : Marie-Hélène
Thibault (Lisette) et Sophie
Prégent (la Marquise).
Photo : © André Panneton
1997.



pas prévu que son « Non, il n'est rien que Nanine n'honore » porte l'assistance à s'esclaffer – et, même dans ses écrits réputés légers, elle est rarement seule, l'auteur ne se contentant pas de séduire les lecteurs par un humour qui ne les ferait pas réfléchir aux horreurs du monde. Néanmoins, il y a là une constante de la posture voltairienne.

Lire *Candide*, l'entendre au théâtre, c'est être frappé par cet humour qui a traversé les âges : près de 240 ans après sa publication, le récit des outrancières aventures de Candide dans le pire des mondes possibles continue à faire rire, et aux éclats. L'adaptation du conte voltairien pour les marionnettes du Théâtre du Sous-Marin Jaune par Lorraine Côté ne cessait de le rappeler : lisez-lui ce Voltaire-là et le public rira. L'ennuyeux dans ce spectacle, par ailleurs convaincant à plusieurs égards, est que ses concepteurs ont justement refusé de faire confiance à ce Voltaire-là. Québécois jusqu'au bout des ongles, ils ont confondu *classique* et *ennuyant*, *vieux* et *barbant*. Leur insécurité culturelle les a poussés à en rajouter, à souligner le trait, à marquer le coup.

Cette concession à l'obligation typiquement locale de se marrer en disant que l'on se marre, en répétant que vous allez vous marrer, en serinant que vous ne pouvez pas ne pas vous marrer, déçoit d'autant que les trouvailles étaient nombreuses et souvent

bienvenues, que les concepteurs ont fait assaut d'ingéniosité (voir telle tempête de neige ouatée ou la jolie machine volante de l'Eldorado) et que c'était rondement mené (un peu plus d'une heure pour raconter une vie riche en rebondissements). Le tremblement de terre de Lisbonne et les scènes maritimes – le naufrage de Candide, sa traversée vers l'Amérique du Sud, celle avec Martin – étaient de véritables réussites visuelles, les marionnettistes profitant au maximum de l'espace précédant le castelet pour illustrer des voyages absolument rocambolesques ; cependant, l'ironie de Voltaire et le rire qu'elle entraîne ne leur suffisant manifestement pas, il leur fallait faire entendre les vomissements des passagers. Cacambo pouvait amuser par son seul discours ; pour être sûrs que le public ne se trompe pas quant à ce comique, les montreurs, armés de pistolets à eau, arrosaient les spectateurs au moment où le valet de Candide allait pisser derrière une colonne du décor. Pour l'essentiel, le texte dit par les comédiens-montreurs – ils maniaient leurs marionnettes à vue – était composé d'extraits du conte de Voltaire ; on avait toutefois jugé bon d'y ajouter des dialogues entre le soleil, son fils et la lune (le rapport entre ces dialogues et l'intrigue était inexistant), dans une langue fleurant bon son joul (« maudit système à marde »). Cacambo dansait-il sur des rythmes latins ? Ce n'était pas assez clair : on convoquait Elvis, on se jetait à corps perdu dans la comédie musicale, on ramenait la Madonna d'*Evita* (pour *Don't cry for me Argentina*, au retour d'Eldorado), on rameutait les Beatles (Sous-Marin Jaune oblige). Le Candide de Voltaire était-il sensible aux charmes d'une actrice parisienne ? Dans l'adaptation, une visite à la Comédie-Française se terminait par de tonitruants « À poil ! », à l'ombre d'une tour Eiffel inachevée. Avant un ultime concert rock du groupe Les Icoglans (clin d'œil à un épisode du 28^e chapitre), les personnages se retrouveront à Constantinople pour cultiver leur jardin, mais sous la gouverne de l'acariâtre Cunégonde : « Candide, sors les vidanges ! »

