

Deux transpositions de Marivaux au cinéma

María Teresa Ramos Gómez

► **To cite this version:**

María Teresa Ramos Gómez. Deux transpositions de Marivaux au cinéma: Notes sur La Fausse Suivante (Jacquot, 2000) et Triumph of Love (Peploe, 2001). I Congrès Luso-Espagnol d'Études Francophones (APEF & APFUE), Oct 2007, Faro, Portugal. pp.455-468. halshs-00651865

HAL Id: halshs-00651865

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651865>

Submitted on 15 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DEUX TRANSPOSITIONS DE MARIVAUX AU CINÉMA :
Notes sur *La Fausse Suivante* (Jacquot, 2000)
et *Triumph of Love* (Peploe, 2001)

MARÍA TERESA RAMOS GÓMEZ
Universidad de Valladolid
mtramos@fyl.uva.es

Si la représentation est ce « quelque chose qui se met à la place de quelque chose d'autre », comme le dit Umberto Eco (1975 : 34), c'est dans ces termes que le théâtre est simulacre, puisque l'acteur, d'emblée, fait semblant d'être un autre. Mais lorsqu'un personnage d'une pièce de théâtre joue à être un autre, alors la représentation se trouve doublée, mise en abyme. Et c'est bien ce qui caractérise le théâtre de Marivaux, ses pièces nous montrant les feintes de personnages qui sont acteurs aussi bien que spectateurs. Amalgame du regard, de l'artifice et de l'illusion, sa dramaturgie multiplie le plaisir de la représentation : plaisir du jeu, plaisir du personnage à se mentir à lui-même et aux autres, plaisir du spectateur d'en savoir plus que chacun des personnages, plaisir de l'auteur à nous montrer nos travers et nos faiblesses, à nous conduire à travers ses fables vers la lucidité.

Parmi les pièces de Marivaux qui ont été récemment portées au cinéma, retenons *La Fausse Suivante* (réalisée par Benoît Jacquot en 2000) et *Le Triomphe de l'amour* (par Clare Peploe en 2001). Il s'agit de deux comédies qui se signalent particulièrement par la fabulation et le dédoublement, et que l'on peut rapprocher : au centre de chacune on trouve un personnage étonnant, une jeune fille qui prend en main son destin, qui sort de son terrain pour affronter l'Autre, et faire triompher la justice. Et pour cela, il lui est absolument nécessaire de cacher son identité, son sexe, son nom, son rang. Elle avance masquée dans un espace hostile, dans lequel il lui est nécessaire d'identifier obstacles et pièges, pour les esquiver ou les tourner à son avantage. Ainsi, dans *La Fausse suivante*, une demoiselle de Paris – dont nous ignorerons toujours le nom – part déguisée en chevalier découvrir qui et comment est Lelio, l'homme à qui son beau-frère veut la marier : elle réussit à se lier d'amitié avec lui, à gagner la confiance de celui qui la croit un homme et veut faire de son nouvel ami le complice de ses manigances. La démarche du faux chevalier démasque un vrai fourbe, qui l'invite à susciter l'amour d'une comtesse à qui il avait donné parole de mariage, pour toucher l'indemnité convenue en cas de rétractation, et par la suite épouser pour sa fortune

la demoiselle de Paris, qu'il méprise sans la connaître, comme il méprise toutes les femmes. La jeune fille, lorsqu'elle est connue pour telle, prolonge son déguisement sans fléchir, se faisant alors passer pour sa propre suivante, chargée d'espionner Léo, mais disposée à le seconder par intérêt en feignant toujours d'être chevalier vis-à-vis de la comtesse. Elle réussira à sauver la comtesse et du mariage et du remboursement du dédit, et donnera une belle leçon au fourbe en humiliant son orgueil. Évitant par son audace son sort de victime, la demoiselle devient ainsi l'agent de la justice.

La fable du *Triomphe de l'amour* a déjà comme point de départ la volonté de faire justice. Une princesse, qui se sait l'héritière d'un trône usurpé jadis par son oncle pour une sombre histoire de vengeance, découvre l'existence du prince légitime. Au lieu de chercher le moyen de le faire mourir et de massacrer ses partisans qui complotent contre elle, la princesse décide de suivre le chemin opposé, celui de la concorde : en épousant ce prince, elle lui rendrait son trône, les deux dynasties seraient réunies, et la guerre civile serait évitée. Elle choisit donc d'accorder au lieu de diviser, la réconciliation sociale au lieu de l'emploi de la force ; elle rejette la politique de l'exclusion, elle se refuse au machiavélisme qui l'inciterait à détruire l'adversaire, à en faire un ennemi, pour le considérer comme un partenaire.

