

L'amour de Marivaux

Conversation avec Claude Poissant

Diane Pavlovic

Numéro 74, 1995

Mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28169ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Pavlovic, D. (1995). L'amour de Marivaux : conversation avec Claude Poissant. *Jeu*, (74), 19–34.

L'amour de Marivaux

Conversation avec Claude Poissant

Tu as commencé à monter du Marivaux dans une école de théâtre — la Surprise de l'amour, les Sincères et la Joie imprévue, à l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx —, puis, sur les scènes professionnelles, tu as successivement mis en scène le Prince travesti au Théâtre du Nouveau Monde et le Triomphe de l'amour à l'Espace GO. Cinq pièces, donc, jusqu'ici. Qu'est-ce qui t'a d'abord attiré chez Marivaux ?

Claude Poissant — Au départ, c'était assez simple. Lorsqu'on m'a proposé de monter *la Surprise de l'amour* à Sainte-Thérèse, je n'avais pas une grande expérience comme spectateur de Marivaux : chaque fois que j'étais allé en voir, adolescent ou plus vieux — pas souvent —, je m'étais toujours emmerdé, tout en me disant qu'il devait bien y avoir quelque chose là, puisque cet auteur a traversé deux siècles et demi et demeure capital, malgré qu'on l'ait plus ou moins oublié pendant des années. Alors j'ai eu envie d'aller fouiller. Après *la Surprise*, on m'a demandé l'année suivante de faire deux autres pièces pour une même classe ; pour équilibrer les rôles, j'ai choisi *la Joie imprévue*, pièce légère et, je m'en suis rendu compte à l'usage, un peu faiblarde, et *les Sincères*, qui contient deux personnages — la marquise et Ergaste — absolument fabuleux. En travaillant ces trois œuvres, j'ai bien sûr été charmé par ce plaisir du verbe qu'on trouve chez Marivaux avant toute chose, mais aussi par le fait que tous les personnages se cachent le texte réel. On dit souvent qu'il ne faut pas jouer le sous-texte marivaudien ; je crois que ce qui est écrit est déjà en soi un sous-texte, et qu'il y en a encore un autre en dessous. Cela devient très ardu pour les acteurs, et tout ce qui contient une difficulté m'intéresse : on ne peut pas arriver à sauver sa peau dans du Marivaux avec deux ou trois entourloupettes. En fait, selon moi, c'est un théâtre qui prouve que la vérité — joli concept — n'existe pas. Chez Marivaux, en effet, c'est clair : à partir du moment où on croit trouver la vérité, c'est qu'on a trouvé un mensonge supplémentaire.

C'est en cela qu'il te captive...

C. P. — On passe sa vie à vieillir et à essayer de moins se mentir, à tenter de se rapprocher de soi sans nécessairement réussir. Je vais avoir quarante ans bientôt ; à un certain moment, avec le recul, on prend conscience de ce qu'on est et de ce qu'on a fait, on a envie d'être bien dans sa peau et de laisser tomber des masques... Marivaux est un peu le miroir de ces obsessions, lesquelles se ramènent toutes au même dénominateur commun : l'amour est une abstraction inexplicable. Puisque tout est amour chez Marivaux, tout est mystère, ce mystère même que chaque être humain passe son existence à vouloir déchiffrer.



Fragonard, *le Vœu à l'Amour* (s.d.). Musée du Louvre, Paris. Photo tirée de *Fragonard*, par Jacques Thuillier, Genève, Skira, 1987, p. 118.

Cette œuvre exerce manifestement une grande fascination sur toi, puisque tu as continué, hors de l'école, à la fréquenter et à l'approfondir.

C. P. — Je suis fasciné, c'est vrai. Marivaux force le metteur en scène à prendre position et à aller au bout de ses idées. Avec *le Prince travesti*, il m'a en outre fait comprendre quelque chose de plus de mon métier : je n'ai pas le droit de me trahir moi-même dans ce que je vis pour monter une de ses pièces. Ce que je vis est toujours dans Marivaux, il s'agit que je le trouve. Lorsque, en abordant un de ses textes, je perçois le miroir de moi-même qui s'y cache, je peux aller vers cela, chercher avec lui qui je suis, à quel point je me mens... À l'époque du *Prince travesti*, je traversais une crise assez difficile, et j'ai transposé ce qu'il y avait de tragique à l'intérieur de moi dans le personnage de la princesse. Au moment du *Triomphe de l'amour*, je me suis rendu compte que je ne vivais rien amoureuxment, que c'était la seule réalité et qu'il ne fallait pas chercher ailleurs. C'est davantage en *Hermocrate* que je me suis investi... J'ai toujours eu besoin, jusqu'à maintenant, de me projeter dans un personnage particulier, mais je n'ai jamais su lequel avant d'être rendu au milieu ou même vers la fin du travail.

Tu abordes donc toujours ces pièces avec ce que tu es.

