

« On ne badine pas avec Musset »

Alexandre Lazaridès

Number 56, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27132ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1990). Review of [« On ne badine pas avec Musset »]. *Jeu*, (56), 158–162.

rythme est soutenu, les enchaînements sont rapides et donnent l'impression d'une grande spontanéité. Le décor, la trame sonore et la langue très québécoise, crue par moments, des personnages, contribuent à créer un effet de réalisme. La mise en scène de Claude Maher, qui n'en était pas à sa première expérience avec le théâtre de Barbeau, a su donner aux comédiens une direction qui respecte l'esprit et la nature du texte. Cette comédie finit par nous rendre sympathiques, sans vouloir en être complices, des personnages qui au départ nous font huer mais dans lesquels on ne peut s'empêcher de reconnaître une grande justesse d'observation. Barbeau nous invite à aller voir au-delà des masques et des préjugés, ou des stéréotypes, des personnages qui souffrent et qui frôlent même le désespoir, sans tomber dans le «tragédisme». Son propos échappe aussi à l'apitoiement : Henri fera remarquer à Robert que les hommes ont sûrement leur pilule à prendre, eux aussi, même si elle est amère.

Yvon Dubeau



«on ne badine pas avec musset»

Texte d'Alfred de Musset (Acte II, scène 5 de *On ne badine pas avec l'amour*). Mise en scène 1 : Fernand Rainville. Avec Marie Charlebois et Jean Petitclerc. Mise en scène 2 : Luce Pelletier. Avec Danielle Lépine et Pierre-Yves Lemieux. Mise en scène 3 : Daniel Simard. Avec Charlotte Laurier et Éric Bernier. Mise en scène 4 : Yvon Bilodeau. Avec Christine Séguin et Francis Reddy. Mise en scène 5 : Jean-Luc Bastien. Avec Catherine Bégin et Vincent Graton. Mise en scène 6 : Martin Faucher. Avec Suzanne Lemoine et Jean-François Blanchard. Coordination artistique : Serge Denoncourt. Production du Théâtre de l'Opis, présentée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, les 6 et 7 mai 1990. (La production a été reprise à l'automne 1990, à la Maison de la culture Frontenac. La première des mises en scène a alors été remplacée par une lecture «au degré zéro», dirigée par Serge Denoncourt et interprétée par ce dernier et Marie Charlebois. N.d.l.r.)

le texte en question

«Mais alors, qu'est-ce que le texte dramatique?» serait-on en droit de se demander au sortir de cet exercice inhabituel du Théâtre de l'Opis où la longue scène (elle dure presque une demi-heure) entre Camille et Perdican, à la fin du deuxième

acte d'*On ne badine pas avec l'amour*¹ avait été jouée six fois de suite, dans autant de mises en scène et de distributions, douze acteurs au total, dont plusieurs étaient des étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Les équipes, nous a-t-on assuré, avaient travaillé isolément pour préserver l'originalité de leur production respective. Les résultats sont étonnants : quelles variations d'atmosphère, de tonalité, de rythme d'une version à l'autre! Ce que cette expérience baptisée

On ne badine pas avec Musset faisait comprendre, c'est que le mot théâtral n'est pas seulement — et servilement — l'incarnation orale de son

Jean Petitclerc et Marie Charlebois, l'un des six couples Perdican-Camille de l'atelier *On ne badine pas avec Musset* créé par le Théâtre de l'Opis.
Photo : Bruno Braën.

1. Écrite en 1834, la pièce n'avait été représentée pour la première fois qu'en 1861.



Dans la proposition de Daniel Simard, «Camille [Charlotte Laurier] et Perdican [Éric Bernier] commencent leur rencontre en exhumant silencieusement d'un grand coffre [des] poupées gigognes qu'ils déploient autour d'eux [...] rituel pour tracer leur frontière avec le vaste monde, délimiter l'aire de jeu qui sera le territoire de leurs rêves et de leurs déchirements». Photo : Bruno Braën.

double écrit; il en est radicalement distinct et n'existe qu'à partir du moment où il est intégré par l'écriture scénique dans l'ensemble spectaculaire — de façon sans doute prépondérante, il faut bien le concéder, ne serait-ce que parce que c'est le texte qui donne le plus souvent la chique-naude initiale à la production.