On a remplacé le narrateur voltairien par un animal plein de ressources, le Loup Bleu, qui sert à assurer la cohérence du récit et à rendre le spectacle plus proche du public. En ouverture, on a droit à une consultation interactive avec lui : « Réponses à vos questions sur la vie, et la mort », pour 25 ¢, « Pas de chèque svp ». On verra cette marionnette revenir s'adresser périodiquement à la salle, non seulement pour lui fournir un résumé de l'intrigue – « Le récit complet des aventures de la Vieille sera remis à qui en fera la demande à la fin du spectacle » –, mais aussi pour l'éduquer, le Loup Bleu poussant le scrupule pédagogique jusqu'à expliquer le vocabulaire voltairien (« cochenille », « autodafé », « sérail »). Cette incarnation de la note infrapaginale, ce « fils bâtard de la louve qui couva Romulus et Rémus, avatar de Gengis Khan et directeur artistique du Sous-Marin Jaune » (*dixit* le programme), ce fondateur du « tout premier mini-théâtre épique du monde » (bis), ce mammifère « accro » (il est sans crocs), cet habile poseur de questions (« Y a-t-il un humain dans la salle ? », « Pour ou contre la manipulation ? »), ce contemporain de Kermit the Frog (qui vient exécuter son tour de piste, comme il était prévisible) n'épargne rien pour que personne ne soit pas dépaysé. Les montreurs, eux, circulent dans la salle avec une auto de fortune ou vont y manger les guimauves que se font cuire les marionnettes, ce qui a encore pour effet de minimiser la distance entre eux et les spectateurs.

Le reste était à l'avenant : pour un passage où on laissait parler Voltaire, un autre martelait qu'on était en 1997 au Québec et qu'en ce lieu on insiste pour défendre,

quand ce n'est pas pour destiner au musée, ce qui est convenu. Être là juste pour rire, parler du corps sur le registre crachat-pipi-caca-coups de pied au cul, ne dire non à aucune impulsion ni à aucune digression, laisser régner l'anachronisme (musical, événementiel, lexical), accumuler les ruptures de ton (comme si cela n'était pas banal, comme si cela avait une force critique, comme si cela était irrévérencieux), en un mot : céder aux injonctions du milieu, emprunter les mêmes matériaux que tout le monde, prendre ce qui s'offre à n'importe qui ; voilà à quoi s'obligeaient les créateurs de ce *Candide* du moment qu'ils ne voulaient pas faire entièrement confiance à l'œuvre qu'ils avaient choisi de monter. Méfiance envers le langage soutenu ? Crainte de passer pour élitiste ? Culte de la familiarité ? Refus de la culture en tant qu'effort ? Souci de plaire à quelque prix que ce soit ? Dépoussiérage à courte vue ? Il y avait de tout cela chez les montreurs de marionnettes du Sous-Marin Jaune.



La Seconde Surprise de l'amour, Espace GO.
 Sur la photo : Sophie Prigent (la Marquise) et René Gagnon (le Chevalier).
 Photo : © André Panneton 1997.

Lire, ou pas

Rien de semblable chez Alice Ronfard, dont la tâche n'était pas moins lourde. Si l'humour de Voltaire n'a pas toujours obtenu l'assentiment général, les « grâces » de Marivaux, elles, ont trop longtemps fait de ce dramaturge le modèle de la légèreté, l'enfermant sous l'étiquette commode de « marivaudage », cet inénarrable lit de Procuste. Il ne s'agit pas tant, en créant une de ses comédies, de séduire le public – cela va de soi – que de l'obliger à affronter, par-delà le comique des situations, les problèmes éthiques, collectifs et individuels, qu'elles soulèvent. Au lieu d'aller dans le sens de la vulgate, la metteuse en scène a proposé une lecture de la pièce qui prenne en compte ses zones d'ombre, et notamment sa violence. Certains lui ont reproché la froideur de son approche, voire une tendance à privilégier l'intellectualité sur l'émotivité. C'est plutôt en refusant de dissocier deux Marivaux, celui des luttes de pouvoir secrètes et celui des mignardises, qu'elle a su conserver au texte sa complexité. Il n'était pas

question pour elle de s'associer à quelque production astucieusement ironique de ce classique, mais d'en explorer rigoureusement les rouages et de les mettre en lumière.

