

**Marivaux en majeur et en mineur : échos de la
France et du Québec**

Yves Jubinville

L'objet principal de mon intervention à ce colloque consacré à Michel Deguy sera la mise en scène théâtrale des pièces de Marivaux. Je laisserai donc à mes collègues spécialistes, et en particulier les dix-huitiémistes, le soin d'approfondir le travail d'interprétation de l'oeuvre du dramaturge dont l'ouvrage de Michel Deguy a été assurément un des moments décisifs des dernières années et, pour ma part, l'occasion d'un éveil en ce qui concerne l'art de circuler dans un texte.

Ceci dit, je dois tout de suite préciser que l'un des points d'ancrage de ma réflexion a été l'analyse des discours et des interprétations que l'oeuvre de Marivaux a suscités depuis deux et même trois décennies. Comme le travail de recherche qui s'accomplit dans les universités ou ailleurs, le travail de la scène se fait dans un contexte discursif complexe où chaque production se veut une réponse à l'énigme d'une oeuvre dans un lieu et un temps donnés de même qu'elle sert de réplique aux autres prises de parole qu'elle génère.

J'ajouterais volontiers que ce dialogue ne saurait être limité à la série des mises en scène modernes de Marivaux dont certaines, il va sans dire, ont acquis, au même titre que *La Machine matrimoniale* de Deguy, le statut de référence grâce à la clarté et la force de leur vision et de l'effort de synthèse dont elles ont fait preuve. Le réseau intertextuel, si je puis dire, de la mise en scène embrasse dans les faits un vaste ensemble d'énoncés et de propositions de diverses natures à l'intérieur duquel le discours critique ou savant occupe aussi sa place.

Ce qui m'intéresse en définitive ce sont les médiations discursives et culturelles, à partir desquelles la mise en scène de Marivaux se fait valoir aujourd'hui mais aussi comment celle-ci se construit dans son commerce avec l'idéologie. Est-ce besoin de dire que les Chéreau, Lassalle et Poissant,

trois créateurs qui ont renouvelé en France et au Québec notre appréciation et notre compréhension de l'oeuvre de Marivaux ont côtoyé intellectuellement, voire personnellement dans certains cas, les critiques et historiens (Dort, Deguy et Pavis) qui à leur manière ont marqué ces dernières années la mise à jour de cette oeuvre. Mon travail tente de pointer au passage les voies de traverses qui unissent ces deux pôles d'activités, mais il vise en priorité à déceler ce qui, dans la création même, relève de l'ambition de penser l'oeuvre.

Outre ce regard oblique sur Marivaux, l'originalité de ma contribution, s'il en est une, se trouve dans le fait d'introduire une perspective québécoise dans ce domaine. Après un retour sur la fortune critique et scénique de Marivaux en France depuis 30 ans, je tenterai de jeter une lumière sur la réalité québécoise où, depuis une quinzaine d'années, l'approche de Marivaux s'est également renouvelée mais dans un contexte historique et culturel différent qui suggère déjà que la signification de l'oeuvre pourrait bien ne pas être la même à Paris et à Montréal.

Je commencerai par rappeler que l'intérêt pour l'oeuvre de Marivaux en France, tant dans la critique que chez les metteurs en scène, a coïncidé avec une réorganisation profonde de l'institution théâtrale. Cette réorganisation, qui s'est faite dans la période tourmentée de l'après-guerre, a permis de revoir l'équilibre des pouvoirs dans un pays où la vie culturelle, et le théâtre en particulier, ont toujours été une affaire publique, d'autres diraient une affaire d'Etat.