C. P. — Avec une certaine amertume, probablement, pour l'instant. Mais c'est vrai, chaque fois que j'ai été confronté à un Marivaux, j'ai eu envie de faire un bilan ; même à l'école. Quand j'arrive devant ses pièces, je me demande inévitablement où j'en suis comme être humain.



Julie McClemens (Léonide) et Stéphane Simard (Agis), dans *le Triomphe de l'amour* (Espace GO, 1995). Photo : André Panneton (CAPIC).

mensonge ambulant qui force ces femmes à se dérober à elles-mêmes tout en faisant semblant, pour survivre, que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Cette fin monstrueuse est typique de Marivaux : il termine ses pièces en queues de poisson très révélatrices. L'époque exigeait que l'on fasse de jolies fins, mais avec le drame qui vient d'être vécu, cette joliesse cache une absolue horreur qu'il y a moyen de faire sentir sur scène. Là réside le défi : faire entendre le « ô cruelle lucidité » qui résume selon moi toute l'entreprise marivaudienne ! Je trouve Marivaux épouvantablement cruel, mais tellement passionné, tellement fondamentalement humain, qu'il se laisse apprivoiser et qu'on finit par se dire, devant ses pièces : je suis capable de vivre avec ça, c'est ça la vie, exactement. S'il ne se démode pas, s'il résiste au temps, c'est justement à cause du caractère éternel du sentiment dont il traite, et qu'il traite d'une façon à ce point précise que chaque époque s'y reconnaît. Au T.N.M., Lorraine Pintal m'avait proposé *les Fausses Confidences*, que j'ai relues, mais j'avais lu *le Prince...* un an auparavant et j'étais vraiment habité par ce texte-là. Tout Marivaux s'y trouve : l'amour et les masques bien sûr, mais aussi l'aspect politique, les classes sociales... En fait, je ne sais pas comment expliquer mon engouement. Qu'est-ce qui m'appelait dans *le Prince travesti* ? Je trouvais la pièce complexe, et moi tout ce qui est tordu m'attire. Pourquoi tu lis un texte et tu es ému : c'est ce que tu essaies de trouver en travaillant...

Faire une mise en scène au Théâtre du Nouveau Monde, c'est un peu différent du fait de travailler à l'intérieur d'une école : autre contexte, autres moyens... Comment as-tu abordé la tâche ?

C. P. — J'avais toujours vu les pièces de Marivaux montées comme de petites comédies frivoles — à part *la Double Inconstance* d'Olivier Reichenbach, qui m'avait assez charmé. Après les vingt premières minutes, mon intérêt s'épuisait en général très rapidement, car

Dans le cas du Prince travesti, c'est toi, cette fois, qui as choisi la pièce. D'après toi, qu'est-ce qu'elle dit ?

C. P. — Tu le sais, Marivaux part toujours d'un mensonge ; plusieurs de ses pièces sont basées sur des travestissements. À partir du moment où il y a mensonge, il y a une trahison possible qu'il s'agit de creuser : qu'est-ce qu'on a trahi ? Dans *le Prince...*, la première scène nous montre deux femmes qui redécouvrent leur amitié réciproque. Les événements, d'abord extérieurs puis de plus en plus intérieurs, vont briser ce sentiment. Le prince du titre, objet de séduction et de partage, est un

je n'arrivais pas à pénétrer le drame des personnages. J'ai sans doute, pour ma part, cherché ce drame, me disant que l'humour allait de toute façon jaillir si les gens pouvaient se reconnaître dans ce qu'ils voyaient. Si on essaie de « puncher » une blague chez Marivaux, on perd un temps fou : il n'y en a pas. C'est pour ça que même mes Arlequin échappent au comique tel qu'on l'entend habituellement. Le premier Arlequin que j'ai eu à monter, dans *la Surprise de l'amour*, était interprété, et très bien, par Nicolas Canuel, lequel, au départ, m'était arrivé avec les deux mains sur les hanches et le petit pied en l'air, golidoniesque et livresque à souhait. Ça ne m'intéressait pas : je préférerais fouiller d'abord ce que vivait intérieurement le personnage, et voir ensuite physiquement, spatialement... Je me suis alors rendu compte qu'Arlequin, c'était un nom, et que j'avais le loisir de défaire le mythe de la commedia dell'arte avec les Arlequin de Marivaux. Marivaux est français, Arlequin est italien : ce n'est pas la même chose ! Et en contexte québécois, en plus, il me faut trouver notre Arlequin de la rue Saint-Laurent qui jouerait en costume d'époque... Que ce soit Jean-François Casabonne, comme dans *le Triomphe...*, ou Luc Picard comme dans *le Prince...*, je me sers de l'acteur lui-même, de ce qu'il est, de ce qu'il dégage, pour composer la naïveté, la séduction et la désinvolture du personnage.