Cette conception, loin de porter atteinte à l'importance fondamentale du langage, y est au contraire inscrite; elle en est même l'exaltation à plus d'un titre. Si l'on peut «jouer avec les mots», c'est bien parce qu'ils peuvent être utilisés à des fins détournées de leur usage véhiculaire, à un usage disons *pervers*, n'en déplaise aux tenants de la communication à tous crins. Le texte dramatique, poétique ou autre, doit dire cette possibilité toujours problématique, la rendre évidente et indispensable. D'ailleurs, la distinc-

tion entre sens propre et sens figuré ou bien la polysémie, naturelle à tout langage parce qu'elle repose sur le principe d'épargne, lequel cherche à accommoder le même signifiant pour plusieurs signifiés, contiennent comme le germe de cette théâtralisation des mots que la modernité a appelée écriture.

effets de structure

L'intérêt exceptionnel d'une telle soirée provient aussi de la distinction éclairante entre rôles et caractères d'une part, personnages et acteurs de l'autre, notions plus ou moins confondues dans l'usage courant mais qui ne pouvaient plus l'être devant les surprenantes anamorphoses des mêmes Camille et Perdican. Plusieurs différences pourraient être expliquées par le choix, entre autres, d'une scène isolée qui n'a plus de compte à rendre ni à celles qui l'ont précédée ni à celles qui lui succéderont. L'apparente autonomie de tout extrait lui donne une souplesse inattendue alors qu'intégré dans l'édifice textuel à l'intérieur duquel il a été conçu il est plus ou moins déterminé par la place qu'il est censé y occuper. Le plus souvent d'ailleurs, et surtout lorsqu'on en ignore le contexte, il subit une espèce de remaniement; on tend à le déchiffrer comme clos parce qu'on le complète dans l'imaginaire; cela rend les anthologies possibles. Aussi cette scène de Musset a-t-elle été traitée, tant par les metteurs en scène que par les acteurs, comme un tout complet, et reçue en tant que telle par le public. L'ordre de succession des six versions, décidé sans doute par tirage au sort, n'est pas non plus indifférent à leur réception puisque le spectateur voit et écoute à travers ce qu'il a déjà vu et écouté : autre ordre, autre spectacle... Appelons tout cela des effets de structure.

J'en donnerai pour première illustration une courte réplique de Camille : «Qu'est-ce que vous dites? J'ai mal entendu.» Les metteurs en scène ont tiré ces quelques mots très simples dans des sens différents, voire opposés, entre lesquels des nuances intermédiaires pouvaient toujours prendre place. Au sens propre : Camille a mal entendu ce que Perdican lui disait, elle ne l'écoutait pas parce qu'elle était troublée par des réflexions intérieures, perdue dans ses pensées, rêveuse : Camille devient un personnage in-



quiet, indécis. Au sens figuré : Camille refuse d'entendre, c'est-à-dire, puisque la polysémie du mot le permet, de comprendre et d'accepter ce que Perdican lui dit, parce qu'il contredit ses propres préjugés; elle refuse du même coup les compromis qu'il lui propose : Camille devient un personnage assuré, tranchant. Ici et là, c'étaient les mêmes mots, le même rôle, mais des personnages bien différents; les mots conservaient leur sens, mais leur signification en était altérée (au sens premier, neutre, du mot : rendue autre²).

Second exemple : lorsque Camille arrive à la fontaine près de laquelle elle a donné rendez-vous à Perdican, elle lui dit : «Je vous ai refusé un baiser, le voilà.» Cette invite est suivie d'une indication laconique : *Elle l'embrasse*. La manière dont Camille s'exécute et la réaction physique de Perdican sont laissées à la lecture du metteur en scène et à la discrétion des comédiens. Certains ont opté pour un baiser insistant, passionné, presque hollywoodien, alors même que Camille est là pour annoncer qu'elle prendra le voile par scepticisme à l'égard de la constance et de la fidélité des hommes en amour. La contradiction entre le comportement et l'intention du personnage est d'une audace trop ambiguë pour échapper à qui que ce soit, si ce