Le changement le plus visible, et le plus durable à la fois, intervenu pendant cette période sera la décentralisation, symbolisée dans le champ théâtral par la création du Festival d'Avignon par Jean Vilar (qui dirigera bientôt le Théâtre national populaire) et la mise sur pied des centres dramatiques nationaux.¹ Menés parallèlement à une critique des institutions, ces changements inaugureront l'idéal de démocratisation qui caractérisera la politique culturelle

française d'André Malraux (1959) mais qui s'appuiera également sur un réalignement des pouvoirs de légitimation dans le but de privilégier le pôle moderniste.²

La renaissance de Marivaux est intimement liée à cette décentralisation qu'il faut interpréter cette fois au-delà de ses seules conséquences territoriales. S'il est vrai que le travail d'un Roger Planchon, l'un des premiers à soumettre cet auteur à l'épreuve des nouveaux usages de la scène (*La Seconde Surprise de l'amour*, Villeurbane, 1959) s'est effectué en province, ce choix n'est certainement pas sans rapport avec le statut que Marivaux avait lui-même en son temps et qui le situait en marge de l'institution de la Comédie-Française.

On comprend mieux, à la lumière de ces faits, pourquoi Molière cédera ainsi progressivement sa place au sommet du panthéon comique à un auteur qui était resté jusque là en périphérie de l'histoire dramatique ou, pour dire les choses autrement, dans un espace médian entre deux ordres, le monarchique (Molière) et le révolutionnaire (Beaumarchais), sur lesquels s'était constitué dialectiquement l'imaginaire républicain de l'institution théâtrale.

Cette mutation institutionnelle va de paire avec une révolution artistique. Grâce à sa richesse et en dépit peut-être des résistances qu'il oppose, Marivaux devient alors un instrument privilégié des changements en cours. Pour certains, cela explique pourquoi son oeuvre ne sera pas toujours bien servie par la mise en scène, davantage préoccupée d'aller à la découverte d'elle-même que de restituer la parole d'un auteur. La production de *La Dispute* par Patrice Chéreau en 1973 marquera un temps fort de cette entreprise qui se résume en une tentative d'amorcer en France la synthèse des révolutions scéniques du XX^e siècle.

J'introduis ici la question épineuse de la fidélité au texte de Marivaux. Dans son ouvrage de 1986,³ donc peu après *La Machine matrimoniale*, Patrice Pavis avance que les mises en scènes de Planchon, Chéreau et Vitez se distinguent en ce qu'elles n'ont «aucun rapport de subordination au texte, ou

plutôt à la lecture qui a été généralement faite [de l'oeuvre]» (Pavis : 419). Dans un texte paru dans le programme de *La Dispute*, François Regnault affirmait déjà pour sa part cette position en citant expressément Michel Deguy dont il louait la finesse et l'érudition pour mieux se démarquer ensuite d'une vision qui, prise au pied de la lettre, «aurait du mal, écrit-il, à différer de celle que l'on imaginait jusqu'à celle de Chéreau.»⁴

On serait tenté de conclure à une incompatibilité entre savants et praticiens, entre historiens et créateurs. Sans ignorer ces clivages, je rappellerai que la revendication d'autonomie de la part des créateurs scéniques n'empêchera pas un rapprochement avec le discours savant tant il est vrai que leur travail passera lui aussi par la médiation des sciences humaines et sociales (sociologie, histoire, anthropologie, psychanalyse). Notons qu'un conflit éclate dès l'instant où des acteurs décident d'arpenter des contrées voisines. Désormais, metteurs en scène et critiques se reconnaissent dans la transformation que subit, durant ces années décisives, leur métier respectif et qui en fait non plus de simples commentateurs du texte marivaudien mais les partisans d'une herméneutique en acte qui appelle à être entendue au-delà du cadre restreint de chaque champ d'activité.

Voilà l'autre aspect de la mutation artistique qui consiste, pour l'essentiel, en deux opérations :

Soit d'abord, en ce qui concerne la mise en scène, la nécessité de prendre ou de reprendre sa place dans le concert des discours publics et de revendiquer, dans le dialogue engagé avec eux (et en particulier avec le discours savant), une légitimité nouvelle et, par la même occasion, un pouvoir dont le théâtre s'était jusqu'alors privé, celui d'élaborer une critique sociale.