Tu sembles résolument aborder Marivaux par le biais des personnages. Ce sont eux, je crois, qui t'intéressent avant tout, et non la couleur locale...

C. P. — Oui, même si j'aime beaucoup le moment où les costumes et le décor arrivent, parce que ça crée un climat, ça oblige à une retenue à laquelle on n'est plus habitué. C'est un théâtre tout en politesses — moyen de se protéger —, et les costumes d'époque font en sorte que ce qu'on a perdu de ces manières-là revient en force. Je pourrais bien sûr monter un Marivaux en jeans et mettre en lumière les mêmes enjeux émotifs, mais, pour l'instant, les magnifiques costumes d'époque me ravissent...

En principe, le Triomphe de l'amour se passe en Grèce, et le Prince travesti en Espagne. Tu t'en es soucié ?

C. P. — Pour *le Triomphe...*, non. Dans le cas du *Prince...*, davantage : on avait créé une sorte de château en Espagne, un des personnages était directement inspiré du style espagnol... L'Espagne étant voisine de la France, c'était facile de passer la frontière. Mais en ce qui concerne Phocion, Hermidas, tout ça... La Grèce est suggérée dans les noms des protagonistes du *Triomphe...*, et c'est là que je l'ai laissée, bien que Dimas, le jardinier, soit pour moi une espèce de dieu de l'enfer.



Fragonard, *l'Amant couronné* (v. 1770-1773). The Frick Collection, New York. Photo tirée de *Fragonard*, par Jacques Thuillier, Genève, Skira, 1987, p. 103.

Tu n'as pas l'impression, en fait, que la pièce se passe en Grèce vraiment.

C. P. — J'ai toujours eu l'impression qu'elle se passait dans un jardin, point. Dans une clairière à l'orée d'un bois, pas loin d'une maison qu'on ne trouve jamais. Cette forêt-là aurait pu être faite de sapins québécois, à la limite.

L'Histoire occupe donc un second plan. T'en es-tu quand même préoccupé en travaillant ? Lorsque tu as abordé Marivaux au fil de tes cinq mises en scène, as-tu cherché, pour toi-même, à le mettre dans son contexte, à prendre en compte le jeu des conventions et des codes sociaux ?

« Le prince du titre, objet de séduction et de partage, est un mensonge ambulant qui force ces deux femmes à se dérober à elles-mêmes tout en faisant semblant, pour survivre, que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. »
Christiane Pasquier (la princesse) et Julie McClemens (Hortence) dans *le Prince travesti*.
Photo : Yves Renaud.

C. P. — Je me suis toujours préoccupé, oui, des mœurs de son époque, et du fait que Marivaux était français — mais la France, c'est aussi nos pères et nos mères ! L'époque implique une façon d'être en quelque sorte encore plus « serpent », à cause de toutes les contraintes qu'elle imposait et qui font que les conventions sont dix fois plus fortes, l'éducation dix fois plus rigide, etc. Ce raffinement des manières, parfois agaçant, constitue une image de la bourgeoisie que je trouve intéressante encore aujourd'hui : dans notre métier, entre autres, il y a des moments très marivaudiens. On discute avec un ministre, survient un ancien copain de classe qui joue au valet et nous sert les trempettes, et on redevient comme on est tous les jours l'espace d'un instant... Je viens moi-même d'une famille néo-

bourgeoise : des gens passionnés, avec peu de formation, qui ont réussi à faire leur chemin et à assurer une bonne éducation à leurs enfants. J'y ai donc eu droit, et j'en suis à la fois content et un peu révolté. Marivaux me met en face de mes contradictions, et il me permet d'être amoureux de tous les types de personnages, même si j'ai une nette préférence pour les valets. Je crois que je n'aimerais pas Marivaux s'il n'y avait pas les valets. Dans ce rapport entre classes, les maîtres raisonnent et se compliquent la vie alors que les valets agissent, décident d'aborder les choses à la seconde où elles leur parviennent. Les maîtres passent leur temps à regarder vers le passé ou l'avenir ; mais l'instant présent, ce n'est pas si aisé à lire... J'aime les valets pour leur simplicité : pour eux, aimer c'est baiser, et inversement. Pour les maîtres,



c'est une autre histoire, de solitude et de lente chute vers l'amertume.

Lorsque arrive le moment de mettre ces textes en espace, comment t'y prends-tu ?

C. P. — Pour *le Triomphe de l'amour*, j'avais un stagiaire en mise en scène, Charles Lafortune, qui était fasciné par la vitesse à laquelle je faisais la mise en place. Une vitesse très inspirée, je crois : j'y réfléchis avant, bien sûr, mais je procède quand même de façon très instinctive, et j'ai tendance à exiger systématiquement le contraire du moindre mouvement trop évident ; je travaille constamment en rupture. En dix jours, nous avions fini la mise en place de presque toute la pièce ; cette mise en place est évidemment sujette à être modifiée à mesure que les véritables enjeux se révèlent : il y a une différence entre le travail d'analyse qu'on effectue à table et le fait d'être debout dans l'espace...