Que sont Lubin et Lisette ? De simples serviteurs prenant soin de leur employeur (en ouverture, Lisette lave puis habille sa maîtresse aboulique) ? D'inconséquents valets, tout au bonheur d'aimer, contaminés momentanément par la mélancolie de leurs maîtres (I, 10 ; I, 13) ? D'habiles intercesseurs, sinon des entremetteurs, ourdissant des complots pour les guérir de cette mélancolie, des artificiers de la « machine matrimoniale », pour le dire avec Michel Deguy ? Des cyniques, prêts à tirer les ficelles afin de parvenir à leurs fins ? Ronfard a résolument opté pour cette dernière lecture. Pour elle, les valets sont des êtres violents, qui n'hésitent pas à rouer de coups le philosophe Hortensius lorsque la marquise décide de le chasser sans prendre la peine de le lui annoncer elle-même. L'action est particulièrement chargée sur le plan idéologique : la marquise de Marivaux, pleine de morgue nobiliaire, ne daigne pas s'abaisser à chasser les indésirables et elle délègue cette tâche à ses inférieurs ; André Robitaille (Lubin) et Marie-Hélène Thibault (Lisette), chez Ronfard, sont les instruments de la noblesse dédaigneuse, mais ils en font plus que ce que demandent les maîtres, puisqu'ils battent avec plaisir celui qu'ils ont mission de chasser et qu'ils deviennent à leur tour hautains à son égard. On aurait pu les croire légers ; ils se révèlent terribles. Ronfard exploite là une des potentialités de la pièce : devenus maîtres, ne serait-ce que pour un instant, les valets exercent leur pouvoir sur plus faible qu'eux, ce qui rend inconcevable la solidarité, sinon passagère. Il y aura toujours des maîtres et des valets. Par le seul jeu, la metteuse en scène expose au grand jour les limites de la politique marivaudienne : cet univers est celui du *statu quo*. Elle ne s'applique pas à moderniser Marivaux : elle le lit, l'interprète, en montre l'actualité.

C'est encore d'interprétation qu'il s'agit dans le jeu des personnages principaux. L'une, veuve après un mois de mariage, et l'autre, dont la maîtresse entre au couvent, refusent de s'avouer qu'ils peuvent aimer de nouveau et ils luttent contre une attirance réciproque qu'ils jugent inconvenante. La Marquise aurait pu être une simple coquette, prétendant pleurer un amour perdu et rêvant de passer au prochain. Au contraire, Sophie Prégent a magnifiquement rendu les ambiguïtés et l'évolution de son caractère. Son déchirement et les contraintes auxquelles elle est soumise ou qu'elle s'est données sont palpables sur plusieurs plans au début de la pièce : dans son costume – ce corset que lui passe très lentement sa suivante –, dans sa gestuelle – mains qui se tordent, traits tirés –, dans les hésitations de sa parole. Par la suite, elle découvre l'ironie, se fait cassante et va jusqu'à gifler Lisette, qui l'imitera bientôt ; l'aristocrate sûre d'elle n'a pas peur d'imposer ses volontés. La robe qu'elle a revêtue lors de son entrée, n'est-ce pas son armure ? Au terme de la pièce, elle s'effondrera aux pieds de Lisette : la résolution du « malentendu » (III, 15) n'ira pas sans souffrances. Les obstacles à l'amour ne sont pas moins nombreux chez le Chevalier, mais sa renaissance à ce sentiment n'entraîne pas les mêmes conséquences que chez sa voisine. Les eût-elle entraînées, il aurait fallu que René Gagnon hausse son jeu d'un cran, car il était académique et empesé, plus que ne l'exigeait son rôle de petit-maître (son « Je me meurs » du troisième acte a divertit les spectateurs de la première ; il n'aurait pas dû). La mise en scène d'Alice Ronfard ne laissait aucun doute sur l'identité de la détentrice du pouvoir : Sophie Prégent était à la hauteur de ses attentes.



La Seconde Surprise de l'amour, Espace GO. Sur la photo : André Robitaille (Lubin), Jacques Girard (Hortensius) et Marie-Hélène Thibault (Lisette). Photo : © André Panneton 1997.