La deuxième opération consiste pour les praticiens à modifier à leur profit leur approche du répertoire. Le statut ambigu de Marivaux dans l'histoire littéraire a certes facilité ce déplacement. La liquidation de Molière ou de Corneille au nom de la suprématie du metteur en scène n'aurait

évidemment pas reçu le même accueil; elle aurait en tout cas rencontré une vive opposition de la part du public et de la critique (aussi bien journaliste que savante) pour qui la valeur patrimoniale de ces deux oeuvres reposait sur un ensemble de présupposés idéologiques qu'on ne pouvait si cavalièrement évacuer.

A cet égard, je rappellerai à quel point les mises en scènes marquantes de Marivaux dans les années 70 et 80 ont tourné le dos à toute figuration réaliste du référent du texte dramatique comme du contexte social de production et de réception de l'oeuvre au 18^e siècle. C'était là le prix de l'autonomie. Point de salon bourgeois chez Vitez pour *Les Fausses Confidences* pas plus qu'une campagne ou un jardin idyllique chez Chéreau pour *La Dispute*. Il y a bien eu, ici et là, quelques tentatives pour raviver la veine italienne de l'oeuvre afin d'articuler, à la manière d'un Strehler montant Goldoni, une vision archéologique de ce théâtre ayant vibré pendant trente ans au rythme de la Comédie-Italienne. Les premières mises en scène de Jacques Lassalle partageaient sans doute cette volonté. La tendance la plus lourde cependant sera celle qui, à travers le filtre de Brecht, Meyerhold ou Artaud, choisira d'épouser la cause du présent, et non celle de l'histoire, en créant à partir du texte marivaudien une partition de jeu et d'invention qui autorisait le plus de liberté possible avec la situation d'énonciation initiale.

Il faudrait encore mentionner que la nouveauté de Marivaux s'inscrit en France dans le prolongement d'un renouveau des écritures dramatiques elles-mêmes et des méthodes de travail que les metteurs en scène développent à leur contact. Je ne parle pas seulement du fait que ceux-ci pratiquent les classiques à la lumière de leur expérience des textes contemporains (Chéreau lisant Koltès à partir de Marivaux; Lassalle interprétant les tropismes de Sarraute à la lumière du marivaudage) mais aussi de la possibilité qu'ils ont de les faire résonner au contact d'autres moyens d'expression tels le cinéma (Lassalle voyant Marivaux à travers le cinéma d'Eric Rohmer), le roman, la peinture, la

danse et la musique. Que Marivaux ait trouvé récemment le chemin du grand écran,⁵ ne saurait non plus être ignoré quand on sait l'impact de ce média sur l'horizon d'attente du public avec lequel les artisans de la scène doivent composer.

Faut-il en conclure que le triomphe de Marivaux sur la scène française s'est fait en dépit ou au détriment de l'oeuvre elle-même, de sa signification propre, celle pour laquelle la recherche et l'édition savante ont consacré tant d'efforts ces dernières décennies ? Ce serait oublier, comme le fait remarquer Patrice Pavis, que cette oeuvre s'est elle-même édifiée dans un rapport conflictuel avec la norme dramatique de son temps, celle de la comédie moliéresque, et qu'elle trouvera son originalité dans le va-et-vient ironique qu'elle proposait à son public, à ses publics devrais-je dire, entre différentes interprétations (bourgeoise, aristocratique, rustique) que l'esprit parodique des acteurs parvenait merveilleusement à restituer en détachant sans cesse le texte de leur jeu et de la représentation globale.

Qu'en est-il maintenant de Marivaux au Québec ?

D'emblée il me faut dire que l'écho retentissant de l'oeuvre en France ces dernières années n'a pas manqué d'être entendu par les créateurs québécois. On mesure par là un des traits du milieu théâtral, surtout montréalais, qui depuis une quinzaine d'années, depuis en fait la fin de l'épisode nationaliste s'est remis au diapason de la France, à la fois pour cause de mimétisme culturel et par réaction à l'exiguïté du marché local qui condamne certains créateurs à chercher ailleurs la légitimité artistique et des débouchés commerciaux.