En fais-tu beaucoup, de table ? Et fais-tu beaucoup de préparation chez toi ?

C. P. — On a fait deux semaines de table pour *le Triomphe*... ; c'était sensiblement la même chose, je crois, pour *le Prince*... bien que j'aie fait davantage de coupures dans le texte. Il y a des scènes, forcément, que je prépare plus que d'autres : il y en a que je « sens » mieux, d'autres que j'ai besoin de conceptualiser de façon plus précise. Mais en dernière instance, une seule chose permet d'avancer et d'arriver ensemble au même endroit, c'est d'aimer les personnages et les acteurs qui les jouent. La confiance qui s'établit dans l'équipe constitue vraiment les neuf dixièmes de la mise en scène ; la plupart des écueils viennent d'une lacune à cet égard. On dit que ceux qui sont aimés sont dix fois plus heureux ; je pense que c'est vrai.



Pourquoi avoir réclamé un conseiller dramaturgique au moment de monter le Prince travesti ?

C. P. — J'avais travaillé Marivaux à l'école, avec des apprentis comédiens grâce à qui j'ai réussi à voyager tout en sentant que je n'étais pas allé au bout de mon périple. Là, je me retrouvais devant des comédiens professionnels tout aussi insécures, et sans doute moins prêts, pression aidant, à prendre des risques. Alors d'une part, pour les rassurer, je voulais arriver avec une culture plus fournie, plus solide et, d'autre part, je voulais me permettre moi-même d'entrer plus avant dans l'époque, dans le contexte historique, économique, culturel. C'est là un travail que les metteurs en scène, en sol québécois — où on est appelé à faire trois, douze, vingt-sept mises en scène par année —, n'ont souvent pas le temps de faire. Donc si quelqu'un de passionné voulait bien faire le ménage là-dedans et me donner ce qui pouvait me nourrir... Encore là, c'est la qualité du rapport avec la personne en question qui prévaut : c'est parce que je l'aime, Diane Pavlovic, et que je sais qu'elle m'aime, qu'il devient facile pour elle de trier l'information et de savoir ce dont j'ai besoin, et pour moi de m'en remettre à son jugement : je sais que ce qu'elle va m'amener constitue l'essentiel de ce que je dois savoir, et que le reste surgira s'il y a lieu... Je ne suis pas un livresque mais un praticien : j'ai besoin du plancher pour travailler. Mais cet espace historique autour de Marivaux, ce trajet qui a mené de lui à nous et que je n'ai pas vécu, il me faut au moins pouvoir l'imaginer et, pour cela, ça me prend quelqu'un qui va susciter cet imaginaire-là.

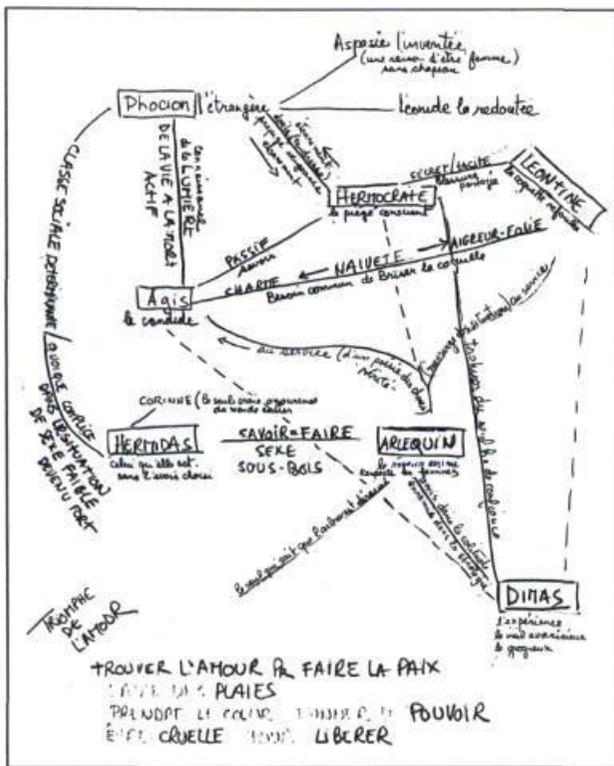
Visualises-tu les textes, as-tu une idée quelconque d'un décor lorsque tu entreprends de monter une pièce, ou t'en remets-tu à d'autres concepteurs pour cette part du travail ?

Deux Arlequin de Marivaux : « Que ce soit Jean-François Casabonne, comme dans *le Triomphe...*, ou Luc Picard comme dans *le Prince...*, je me sers de l'acteur lui-même, de ce qu'il est, de ce qu'il dégage, pour composer la naïveté, la séduction et la désinvolture du personnage. » Photos : André Panneton (CAPIC)(gauche) et Yves Renaud (droite).