La pièce, qui aurait pu être une comédie héroïque tel *Le Prince travesti*¹, développe sa dynamique sur le plan sentimental, qui devient de ce fait métaphore de la dimension éthique et politique : l'Amour comme force de réunion, comme énergie qui dépasse les déchirements du passé pour donner naissance à un ordre nouveau.² Le rival – le prince Agis – devient l'être aimé, car en le voyant, la princesse Léonide tombe amoureuse de lui. Or le prince a été élevé dans des sentiments contre nature : le mépris de l'amour et des femmes en général, et en particulier la haine contre la princesse, qu'il considère comme la coupable de tous ses maux. Il habite un domaine fermé à tous avec ses tuteurs, un frère et une sœur philosophes – les instigateurs de la rébellion contre la princesse. Celle-ci devra donc vaincre une triple barrière : celle de la demeure fermée au monde – l'asocial ; celle des tuteurs – la soif de revanche ; celle enfin du refus d'affectivité qu'ils ont enraciné dans l'esprit du prince.

Malgré toutes ces circonstances adverses, la princesse réussit à pénétrer dans le domaine qui refuse tout visiteur, habillée en homme ; elle réussit à y rester en éveillant l'amour dans le cœur des deux tuteurs du prince – en séduisant la sœur qui la croit un homme, et le frère, qui la sait une femme – et gagne, en homme, l'amitié du prince, pour ensuite lui avouer son sexe et susciter sa compassion en se faisant passer pour victime de

¹ Cf. PAVIS, Patrice (1986).

² « L'amour, dans le théâtre de Marivaux [...] met en jeu toute la philosophie implicite de Marivaux, sa morale et sa métaphysique, son rapport au monde, aux hommes, au roi, à Dieu. » GOLDZINK (2000 : 187). Cf. en particulier le chapitre « Esquisse d'une poétique marivaudienne » (*Ibid.* : 241-260).

la princesse. Le prince découvre ainsi une âme sœur : désormais acceptée en tant que femme, Léonide fait naître l'amour dans le cœur d'Agis, pour finalement lui révéler son identité et partir avec son prince faire régner l'amour et la justice.³

Une même volonté féminine – qui se décline en volonté de quête dans *La Fausse suivante*, et en volonté de conquête dans *Le Triomphe de l'amour* – s'impose dans les deux pièces, selon une stratégie du mensonge comme détour obligé. Sans doute le fait que ces deux comédies soient axées sur un personnage féminin aussi décidé et entreprenant est l'une des raisons qui expliquent la décision de régisseurs d'en faire un film – construit, bien évidemment, autour de l'actrice principale. En effet, c'est après avoir vu au Almeida Theatre à Londres la version de Martin Crimp du *Triomphe de l'amour* que Clare Peploe, fascinée par la stratégie de la princesse jouant des émotions de ses interlocuteurs, voulut tourner son film : « on dirait que c'est l'histoire d'une actrice », a-t-elle dit⁴. Quant à Benoît Jacquot, il manifeste un intérêt tout particulier pour les adaptations littéraires et les portraits de femmes : « J'aime faire d'une actrice le noyau d'un film »⁵ – dit-il – « ce qui m'intéresse, c'est de raconter des histoires qui mettent en jeu des moments dans l'existence des femmes »⁶. Jacquot, dont la ligne directrice semble être de saisir comment joue un acteur, a décidé de faire un film de l'histoire d'identités usurpées qu'est *La Fausse suivante* à partir de son désir de rencontre entre Isabelle Huppert et Sandrine Kiberlain, qui incarnent respectivement la Comtesse et la Demoiselle – alias le Chevalier.

Dans les deux comédies, jouer un double rôle d'homme et de femme est un indéniable défi pour l'actrice principale. D'autant plus que dans l'une et l'autre pièces Marivaux construit une mise en scène particulièrement grinçante de la séduction à froid de par les travestissements : le faux chevalier séduisant la comtesse, et la princesse Léonide (alias Phocion et Aspasia) séduisant les philosophes frère et soeur. Et même si la volonté de faire justice doit excuser le moyen utilisé, le fait est que demoiselle et princesse semblent prendre goût au jeu de singer l'amant plein de feu, l'amante pleine de fougue. Ce goût du subterfuge est bien celui du théâtre, comme le signale la demoiselle : « continuons pour me divertir » (I, 8) ; « je prends trop de plaisir à mon projet pour l'abandonner » (II, 8). C'est l'ivresse du masque, le plaisir de l'acteur qui soutient les deux héroïnes dans leurs fausses identités. Et c'est toujours ce plaisir de la représentation qui permet aux cinéastes de tourner

³ La conquête amoureuse du prince par la princesse correspond à la conquête de la liberté par le prince, car il s'agit bien de l'itinéraire de son émancipation – de l'espace clos où il est confiné, métaphore de sa dépendance du philosophe ; du poids de son passé tragique, de la rancune, de la misogynie inculquée... Son éveil à l'amour est en fait le triomphe de cette politique de concorde que se proposait la princesse : leur règne sera tourné vers le futur, et non plus empoisonné par la mémoire historique d'un passé ensanglanté.