Ceci dit, cette observation appelle déjà certaines nuances, la principale visant à établir les vraies proportions du phénomène. Marivaux au Québec n'a rien du monument, certainement pas l'équivalent de ce qu'il est devenu en France. Tout au plus son nom mérite-t-il d'être mentionné parce que des créateurs de talent ont aiguisé leurs dents sur son oeuvre et que des productions réussies dans, un laps de

temps assez court ont laissé croire un moment que le vent avait tourné en sa faveur. Par comparaison, il est bon de rappeler qu'au Québec Molière n'a pas été détrôné au classement des auteurs du répertoire les plus joués. Un coup d'oeil rapide ne laisse guère présager que cela puisse changer dans un avenir rapproché.

Seul Shakespeare pourrait représenter une menace au prestige de Molière sur nos scènes. Si je le mentionne, c'est pour dire que c'est par cette médiation que le Québec des deux dernières décennies a tenté de faire sa révolution scénique comme la France post-soixante-huit avait, en partie grâce à Marivaux, accompli la sienne. Il faut comprendre ce que le choix de Shakespeare signifie dans le contexte québécois. Un peu comme Marivaux pour les praticiens français, l'auteur d'Hamlet représentait sur le marché des valeurs culturelles et idéologiques à la fois le proche et le lointain, le Même et l'Autre, le centre et la périphérie permettant une diversité de stratégies et de postures souvent contradictoires, suivant que l'on gommait ou exhibait les zones d'opacité du texte, mais qui dans l'ensemble traduisaient bien la situation d'un art arrivé à la croisée des chemins.

Le débarquement de Shakespeare sur les scènes dans les années quatre-vingt amorce une tentative de dépassement de l'horizon national de notre théâtre.⁶ Curieuse stratégie, dirait-on, que ce détour par une oeuvre de langue anglaise pour libérer le théâtre québécois. Le succès de l'opération reposera en partie sur une approche progressive qui, au moyen de la traduction et de l'adaptation, passera d'abord par une appropriation de l'oeuvre du Barde anglais pour ensuite se laisser guider par elle dans des sentiers moins fréquentés.

A ce jeu complexe d'échange et de décentrement, pourquoi ne pas avoir sollicité l'oeuvre de Marivaux ? La langue a peut-être été ici le facteur déterminant, l'obstacle le plus difficile qui se soit posé en travers du chemin des créateurs québécois. Avec Shakespeare, cet obstacle était levé, si j'ose dire, naturellement, par l'obligation qui était

faite de travailler avec une matière verbale «génétiquement modifiée». En revanche, avec l'auteur des *Fausses Confidences* la langue offrait sous couvert de familiarité une résistance à l'acteur, au metteur en scène et au public. Aucune possibilité de tricher avec elle sans risque de dénaturer l'oeuvre et de rendre, par là, son rappel inutile.

Ceci explique peut-être la prudence, voire la timidité, des mises en scènes récentes faites au Québec en comparaison de celles qui ont marqué en France l'effervescence marivaldienne. Benoît Melançon y voit un signe de maturité certaine quand il dit de la production de *La Seconde Surprise de l'amour* d'Alice Ronfard en 1997 à l'Espace GO que «[par] le seul jeu, la metteure 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.»⁷

Le commentaire est juste, et pourtant je ne peux me retenir d'y percevoir une forme de limitation de la mise en scène. Sans tomber dans les excentricités d'un Chéreau, pourquoi s'en tiendrait-on ainsi au plus près de la lettre du texte sinon parce que derrière les mots justement, qu'il est impératif de mettre en bouche et de maîtriser théâtralement, il y a quelque chose que, par leur sensibilité, les créateurs maintiennent à distance ?

Ce qui grouille sous le vernis de la conversation marivaldienne, c'est ce que Michel Deguy appelle la machine, autrement dit l'ensemble des mécanismes qui règlent l'usage socialisé de la langue et qui se traduit au théâtre par une division intérieure du personnage que l'action verbale, quelque chemin qu'elle choisisse d'emprunter, conduit inexorablement au mariage (moment du serment ou de la déclaration d'amour). Il me semble que le Marivaux que l'on fabrique au Québec est quelque peu vidé de cette dimension qui soutenait la vision «fin-de-siècle» et plus politique des spectacles marquants de Chéreau, Mesguich et Jacques Lassalle.