C. P. — Chacun apporte sa petite touche, et l'ensemble finit par former le tableau. Je n'ai pas voulu, pour *le Triomphe...*, retravailler avec Stéphane Roy et François Saint-Aubin, qui avaient signé les magnifiques décors et costumes du *Prince...* : se mettre en déséquilibre, parfois, c'est stimulant. Je voulais cette fois-ci quelque chose de plus organique comme scénographie, et j'ai travaillé en étroite collaboration avec Raymond-Marius Boucher : on se disait ce qu'on voyait respectivement, il prenait des notes, faisait des bouts de maquette et, même si on a commencé par faire carrément fausse route — on avait imaginé une immense toile de fond avec des troncs d'arbres dessinés et un cadran solaire au sol : c'était impossible à éclairer convenablement, et d'une telle lourdeur qu'on avait l'air de monter un drame historique —, cette fausse route a fini par nous mener à la bonne solution. De petites cabanes d'oiseaux entourent tout le décor, comme autant de maisons de l'amour où plus personne ne va ; il s'agissait d'une belle idée de départ, mais sans nuance. Pur concept ! Puis Raymond-Marius m'a montré un jour un arbre suspendu qui ne touchait pas au sol ; cette image du déracinement était claire pour tout

Deux pages du cahier de mise en scène de Claude Poissant pour *le Triomphe de l'amour*.



Phocion c'est la main gantée qui te dirige
Arlequin avance perché pendant
Hermidas en contourne toujours l'ogive

Scène IV : Phocion, Arlequin, Hermidas
Plus possible
 Croisement des stratégies

ARLEQUIN -Allez, Madame Phocion, votre entretien tout à l'heure était bien gardé, car il avait trois sentinelles.

HERMIDAS -Hermocrate n'a point paru, mais sa soeur vous cherche, et a demandé au jardinier ou votre éter, elle a l'air un peu triste, apparemment que le philosophe ne se rend pas.

PHOCION -Oh! il a beau faire, il deviendra docile, ou tout l'art de mon sexe n'y peut rien.

ARLEQUIN -Et le seigneur Agis, promet-il quelque chose? son cœur se mitonne-t-il un peu?

PHOCION -Encore une ou deux conversations, je l'emporte.

HERMIDAS -Quoi, sérieusement, Madame?

PHOCION -Oui, Corine, tu sais les motifs de mon amour, et les dieux m'en ont accordé déjà la récompense.

ARLEQUIN -Ils ne manqueraient pas aussi de récompenser le mien, car il est bien humble.

HERMIDAS, à Arlequin -??? *La bienvenue se peut se donner*

PHOCION -Pais! J'aperçois Léontine, retirons-nous.

PHOCION -As-tu instruit Arlequin de ce qu'il s'agit de faire à présent?

HERMIDAS -Oui, Madame.

ARLEQUIN X -Vous serez charmée de mon savoir-faire. *troupe de se faire folle*

Éloge de la comédie
 Scène V : Phocion, Léontine
 Comment deux femmes l'un en table au désespoir le bras pour s'en faire jour

PHOCION -J'allais vous trouver, Madame, on n'a approuvé qu'il se passe, Hermocrate veut se débiter de la grâce qu'il n'avait accordée, et je suis dans un trouble inexplicable.

LEONTINE -Oui, Phocion, Hermocrate, par une opiniâtreté qui me paraît sans fondement, refuse de tenir la parole qu'il m'a donnée. Vous n'allez donc que je le presse encore, mais je viens vous avouer que je n'en ferai rien.

PHOCION -Vous n'en ferez rien, Léontine?

LEONTINE -Non, ses refus me rappellent moi-même à la raison.

Il faut que les secrets soient toujours de la devise à transférer du secret (le dialogue amoral)
 Ah! *Non poche les mains la jeune Arlequin*

« Pour le Prince... je voulais vraiment un lieu intérieur, architecturé, mais un lieu où tout le monde passe, où personne n'arrête longtemps. » Photo : Yves Renaud.



Et pour le Prince... ?

C. P. — La structure spatiale reposait sur l'architecture même du lieu, sur la voûte au plafond et sur la petite porte qui menait vers le bas. Trois éléments aussi, en somme.

Tu as ancré le Triomphe... dans un jardin. Le Prince... se passait dans un palais, mais je me souviens qu'à l'époque tu parlais aussi de jardin : les colonnes, pour toi, c'était un peu comme des arbres, et tu prétendais qu'au fond nous étions en forêt...

C. P. — C'est vrai. De toute manière, les pièces de Marivaux comportent presque toutes une note liminaire qui indique que l'action se passe dans un jardin ou à la cour. Pour *le Prince...*, je voulais vraiment un lieu intérieur, architecturé, mais un lieu où tout le monde passe, où personne n'arrête longtemps. C'est ça, l'idée qui nous a portés. C'est un peu le même principe cette fois-ci.