⁴ Propos recueillis dans <http://www.lucreziamarinelli.org/htm/trionfofilm.htm>

⁵ *Cahiers du cinéma* n°544, mars 2000, p. 37.

⁶ <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=54>

des films motivés par le jeu de faux semblants, en tissant texte et présence des acteurs, espace et voix, distance et lumière.

Or, que se passe-t-il derrière la caméra ? Comment une histoire est-elle transformée pour passer sans encombre de la forme écrite au récit filmé, de la pièce de théâtre au cinéma ? Quels sont les dispositifs retenus par le cinéaste par rapport à un objet conçu pour une autre forme ? Voici l'éternelle question de la transposition.

La caméra impose un regard, des yeux choisissent pour nous. Benoît Jacquot cherche à ce « que la caméra trouve une place absolument nécessaire, et d'une telle nécessité qu'on ne la voie pas, qu'on ne la sente pas ».⁷ Son film *La Fausse Suivante* nous fait voir des acteurs souvent de très près, comme on ne les verrait jamais dans un théâtre ; selon divers angles de prises de vue fréquemment très accusés, et dans des compositions de plans que permet seul le cinéma. Il supprime ainsi la distance scène/spectateurs que la représentation canonique impose au théâtre pour saisir des visages au plus près, dans les frémissements des émotions étranglées (regard trouble et fuyant, expression esquissée, retenue), cherchant à nous faire sentir les acteurs, imposant leur présence pour donner aux personnages de fiction un poids de chair.



Tout au contraire, dans *Le Triomphe de l'amour* la caméra de Clare Peploe se fait toujours sentir, et selon des styles très variés : tantôt la caméra semble errer librement – avec une mobilité qui fait penser à l'imitation du style Dogma utilisant une caméra portée à l'épaule ou même tenue à la main –, tantôt la caméra reste fixe et ce sont les personnages qui se déplacent dans le cadre, y entrent ou le quittent. Le cadre est censé être la représentation d'un regard, celui du narrateur ou celui d'un personnage ; l'emplacement de la caméra et la vue elle-même devraient donc correspondre à ce point de vue narratif. Or

⁷ Propos recueillis par Bernard Payen, le 11 décembre 2006, à Paris.
<http://www.cinematheque.fr/fr/espacecinephile/evenements/benoit-jacquot/entretien.html>

souvent il n'en est rien : on dirait que la réalisatrice choisit le caprice, et non la pertinence. C'est le cas par exemple d'un plan en plongée qui écrase la princesse et sa suivante contre un mur démesuré recouvert de vigne-vierge; l'image est sans doute d'une grande beauté, mais en les affaiblissant, elle produit un effet de contre-sens sur la situation des personnages qui mènent l'action.



Les choix de la réalisatrice sont souvent déconcertants : elle passe brusquement d'un plan à un autre, elle entrecoupe des plans de la même scène pour les monter sans nécessité. Ses changements d'angle de prise de vue ou ses mouvements d'appareil semblent souvent gratuits⁸, et cette impression se voit renforcée par un montage qui joue en abondance des faux raccords et des sauts visuels (*jump cut*)⁹ pour aboutir bien souvent à des séquences syncopées.

Le résultat est un produit hybride et apprêté, qui semble chercher anxieusement les effets dès le début du film : la séquence d'introduction, rajoutée au texte de Marivaux, nous montre un carrosse superbe roulant à travers un bois et nous y fait entrer ; à l'intérieur, une petite caméra tenue à la main et agitée par les cahots de la voiture nous permet de voir deux jeunes filles qui se déshabillent en riant. (S'agira-t-il d'un film leste, érotique ?) Une des jeunes filles bande la poitrine de sa compagne. La caméra est à nouveau à l'extérieur du

⁸ « Opera agitata senza ragione », juge Stefano Selleri, critique italien de la 58^e Mostra di Venezia (www.spietati.it/in-primo-piano/venezia-58/venezia58_concorso.htm) ; un autre se plaint des « giri vorticosi della macchina da presa » (Luca Baroncini, http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2001-2002/rece-2001-2002-trionfo_dell_amore.htm) ; de l'autre côté de l'Atlantique on leur fait écho : « the camerawork was certainly not staid; rather, the camera was jostling all over the place » (Daniel Baig, http://www.countingdown.com/features?feature_id=736681); « Peplow employs an odd directorial style that incorporates jump cuts, swerving changes of perspective and jagged editing. » (Jon Fortgang, <http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=137308>).