Je serais tenté d'attribuer des causes culturelles à ce déficit d'interprétation. Se pourrait-il que Michel Deguy ait

raison lorsqu'il évoque, dans l'introduction de sa *Poétique de la Dispute*, le «caractère français»⁸ du marivaudage qui, dans la forme de la crise nuptiale, expose les règles du jeu raffiné autour desquelles la société (française) s'est constituée et par lesquelles elle joue encore à se réinventer ? Ce risque de la langue et le conflit violent qu'elle engendre serait contraire à la vision québécoise selon laquelle la parole précède la Loi et qui dit que le péril ne saurait venir que d'ailleurs... par exemple d'une langue qui n'est pas (à) soi.

Cette tension avec le système marivaldien a néanmoins eu des effets positifs. Les spectacles de Claude Poissant (*Le Prince travesti*) et d'Alice Ronfard (*La Seconde Surprise de l'amour*) dans les années quatre-vingt-dix ont pris au Québec l'option d'explorer les territoires nouveaux de la socialité post-moderne. Joué le plus souvent sur de petites scènes dans un rapport de proximité avec le spectateur, Marivaux devient le terrain de l'acteur plus que du metteur en scène. J'entends par là que son texte est l'occasion de donner à voir un acteur ou une actrice en déséquilibre qui réapprend ni plus ni moins son art en luttant contre un penchant naturel à vociférer, à prendre la langue à bras le corps alors que Marivaux la tient toujours légèrement à distance comme si elle était, pour celui qui la parle, une langue étrangère.

Théâtre de l'acteur donc ce Marivaux made in Québec. Cette façon de s'approprier l'oeuvre n'a rien de spectaculaire ou de révolutionnaire. Elle signale pourtant un moment de transition important dans l'histoire des pratiques scéniques qui, après les années soixante-dix où une parole jubilatoire tirait la représentation vers l'exorcisme collectif, se mettent à la recherche d'un nouvel équilibre. Dans ce mouvement se lancera aussi la dramaturgie nationale qui profite de cette prise de conscience en refusant de se soumettre aveuglément au diktat esthétique de l'oralité populaire et du réalisme ethnique.

C'est par là enfin qu'il faut comprendre le rôle, même mineur, que va jouer Marivaux auprès des praticiens, des directeurs artistiques et du public québécois. Dans un contexte où le théâtre de création domine encore largement

mais où la part réservée aux textes québécois diminue progressivement, tout semble fait pour que la voix de Marivaux vienne se mêler au concert multiple des écritures contemporaines d'ici et d'ailleurs. J'allais dire pour qu'elle s'y perde, car on voit bien que l'oeuvre peut elle aussi se conjuguer sur le mode de l'intimité, de la rencontre de soi et de l'autre dans un espace aux contours indécis où le conflit marivaldien, en dépit de sa résolution dans l'institution du mariage, anticipe l'actuel régime relationnel (post-féministe) où il n'y a plus entre les êtres que des liaisons multiples et éphémères.

A cette enseigne, je citerai une troupe encore jeune de Montréal et un lieu de diffusion important qui, en redéfinissant leur mission autour de l'alliage du contemporain et du répertoire, ont présidé à la redécouverte au Québec de Marivaux. Le Théâtre de l'Opsis a été fondé en 1984, à l'initiative de Serge Denoncourt et Luce Pelletier, et dès ses débuts il se positionnait en retrait de l'institution, partagée alors entre l'impératif de la création et le souci de consolider la dramaturgie nationale. Son parti pris en faveur de la dramaturgie étrangère actuelle se combinait à une volonté de repenser le répertoire. Dix ans plus tard, avec *Marivaudages*, un collage de textes divers comprenant des extraits de romans et des morceaux du *Spectateur français*, la troupe confirmait cette orientation qui s'articulait autour d'un laboratoire de jeu où Marivaux, comme Musset ou Shakespeare, devait servir de tremplin vers Botho Strauss, Howard Barber et Mikhaïl Ougarov, tous auteurs contemporains non francophones.