Parle-moi des acteurs. Comment les diriges-tu, qu'est-ce que tu leur demandes en abordant Marivaux ?

C. P. — Les acteurs sont ce qui m'intéresse le plus au théâtre, tous textes confondus. Je cherche toujours les petits langages qui rôdent à l'intérieur de chacun et qui ne demandent qu'à se déployer sur scène. Avec Marivaux comme avec d'autres, un acteur doit accepter d'investir ce qu'il est, prendre le texte à bras-le-corps et le faire rugir en lui. Lorsqu'un comédien que j'aime refuse de jouer Marivaux et prétend ne pas aimer ça, j'ai toujours envie de le redemander pour le prochain, afin de voir s'il n'en serait pas rendu

là dans sa vie ! Je fais des distributions peu orthodoxes, on me l'a souvent dit : dans *le Prince travesti*, par exemple, Julie McClemons et Christiane Pasquier, qui ont vingt ans de différence, jouaient les deux meilleures amies du monde. Mais en dépassant la convention de l'âge, on est tenu de s'interroger sur la nature même du sentiment... C'est la même chose avec *le Triomphe* : choisir Luc Picard et Sylvie Léonard pour jouer des personnages beaucoup plus vieux laisse une ouverture autre au mot séduction, au mot drame intérieur. En fait, mon vieux refrain demeure le même : j'essaie d'abord, avec les acteurs, de rencontrer des êtres humains et de respecter leurs parcours respectifs. Les premières semaines sont donc consacrées à cette prise de connaissance et à cette mise en confiance, au terme desquelles on peut voyager ensemble et tout se dire. Pour aborder Marivaux, je ne leur demande rien de très précis : en leur présentant l'œuvre, j'essaie de leur dire ce que j'y ai saisi jusque-là, je tente de savoir ce qu'eux-mêmes y sentent... S'ils comprennent ce que je veux, ils peuvent y inclure leurs propres convictions.

Mais avec cet amas de masques et de conventions que sont les textes marivaudiens, avec tous ces personnages qui jouent et qui jouent à jouer, il ne doit pas être aisé, d'emblée, de démêler tout cela et de s'y retrouver. Comment faire entrer les acteurs dans cet univers, doser leur ton ?

C. P. — On croit comprendre les principales ficelles à table et, chose intéressante, plus on place, plus on est conscient de ce qu'on fait, plus on comprend et plus ça devient difficile à jouer. Pour ce qui est du dosage, il est sûr que si je monte un Judith Thompson, par exemple, je pars avec un registre beaucoup plus large que je réduis ensuite, tandis que, dans du Marivaux, je commence dès l'abord avec peu de chose : le texte, les mots, un espace tout petit, ténu... À un moment donné, chaque idée prend sa couleur, chaque couleur prend son sens, chaque sens prend sa lumière, tout tombe en place. Je pourrais sûrement faire le contraire, explorer la *commedia dell'arte* en commençant, par exemple



Boucher, *les Sabots* (1768).
Art Gallery of Ontario,
Toronto. Photo tirée de
François Boucher, New
York, Wildenstein, 1980
(fig. 31).

Scénographie de Raymond-
Marius Boucher pour *le
Triomphe de l'amour* : une
image du déracinement.
Photo : André Panneton
(CAPIC).

Photo : Yves Renaud.

Diane Pavlovic :
« *Le Prince...* se passait
dans un palais, mais je me
souviens qu'à l'époque
tu parlais aussi de jardin ;
les colonnes, pour toi,
c'était un peu comme
des arbres, et tu prétendais
qu'au fond nous étions
en forêt... »



— ce qui donnerait autre chose ! —, mais j'ai bien d'autres Marivaux à monter avant de creuser tout cela. Les gens qui travaillent souvent avec moi me disent que j'ai une méthode, mais j'ignore sincèrement laquelle. Je suis méthodique, ça oui, dans le travail quotidien — où on est rendu, où on s'en va, etc. Mais une méthode ?

Tu n'as pas de grille préétablie.

C. P. — Pas du tout. Ce que je vise, c'est que chaque acteur sache à quel moment son personnage n'est pas heureux ou pas à l'aise sur scène. Après, il reste à vérifier si ça se rend au public. C'est essentiel, chez Marivaux, je trouve : le plus grand confident du comédien, c'est le spectateur. Il n'y a que le spectateur qui soit au courant des secrets véritables du personnage. Dans *le Triomphe de l'amour*, j'ai ajouté des secrets que le spectateur, à mon sens, n'a pas besoin de savoir, et que je laisse donc aux acteurs ; sans connaître tous les détails de cette intimité, le public sent la blessure du personnage, et il lui appartient de décider de quoi cette blessure est faite. Le sait-on toujours, dans la vie, lorsqu'on est confronté au comportement inhabituel d'un proche ? Ça nous rend la personne en question plus vulnérable...

Tu aimes le mystère, la faille.