⁹ A l'intérieur même d'un plan, on supprime quelques images, un fragment, pour garder seulement le début et la fin. Ainsi, par exemple, un personnage après cette coupe se retrouve propulsé à un autre endroit du cadre.

carrosse qui s'arrête : nous en voyons descendre les jeunes filles habillées en hommes du XVIII^e siècle, une personne de condition et son valet. (Il doit s'agir d'un film d'aventures, se dit le spectateur.) Le carrosse s'éloigne –avec les crédits du film sur sa portière. Introduisant dans leur culotte un mouchoir enroulé, les jeunes filles complètent leur déguisement masculin. La scène d'exposition marivaudienne est alors transposée en séquence flash-back : se promenant dans le bois, la princesse (Mira Sorvino) voit le prince (Jay Rodan) qui finit sa baignade ; il sort du lac nu comme un bel Adonis¹⁰, et le coup de foudre nous est montré par l'agitation de la princesse, qui comme aimantée s'avance vers lui. Mais son chemin est immédiatement barré par le philosophe Hermocrate (Ben Kingsley), qui ne l'identifie pas comme la souveraine son ennemie. Fin du flash-back. Nouvelle séquence : nous voyons les faux jeunes hommes grimant le mur qui ferme le domaine d'Hermocrate, et c'est en essayant gauchement de le redescendre pour y pénétrer qu'ils sont découverts par Arlequin. Peploe lance l'action en montrant par sa façon de filmer (très gros plans : mains, épaules à appartenance indéterminée) la complicité des jeunes filles qui rient en se déshabillant, tout comme elle cherche à éveiller l'intérêt du spectateur : pourquoi ces jeunes filles se travestissent-elles ? La cinéaste tâche de susciter l'impression de réalisme par son filmage nerveux (caméra instable, images floues ou mal cadrées, montage haché, contre-jour, sur- et sous-exposition), de même qu'à faire accepter par des détails véristes qu'on puisse prendre princesse et suivante pour des jeunes hommes. En fait, elle cherche à présenter sous le biais de l'illusion mimétique une intrigue obéissant à l'illusion comique, donc invraisemblable si l'on n'accepte pas la théâtralité d'époque.¹¹



¹⁰ « j'ai vu Agis [...] lisant dans un endroit du bois assez épais », dit le texte de Marivaux (I, 1). Peploe pimente son adaptation.

¹¹ « Travaillant pour une troupe et une tradition peu portées vers le réalisme, ou tout simplement la vraisemblance inscrite au cœur du classicisme français, Marivaux affiche sans gêne aucune, à vrai dire avec jubilation, l'artifice du théâtre comique » écrit GOLDZINK (2000 : 251) ; et TROTT (2000 :213) : « l'outré du déguisement prolongé de Silvia [...] constituait une forme de théâtralité liée au jeu stylisé des Comédiens Italiens [...] ; spectacle qui faisait converger différents effets qu'on taxerait plus tard d'invraisemblables. » On pourrait dire que Peploe, écrivant le scénario de son film, se « débat entre deux conceptions opposées de la création dramatique: l'une qui conçoit le théâtre comme une récréation personnelle du réel, obéissant à des lois de dramatisation qui lui sont propres, l'illusion comique; l'autre qui veut faire du théâtre [...] un équivalent du réel, l'illusion mimétique.» (FORESTIER, 1996 : 188)

Le cinéma est un art visuel, donc un art de l'espace. Marivaux situait les deux pièces dans le jardin d'un domaine. Le lieu théâtral unique – espace naturel qui dans *Le Triomphe de l'Amour* marque nettement la victoire de la nature (la surprise du sentiment) sur la culture (la raison philosophique aux certitudes stériles, l'orgueil et la haine) – se multiplie dans l'adaptation filmée de Clare Peploe. La réalisatrice néglige la signification de l'espace marivaudien en faisant jouer ses comédiens à l'extérieur (le bois, le parc) et à l'intérieur d'une magnifique villa toscane et de ses dépendances ; l'effet esthétique a la priorité sur le sens. Par contre Benoît Jacquot a choisi de filmer *La Fausse Suivante* dans un théâtre à l'italienne, sans spectateurs, où la totalité de l'espace – scène, orchestre, balcon, cintres – est à la disposition des acteurs et de la caméra. L'espace révèle donc que son film est axé sur le rapport entre la scène et les coulisses, sur les correspondances entre la représentation et la réalité.