A l'Espace Go, surgi des cendres du Théâtre expérimental des femmes, Ginette Noiseux donne depuis dix ans déjà refuge à des jeunes et moins jeunes auteurs (Danis, Koltès, Durif, Vinaver) qu'elle met ingénieusement en regard avec Marivaux, Racine et Claudel. Un portrait général se dégage de ce programme qui s'apparente à celui de l'Opsis où la scène se peuple de toutes les solitudes du monde, où les identités se diffractent dans le miroir sans cadre d'une communauté hypothétique.

Dans ce contexte, Marivaux ne semble pas trop y perdre. Mais il est clair qu'il se présente au public québécois sous une lumière partielle, aux teintes souvent blafardes, que l'on ne saurait boudier sauf lorsqu'elle distille un trop fort parfum de romanesque (c'est la tentation qui guette bon nombre de spectacles) et de mélancolie accusant un esprit de sérieux excessif. Ce parti pris n'est jamais aussi flagrant que dans le choix des textes mis à l'affiche. Ainsi tout un pan de l'oeuvre de Marivaux reste-t-il en jachère pour l'instant qui pourtant ne trouverait pas moins d'échos dans le public en plus de soulever au niveau de la création des enjeux dramaturgiques et scéniques inédits. Je pense en particulier aux pièces de la veine utopique (*L'Île des esclaves*, *L'Île de la raison*, *La Colonie*) mais aussi aux comédies de l'héritage et de l'argent (*Le Legs*) qui ont jusqu'ici échappé à la vigilance des metteurs en scène et des directeurs artistiques. Ces textes seraient l'occasion de revisiter chez Marivaux une tradition du comique que l'on a, il me semble, un peu trop rapidement évacuée tout en redonnant à ce théâtre les accents politiques qui sont les siens dans un pays où les mirages de l'utopie n'ont de fait pas encore fini de scintiller.

Notes

1. Sur la «décentralisation théâtrale», voir la série d'ouvrages dirigés par Robert Abirached (4 vols. Actes Sud-Papiers, 1992-1995) ainsi que l'article de Jean-Pierre Sarrazac : «L'espace originel du théâtre public: grand et petit», dans *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, «Penser le théâtre», pp. 29-52.

2. Ces ambitions contradictoires expliqueraient la crise qui sévit à l'heure actuelle dans le domaine de l'art contemporain. Voir Philippe Urfalino : « L'histoire des politiques culturelles », dans Rioux, J-P. et J-F. Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, «L'univers historique », pp. 311-324.

3. Pavis, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène contemporaine*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1986, 466 p.
4. François Regnault, «Disputations», in Chéreau, ouvrage collectif, sous la dir. d'Odette Aslan, Paris, CNRS, coll. «Les voies de la création théâtrale», note 6, p. 116.
5. Depuis son adaptation de *La Vie de Marianne* en 1995 Benoît Jacquot a contribué à populariser l'oeuvre de Marivaux. Son plus récent film, à partir de *La Fausse Suivante* (2000), arrive au moment où le discours scénique montre des signes d'épuisement, comme si la lecture crépusculaire qui faisait recette il y a peu montrait à son tour ses limites.
6. Voir le numéro 24 de *L'Annuaire théâtral* (Québec, Creliq, Automne 1998) consacré à Shakespeare au Québec où l'on traite à la fois des traductions, des adaptations et de toute une production textuelle hybride qui puise abondamment dans le répertoire des figures et des thèmes shakespeariens. Le dossier est complété par une théâtrographie de Shakespeare au Québec (1945-1998) préparée par Gilbert David.
7. Melançon, Benoît, «Moderniser les Lumières ?», dans *Cahiers de théâtre JEU*, Montréal, no.85, 1997, p. 48.
8. Deguy, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1986, p. 236.