C. P. — Oui, la blessure. La blessure des gens, moi, ça me touche.

Et leurs efforts pour la cacher ?

C. P. — Précisément.

Au-delà de toute distance, Marivaux te parle très directement, finalement.

C. P. — C'est que, comment dire, je suis très curieux de nature : si c'est écrit « entrée interdite », c'est automatique, je vais voir. Je suis de ceux qui veulent connaître tous les recoins de New York en huit jours ; il y a quelque chose en moi de compulsif. Je veux comprendre, être au courant, je suis un être qui aime pouvoir posséder la matière qui l'entoure. Marivaux





me fait précisément l'effet d'une porte défendue. Cela a l'air difficile d'accès et cela me provoque à aller voir, quitte à faire des ulcères... Ses pièges m'agacent parfois, surtout au début. Fatigant ! Mais, à un moment donné, c'est comme dans n'importe quel rapport de séduction : qu'est-ce qu'il me dit ? me plaît-il, m'énerve-t-il ? Pourquoi lui ? Qu'est-ce qui fait que je reviens toujours à ce livre-là ? Il n'est pas évident, en 1995, de présenter du Marivaux, mais je m'acharne et j'essaie, avec toute mon âme, de le monter pour le commun des mortels des spectateurs, moi en somme : je suis un spectateur qui aime être attisé, appelé à fouiller, et à qui on permet de pénétrer un univers lentement, subtilement, mais assurément.

Tu dis qu'il n'est pas évident aujourd'hui de monter du Marivaux : comment expliques-tu l'engouement qu'il provoque depuis quelque temps — en Europe surtout, peut-être, puisque au Québec tu es l'un des seuls à y revenir aussi souvent ?

Sylvie Léonard (Léontine)
et Julie McClemens
(Léonide) dans *le Triomphe
de l'amour*. Photo : André
Panneton (CAPIC).

C. P. — À part mes mises en scènes, il y a eu *Marivaudages* à l'Opsis l'an dernier ; c'était un collage, un spectacle, donc, qui participait d'une autre entreprise. Avant, il y avait eu *la Double Inconstance* au T.N.M., et *le Jeu de l'amour et du hasard* que madame Faucher avait monté il y a sept ou huit ans — selon des canons plus traditionnels — à la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Pour ma part, je suis sans doute plus proche des points de vue de Mesguich ou de Lassalle ; mais même en Europe, je suis sûr que Marivaux n'est pas ce qu'on appelle un auteur « populaire ». Tu sais, *le Prince travesti* a eu un grand succès critique et un accueil public très chaleureux, mais il n'en reste pas moins que, sur les cinq productions du T.N.M. cette année-là, il a fini en quatrième position sur le plan de l'assistance... Il y a un public que Marivaux, incontestablement, rebute. Il exige une grande concentration de la part du spectateur, surtout dans notre monde moderne où



« Les acteurs sont ce qui m'intéresse le plus au théâtre [...] » Marc Legault (Dimas) dans *le Triomphe de l'amour*. Photo : André Panneton (CAPIC).

le mot est moins à la mode que l'image. Comme son œuvre repose sur le plaisir des mots avant tout, il y a inévitablement des gens qui ne font pas l'effort d'y adhérer. C'est à force d'en monter qu'on va finir par les y faire accéder, mais je suis sûr que Shakespeare ou Molière sont plus rassurants.

Plus rassurants ?

C. P. — Je pense que oui. Molière est moins cruel, et Shakespeare, malgré l'horreur, est plus ludique. Il y a des auteurs modernes, de la même façon, qui rebutent les gens : tu ne remplis pas très facilement tes salles avec un Genet. Bien sûr, il s'agit d'un autre type de théâtre...

Et c'est néanmoins toujours à Marivaux que tu reviens. Un metteur en scène rencontre plusieurs textes, plusieurs univers dans sa vie. Revenir de la sorte creuser régulièrement le même sillon, cela a quelque chose de fondamental dans une démarche créatrice... À cause de sa langue, justement, entre autres, Marivaux n'est pas immédiatement accessible. La beauté de cette langue est incontestable, mais elle est également complexe, si on la compare par exemple à celle de Molière...

C. P. — Oui, mais c'est ma langue. Je rêve de monter du Shakespeare, le jour où je trouverai un traducteur qui me colle à la peau. Le plus grand fantasme de ma vie, c'est de monter *Hamlet*...

Tu dis « ma langue », mais Molière aussi, c'est ta langue...

C. P. — Oui, Molière aussi c'est ma langue...

Marivaux, c'est plus ta langue ?