Pour faire entrer le jeu des comédiens dans le rythme du film, Jacquot confronte ses acteurs avec la représentation. Il commence par montrer les acteurs dans l'intimité de leurs loges, pendant que nous entendons Sandrine Kiberlain répéter la phrase qui nous met d'emblée au cœur du stratagème de son travestissement : « Vous m'impatientez avec votre *Demoiselle*, ne sauriez-vous m'appeler *Monsieur* ? » (1, 2). L'acteur costumé descend sur la scène avec sa lanterne, et le voilà transmuté dans le personnage : l'action commence.

« Je n'aime pas du tout les effets, les signes extérieurs. J'aime bien que les choses soient perçues sans s'imposer », dit Benoît Jacquot¹², et ceci semble être la différence essentielle avec Claire Peploe. Si la régiste reconstitue l'époque en décors naturels, incorporant au texte de Marivaux un espace multiple de grande beauté, des objets somptueux, des vêtements superbes, les fraîches couleurs de la lumière toscane, le langage musical, le dynamisme des acteurs, le tout avec grande générosité, Benoît Jacquot, au contraire, a choisi la voie étroite : aucun naturalisme, effets réduits au minimum ; acteurs en costume d'époque renfermés dans un théâtre obscur, mouvements sages, nulle musique, scène fermée par un rideau noir, décor inexistant, absence d'objets non exigés par le texte – sauf une lanterne qui produit des jeux de lumière à la façon de Latour. Cette mise en scène, d'une sobriété singulière, souligne puissamment l'artifice de la représentation, mise en abyme dans une pièce où tous les personnages mènent leurs intrigues à l'affût de l'autre qu'ils désirent tromper.

La vie est un théâtre obscur où nous nous donnons tous la comédie, nous dit le film de Jacquot. À l'espace en huis-clos correspond bien la caméra, qui enferme les personnages entre gros plans et échappées plus larges. Si le cinéaste intellectualise ainsi l'espace, il en fait de même avec les autres éléments : les personnages, cachant leur vérité,

¹² Propos recueillis par Audrey Jeamart, http://www.critikat.com/article.php3?id_article=1064

cherchent à faire le jour sur celle des autres, comme le souligne la métaphore de la lanterne dans son mouvement de lumière incertaine ; le dialogue à mi-voix, presque chuchoté, renforce le poids du secret dans l'histoire ; le regard fragmentaire et subjectif nous est rendu par la succession de gros plans saisissant les visages d'êtres vivant sous le regard d'autrui, par le montage en va-et-vient entre un acteur et l'autre, qui alterne avec des plans rapprochés pour les montrer tous deux ; l'action toute psychologique se concentre dans le jeu des visages, dans l'appréhension attentive du regard, et rien ne nous en détourne, ni décor, ni objets, ni musique, ni mouvements de caméra, ni effets de montage. L'économie des moyens, l'austérité décapante du film va directement au coeur de la pièce : les rapports entre les personnages, le désir de chacun –qui passe, pour se réaliser, par tromper l'autre. Hommes, femmes, maîtres et valets –vrais ou faux – s'affrontent dans une partie de cartes que gagnera le meilleur tricheur.



Les choix de Benoît Jacquot, dans leur sobriété, sont un puissant moyen de concentration sur les échanges entre les personnages, sur le langage comme moteur de l'action-réaction entre eux. Il s'agit sans doute d'un exercice formel intéressant, applaudi par quelques « happy few »¹³, d'une expérience cinématographique vouée à la pureté. Mais son film suppose néanmoins un indéniable défi pour le spectateur, bientôt lassé d'une mise en scène aussi sèche, d'une réalisation qui, passées les premières minutes, ne le surprend plus.