La Marquise et le Chevalier n'arrivent à faire coïncider leur discours et leur image qu'au terme de la pièce. Si cette *Surprise de l'amour* (1727) est dite *seconde*, c'est parce qu'elle suit celle de 1722 ; c'est également parce que les personnages centraux finissent par y consentir *de nouveau* à l'amour, parce qu'ils se laissent aller à une sensibilité qu'ils croyaient désormais inaccessible, parce qu'ils réussissent à se tirer de cette « tristesse » (I, 1), de cette « douleur » (I, 7) et de ce « désespoir » (I, 7) où ils se complaisaient, parce qu'ils reviennent à la vie (la musique du début était funèbre). La recherche de l'image adéquate était symbolisée par des ouvertures dans le mur semi-circulaire du fond de la scène, tantôt miroirs, tantôt reproductions d'un tableau évoquant le suicide (« Lucrèce se donnant la mort » de Lucas Cranach, dit l'Ancien), tantôt photos de corps entravés (des nus d'Eadweard Muybridge), selon les éclairages. Aux prises avec leur reflet trompeur ou avec des images venues d'ailleurs, poussés dans leurs derniers retranchements par les manœuvres des valets, puis par celle du Comte (Stéphane Demers), leur ami commun passablement décati et néanmoins obsédé par son apparence, la Marquise et le Chevalier devaient tomber le masque afin de se voir eux-mêmes, de démêler l'amour de l'amitié. Cela était d'autant plus malaisé qu'il leur fallait combattre l'inertie du monde et la leur, comme le soulignait la scénographie : dans les corridors menant à l'espace de jeu, les comédiens avançaient au ralenti et semblaient lutter contre la gravité avant de finalement être propulsés sur le plateau ; là, ils longeaient les murs en les touchant ou restaient rivés à leur place. Le

théâtre devenait ainsi le lieu de la concentration des sentiments aussi bien que des résistances, un trou noir où tombaient les acteurs et dont ils ne parvenaient que difficilement à s'arracher, une arène à laquelle on accédait par des sas, une maison que l'on occupait progressivement (il a d'abord fallu retirer les toiles qui recouvraient initialement les meubles).

Trop souvent occultée par les discours scolaire ou journalistique au profit d'un psychologisme benêt, la dimension éthique du théâtre marivaudien – quelles sont les limites du pouvoir ? comment être à l'autre, et sous quel visage ? – est cependant déforcée, au moins partiellement, par la lecture de la metteure en scène du rôle d'Hortensius. Chez Marivaux, ce savant est pédant (il se réfugie littéralement derrière les livres) et dangereux (nous sommes chez Marivaux : il sait compter et il voit où loge son profit). Pour Ronfard, il est risible, et le signe par excellence de cela est linguistique : Hortensius (Jacques Girard) nasalise. Incarner un philosophe, dans le Québec d'aujourd'hui, représenter une figure de l'intellectuel (fût-il aussi bête que celui-là), c'est nécessairement le charger de tous les défauts, le linguistique étant le plus pertinent. Dans l'imaginaire québécois, l'intellectuel est en effet celui qui ne parle pas comme les autres, celui que trahit son accent ou sa prononciation ; en reprenant sans le modifier ce stéréotype, Alice Ronfard courait le risque de justifier en quelque sorte par avance la violence faite à Hortensius. Ne s'était-il pas d'emblée exclu de la communauté ? La violence dont il était l'infortunée victime l'humanisait, mais cela suffisait-il à éviter qu'il soit fondamentalement objet de mépris ? On objectera que c'est Marivaux qui accable de travers ce personnage, de la même façon que c'est lui qui insiste sur les limites du discours philosophique et de la raison en matière amoureuse ; pourtant, c'est la metteure en scène qui a indiqué le type de jeu souhaité à Jacques Girard et c'est elle qui a décidé que les livres d'Hortensius seraient accumulés dans un réduit côté jardin, choses mortes empilées, tandis que ceux du chevalier seraient des fétiches pour la marquise. Ces choix ne sont pas innocents. Il ne s'agit pas de juger anti-intellectuel le spectacle, mais de s'interroger sur la signification de tels partis pris esthétiques dans telle société, en l'occurrence le Québec de 1997.

« Prince de l'éphémère », concluait Claude Roy au sujet du « prince du théâtre » qu'était Vilar. Quelques-uns bricolent avec les matériaux qui leur tombent sous la main, ramassent ce qui traîne autour d'eux, raboutent des morceaux de déjà-là ; d'autres vont plus loin, en prenant leur bien là où il se trouve, dans le proche comme dans le lointain, dans l'évident comme dans le tu, en résistant à la tentation de faire rire pour le seul plaisir de rire ensemble. Les premiers sont des victimes de l'éphémère ; les seconds en sont les princes. **J**