C. P. — Je pense que oui. Je suis un lettré de formation ; mes parents m'ont sorti du contexte québécois très rapidement pour me mettre dans un collège français. On n'apprenait pas l'histoire du Canada, en classe, mais l'histoire de France, et je sais davantage qui est Louis XIV que Madeleine de Verchères, moi. Cela a probablement une certaine influence sur mes goûts. Chez Marivaux, ce que je retrouve, au-delà du caractère poli et bien ouvré des phrases, c'est le côté non américain des choses. Marivaux est un artiste de la parole ; la volupté des mots dépasse chez lui celle des situations, presque, et elle les permet, alors que dans le théâtre américain, par exemple, c'est la situation qui prime. Dans la culture américaine — ça inclut le Québec ! —, j'ai l'impression que l'industrie précède l'art, et j'ai le sentiment qu'en Europe, et en France entre autres — peut-être est-ce colonisé de ma part —, l'art constitue encore la proue du navire. Vouloir faire un pays indépendant en considérant la culture comme étant la queue de l'animal, c'est ridicule. Travailler sur Marivaux me donne l'impression du contraire et ça me fait du bien, même si ça ne change rien, socialement, au bout du compte. Certains auteurs québécois me donnent le même sentiment : Jean-François Caron, Jean-Frédéric Messier, Michel Tremblay... Il y a une langue chez ces auteurs-là.

À quoi te confrontais-tu en montant le Triomphe... après le succès d'estime du Prince travesti ?

C. P. — Le défi avec *le Triomphe...*, c'était d'arriver à en faire un autre : prendre Marivaux par les cornes autrement, sans me soucier de la pression entraînée par le précédent. Et il me fallait y travailler tout en répétant, par ailleurs, et comme acteur cette fois, un texte hyper-moderne qui portait aussi sur l'amour — *Poor Superman*, de Brad Fraser, au Théâtre de Quat'Sous. Cela m'a en quelque sorte aidé malgré la fatigue et le stress : après sept ans sans avoir joué, je prenais tout à coup conscience, de l'intérieur, des difficultés et du désarroi de l'acteur, que je comprends mais que j'ai tendance à oublier... Le metteur en scène et l'interprète n'étant pas dans la même situation, ils ne voient pas la même chose : l'un regarde, l'autre agit. Le fait de me trouver dans la position inverse de celle où j'ai l'habitude d'évoluer m'a très certainement provoqué, d'autant plus que les deux pièces, malgré leurs différences énormes de style et de contenu, tiennent sensiblement le même discours. Il y a peut-être même plus d'espoir chez Fraser.

Tu parlais de différence de point de vue entre l'acteur et le metteur en scène. C'est dans cette perspective, sans doute, que lors des enchaînements du Triomphe de l'amour, tu prétendais laisser aux interprètes leur jardin secret dans la mesure où, même inconsciemment, ils suggéraient ce que tu voulais qu'on lise dans leur attitude... Je pense au personnage de Léonide interprété par Julie McClemens : pour l'actrice, Léonide est amoureuse d'Agis du début à la fin, et tant mieux, disais-tu, si elle le pense, car ce que je reçois, moi, c'est autre chose — une attirance pour Hermocrate, en l'occurrence —, et c'est ce que je veux que le public reçoive.

« [...] le plus grand confident du comédien, c'est le spectateur. Il n'y a que le spectateur qui soit au courant des secrets véritables du personnage. »
Le Triomphe de l'amour.
Photo : André Panneton (CAPIC).



C. P. — Oui, absolument. L'artiste, de toute manière, n'a pas à être pédagogue ; il doit seulement vivre ce qu'il a à vivre, et la toile que le public reçoit ne lui appartient plus. On ne peut pas savoir ce qui au juste va être reçu, ni même si quelque chose le sera. L'art se situe aussi dans une actualité : le spectateur est à un certain moment de son existence, l'ensemble du public, comme collectivité, aussi, et il peut arriver qu'on tombe pile sans le prévoir. Il n'y a aucune espèce de certitude à cet égard. Certains vont sortir du *Triomphe*... en trouvant cela cruel, d'autres diront que c'est charmant, d'autres encore s'extasieront sur la beauté de la langue, certains ne sauront pas quoi faire avec ça... J'ai fait *Jeune Homme en colère* il y a quelques années à la Nouvelle Compagnie Théâtrale et j'en suis peu content, mais il m'arrive de rencontrer des gens qui m'affirment que le spectacle les a bouleversés, des jeunes pour qui c'était une première expérience au théâtre et qui se souviennent de ce qu'elle a provoqué en eux... Il n'y a rien de raté en soi ; c'est une question de point de vue.

Au début de cette conversation, tu disais que Marivaux t'apprenait que la vérité n'existait pas ; non la vérité des personnages, mais le concept même de vérité, lequel, chez lui, est très ostensiblement fuyant.

C. P. — Oui, c'est fuyant. Je trouve qu'il nous met toujours en face de cela, lui.

C'est pour ça que tu l'aimes ?

C. P. — Oui. Il me ramène constamment à ceci : tout est relatif. Je suis sûr que, tout attachant qu'il devait être, Marivaux était quelqu'un d'épuisant à rencontrer. ♦