Les admirateurs de Marivaux seront en outre surpris du ton désabusé du film malgré « l'humeur gaie » (III, 6) dont pétillait le texte, effacée par la froide diction des acteurs, par leur

¹³ Ainsi par exemple certains critiques qualifient le film d'« opus nécessaire » ou de « merveille de finesse jubilatoire ». Lire en particulier l'article de Jean-Michel Frodon pour *Le Monde* du 08.03.00.

jeu glacial. L'atmosphère enjouée que tant de scènes communiquent a bel et bien disparu, de même que la mobilité des émotions des personnages, incarnés par des acteurs quasi impassibles. La plupart des ressorts comiques ont été gommés, au point que les niaiseries d'Arlequin détonnent dans le film, créant des ruptures de ton. Par sa mise en scène, Jacquot a tourné le dos à la comicité marivaudienne, en exacerbant le côté sombre de la pièce – la cupidité, la destruction du cœur et de la morale en faveur de l'intérêt personnel. Il est vrai que faire de Marivaux un auteur cruel est devenu un cliché qui apparemment fait moderne, contrairement à la vision traditionnelle de la légèreté du marivaudage exquis ; or tout excès de lecture défigure le texte. Dans la pièce de Marivaux, point de plaisir du mal qui caractérise la figuration de la méchanceté : Trivelin cherche à gagner des deux côtés, à manger à tous les râteliers, mais n'est-ce pas de la tradition que provient la figure du valet cynique et intéressé¹⁴ ? Lélios cherche à faire d'un mariage une bonne affaire, délaissant la Comtesse sans bourse délier malgré le dédit signé : pas question, chez lui, d'amour ni d'honneur, mais s'agit-il d'un vrai méchant ? Quel spectateur de l'époque serait choqué de considérer les partis possibles à l'aune de la dot ? Ce que l'auteur fait, c'est renverser la perspective usuelle, pour faire voir aux spectateurs le décalage entre ce que le mariage à la mode chez les gens de bonne compagnie suppose pour les hommes et l'attente féminine – qu'il s'agisse d'une promesse inconnue (la Demoiselle) ou d'une promesse courtisée dans les règles de la galanterie (la Comtesse). Si Lélios est perçu comme un fourbe, c'est bien parce que Marivaux impose le point de vue féminin.

En effet, Lélios propose au faux chevalier de le débarrasser de la Comtesse pour pouvoir épouser la Demoiselle de meilleure dot sans avoir à payer le dédit, et son confident, jouant le novice plein d'admiration, le fait jaser sur les femmes, l'amour, le mariage :

En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable ; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire ; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une Demoiselle de Paris que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente ; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il honnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable ?

[...]

Est-il besoin d'aimer sa femme ? Si tu ne l'aimes pas, tant pis pour elle, ce sont ses affaires, et non pas les tiennes. [...] quant on vit mal avec elle, cela vous dispense de la voir, c'est autant de gagné. [...] crois-tu, par exemple, que j'aimerai la Demoiselle de Paris, moi ? Une quinzaine de jours tout au plus, après quoi, je crois que j'en serai bien las. [Et si elle venait à s'en dépiter] j'ai une terre écartée qui est le plus beau désert du monde, où Madame irait calmer son désir de vengeance. (I,7)

C'est contre les rapports humains faussés que Marivaux construit sa pièce, que l'on pourrait résumer ainsi : une femme, qui risquait de devenir une mal mariée, en sauve une

¹⁴ Cf. GOLDZINK (1995 : 182).

autre, peu lucide, de l'être. S'agit-il donc d'une pièce cruelle ? Marivaux punit le cynisme méprisant de Lelio comme il punit la légèreté de la Comtesse – deux êtres qui ne cherchaient que leur propre satisfaction –, et donne le droit à l'action à la femme qui cherche dans le mariage la reconnaissance dans la réciprocité, le lien, l'échange¹⁵. Le théâtre de Marivaux triomphe de la méfiance, du ressentiment, de l'associal, du refus proclamé de l'amour (nous l'avons déjà constaté en parlant du *Triomphe de l'amour*, qui montre si nettement l'enjeu philosophique de l'amour chez Marivaux), tout comme il triomphe des illusions mensongères, qu'il s'agisse de l'arrogance de la raison dénaturée (Hermocrate) ou des amours à l'eau de rose (Léontine, la Comtesse). Nul doute que la blessure de vanité de Lelio ou Hermocrate, de l'amour-propre des deux femmes qui se croyaient aimées ne soient sources de souffrance, mais leur épreuve est le prix à payer pour échapper à l'aveuglement.¹⁶

Benoît Jacquot tire pourtant la pièce vers le sinistre, pour transformer Marivaux en un dévoileur de vérités cruelles et de personnalités sans scrupules, décrivant la nature humaine avec tout son égoïsme, sa cupidité, son aptitude au mensonge et à la trahison. Une amère solitude serait le destin de tous ses personnages, maltraités par une Demoiselle vengeresse. Or Marivaux tenait à plaire et instruire ; rien de plus contraire à sa perspective que l'atrabilaire.¹⁷ Jacquot semble oublier que le moteur de la trame d'intrigues imbriquées est le plaisir que prend la Demoiselle à arroser l'arroseur, à faire tomber tous les masques –celui de Lelio, bien sûr, tout comme celui de la volage Comtesse, qui rêve d'un amour d'adoration à la mesure de son amour propre. Ce n'est donc point la rancune qui guide la démarche de la Demoiselle, mais l'esprit de justice (d'ailleurs présent dès le sous-titre de la pièce, *le Fourbe puni*), et la générosité vis-à-vis de la Comtesse, si profondément immergée dans son scénario d'illusions qu'elle semble incarner le refus de savoir. La Demoiselle ne cherche donc pas à perdre les autres, mais bien au contraire, à leur donner avec sa leçon la possibilité de rectification, tout comme le fait la princesse du *Triomphe de l'amour* : « Je vous laisse votre coeur entre les mains de votre raison. » (III, 11)

Dans sa version du *Triomphe*, Clare Peploe a choisi un ton contraire à celui qu'impose Benoît Jacquot : elle donne à son film, baigné de lumière et de musique, une allure d'histoire d'amour et d'aventures, et appuie sur les effets farcesques et sur le jeu très

¹⁵ En fait, la Demoiselle est le seul personnage qui parle de *donner*, tous les autres ne pensant qu'à *prendre* : « J'ai du bien ; il s'agit de le donner avec ma main et mon cœur ; ce sont de grands présents », dit-elle (I,3).

¹⁶ « Il y a [...] dans tout le théâtre de Marivaux, pour le spectateur, d'abord et avant tout une joie de la connaissance, de la maîtrise, le plaisir de quitter la chimère pour le monde vrai. Quitte à y perdre quelques illusions puérides, qui n'empêcheront jamais d'aimer et de croire à l'amour ». GOLDZINK (2000 : 183).

¹⁷ Dans *Le Voyage au monde vrai* il expose nettement sa pensée : « Je vais instruire votre esprit sans affliger votre cœur ; je vais vous donner des lumières, et non pas des chagrins ; vous allez devenir philosophe, et non pas misanthrope. Et le philosophe ne hait ni ne fuit les hommes, quoiqu'il les connaisse ; il n'a pas cette puérité-là ; car sans compter qu'ils lui servent de spectacle, en qualité d'homme il est lui-même uni à eux par une infinité de petits liens dont il sent l'utilité et la douceur ». *Journaux et Œuvres diverses*, p.391.

poussé des acteurs – course de Dimas essoufflé et s'épongeant ; la princesse rampant sur la table de travail d'Hermocrate ; pose d'Hermocrate contre les fesses d'une statue, portrait de la princesse avec, en pendant, l'*Odalisque blonde* de Boucher, dont la vue fait sursauter le philosophe; Léontine palpitante sur son lit s'offrant à Phocion qui semble vouloir l'étrangler avec son châte, Léontine et Hermocrate habillés à outrance pour leur mariage respectif, etc. Et surtout, la réalisatrice affaiblit l'enjeu éthique en s'apitoyant sur les perdants de l'histoire¹⁸ : dans son film, la princesse demande humblement pardon aux philosophes, auxquels Clare Peploe offre encore une compensation dans la conclusion ajoutée – le succès dans la recherche scientifique avec la découverte de l'électricité. Les cris de joie de Léontine devant l'étincelle enfin produite se fondent avec l'image du baiser de l'amour entre prince et princesse, suggérant un orgasme général. Peploe trouve la fin de la pièce trop dure et impose le *happy end* à son film, car, comme le dit sa philosophe, « tout est négatif et positif à la fois » : corrigeant par son relativisme la sévérité de Marivaux, la réalisatrice fait de la pièce une histoire à l'eau de rose, où la raison impassible qui dénature l'homme, le désir de revanche, la haine envers une princesse inconnue mais condamnée d'avance sont des titres qui apparemment méritent un prix de consolation, au lieu d'une reconversion personnelle.

Son choix d'enjoliver la pièce correspond en fait au type de film qu'elle réalise. Elle veut donner une cure de beauté au théâtre, en utilisant les possibilités du cinéma, ouvrant la scène à un domaine de rêve que les acteurs parcourent infatigablement, voulant surprendre les spectateurs par tous les moyens : au langage musical qui s'inspire de Mozart ou Rameau se mêlent soudain les accords du guitariste de Pink Floyd ; des plans d'un théâtre en plein air interrompent la séquence d'action ; l'espace se multiplie gratuitement, les mouvements



¹⁸ « Inoltre volevo ampliare la parte finale che nella commedia è piuttosto concisa ; nel film allorchè il filosofo e la sorella si sono resi conto che sono stati ingannati, non ne restano distrutti, ma quasi illuminati dalla loro esperienza. Meno crudele per i vecchietti! », dit Clare Peploe. Propos recueillis dans : <http://www.lucreziamarinelli.org/htm/trionfofilm.htm>

de la caméra suivent des styles variés ; l'image joue du flou et du net ; les comédiens composent des tableaux vivants¹⁹ ; leur débit de paroles, le volume de leur voix changent énormément, etc. Peploe veut compenser de la sorte le poids du texte, accompagner l'action toute psychologique d'un dynamisme physique, accélérer le rythme par la cadence à laquelle défilent les plans, la versatilité des emplacements, la rapidité des déplacements des comédiens, par l'agitation de la caméra, par le changement continu. Elle cherche à amuser le spectateur, à renforcer l'impression d'action par la multiplication papillonnante d'effets, faisant fi de toute sobriété. Mais sa perspective n'est point celle qui va de la forme au sens. Le résultat est un produit hybride –certainement agréable à regarder–, où l'image sert à illustrer le plan verbal, le texte. Comme l'indiquent aussi la présence soudaine de spectateurs et le divertissement final chanté par les comédiens en vêtements actuels, son film est du théâtre filmé, tourné en décors naturels.

Les apparences sont souvent trompeuses : on pourrait penser que la démarche de Clare Peploe est plus cinématographique que celle de Benoît Jacquot dans sa *Fausse Suivante* ; or c'est tout le contraire. Paradoxalement, Jacquot tire un film de ses comédiens en costume jouant dans un théâtre, un film et non une pièce filmée. Son souffle est bien cinématographique, même si le résultat n'est pas brillant. Un sentiment de dérégulation naît de l'utilisation du cadre, de l'usage de la lumière, d'une manière particulière de mettre en scène l'intrusion d'un monde de fausseté dans les rapports humains. Marivaux est son prétexte pour signer le portrait d'une société en état de décomposition.

D'une adaptation du *Triomphe de l'amour* à une transformation de *La Fausse Suivante*, du cinéma comme double et complément du théâtre au cinéma comme langage spécifique, la perspective est bien différente. Peploe, forte de tout un apanage technique, visuel et sonore, produit une belle scénographie théâtrale, pour que le grand écran prenne le relais du théâtre. Jacquot, qui s'intéresse énormément aux rapports du cinéma et autres formes d'expression et de représentation (roman, théâtre, opéra...), part toujours de l'entendement particulier du monde qui est le sien pour construire ses films. En fait, tous deux ont reposé l'éternel problème du passage du théâtre au cinéma – de l'adaptation de la pièce à la re-création – qui n'est autre que le jeu de la re-présentation, le double de la mise en abyme.

¹⁹ On retrouve de la sorte, par exemple, *L'Escarpolette* de Fragonard et *La Belle Strasbourgeoise* de Largillière.



Bibliographie

- ECO, Umberto, (1975). « Paramètres de la sémiologie théâtrale » in *Sémiologie de la représentation*. André Helbo (ed.). Bruxelles : Complexe. pp.33-41.
- FORESTIER, Georges (1996). *Essai de génétique théâtrale*. Paris: Klincksieck.
- GOLDZINK, Jean (2000). *Comique et comédie au Siècle des Lumières*. Paris: L'Harmattan.
- GOLDZINK, Jean (1995). *De chair et d'ombre. Essais sur Molière, Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de La Bretonne et Goldoni*. Orléans: Paradigme.
- MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*. Édition de F. Deloffre et M. Gilot (2001). Paris : Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Théâtre Complet*. Édition de F. Deloffre et F. Rubellin (2000). Paris: La Pochothèque/ Classiques Garnier.
- PAVIS, Patrice (1986), «Fonctions de l'héroïque dans *Le Prince travesti* et *Le Triomphe de l'amour*». In *Studies on Voltaire and the eighteenth century* CCXLV. Oxford : Voltaire Foundation. pp. 277-302.
- TROTT, David (2000). *Théâtre du XVIII^e siècle: jeux, écritures, regards*. Montpellier: Espaces 34.

Citer ce document :

RAMOS GÓMEZ, María Teresa. « Deux transpositions de Marivaux au cinéma : notes sur *La Fausse Suivante* (Jacquot, 2000) et *Triumph of Love* (Peploe, 2001) », in : *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*. Ana Clara Santos (coord). Universidade do Algarve, Faro (Portugal) 2010. ISBN 978-989-96414-0-2. Vol. I, pp. 455-468.