n'est au personnage aliéné à son désir, mais ce parti n'est convaincant que dans la mesure où l'on passe outre à l'ultime décision de Camille, celle de quitter Perdican, par où elle se révèle plus conséquente que ses baisers ne le laisseraient croire, ou bien à d'autres affirmations antérieures ou postérieures puisque, peu auparavant, cette même Camille avait répondu à Perdican qui lui tendait la main par amitié : «Je n'aime pas les attouchements» (II,1) et, peu après, écrira à une amie qu'elle avait tout fait pour «dégouter» Perdican d'elle (III,2). Quoi qu'il en soit de la solution adoptée (et dont toute la scénographie ne peut que s'en ressentir), la force dramatique de cette scène dépend très largement du dosage instable entre feinte et émotion chez Camille, de ce bluff sincère que Musset nomme *badinage* mais qui peut, parfois, être mortel.

autour d'une fontaine

Les exemples précédents ne sont en fait que matière de lecture et d'interprétation. Mais, dans d'autres cas, les indications données par Musset sont délibérément ignorées et remplacées par des coordonnées tout autres. Je ne retiendrai qu'un exemple pour montrer l'influence d'un accessoire sur l'ensemble de la mise en scène; il s'agit des avatars subis par la didascalie initiale du texte : «Une fontaine dans un bois». Cette fontaine a disparu dans quatre versions. Dans la mise en scène de Fernand Rainville, elle est remplacée par un banc qui tente de signifier un lieu public; ce pourrait être tout autant un parc qu'une rue. Avec Daniel

L'«atmosphère champêtre» évoquée dans la version de Luce Pelletier : «pieds nus, tout vêtus de blanc, Camille (Danielle Lépine) et un Perdican très tendre (Pierre-Yves Lemieux) pique-niquent sur un long drap tendu comme un sentier sur une herbe imaginaire.» Photo : Bruno Braën.

2. La différence entre les situations d'énonciation y sont pour beaucoup. Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987. Voir en particulier les articles «Pragmatique» et «Situation d'énonciation».

Simard, tout se déroule à voix feutrées dans un lieu clos, boudoir, salon ou grenier, sur fond de paravent translucide et de musique mozartienne, un Mozart dans la veine tragique. Camille (Charlotte Laurier) et Perdican (Éric Bernier) commencent leur rencontre en exhumant silencieusement d'un grand coffre un double jeu de poupées gigognes qu'ils déploient autour d'eux par ordre de grandeur, rituel pour tracer leur frontière avec le vaste monde, délimiter l'aire de jeu qui sera le territoire de leurs rêves et de leurs déchirements. Ce sont de grands adolescents ducharmiens, pris entre l'enfance et le piège de la vie. La fontaine a bien sûr disparu, de même que dans la version de Jean-Luc Bastien, où l'austérité du décor (un prie-Dieu) et des costumes est pénétrée d'une sensualité intransigeante et tout hispanique. D'ailleurs, ici, le duel entre Camille (Catherine Bégin), vêtue de noir, et Perdican (Vincent Graton), séducteur et arrogant comme un matador, n'est pas sans rappeler la mise à mort que don Juan inflige à Elvire. Le jeu de l'intertextualité avec l'un des grands mythes occidentaux donne un tremblement étrange à cette version.

Dans deux autres versions, la fontaine est plutôt symbolisée. Dans sa mise en scène, Luce Peltier évoque une atmosphère champêtre; pieds nus, tout vêtus de blanc, Camille (Danielle Lépine) et un Perdican très tendre (Pierre-Yves Lemieux) pique-niquent sur un long drap tendu comme un sentier sur une herbe imaginaire. La fraîcheur de leur interprétation est telle qu'on est presque étonné de ne pas voir d'eau couler alentour... Dans la mise en scène de Martin Faucher (sixième version), la fontaine est remplacée par une trentaine de bocaux symétriquement alignés sur le plancher, sorte d'aquariums au contenu plutôt insolite : fraises, fleurs, cartes à jouer, balles... Dispositif original et intrigant, mais qui n'a pas été exploité de manière assez persuasive pour en justifier le côté recherché. Seule la version d'Yvon Bilodeau a pris à la lettre l'indication de Musset : une sorte de vasque, bassin niché dans les bouillons d'un drap blanc, occupe le centre de la scène; son eau est bien réelle, puisque Camille (Christine Séguin) y plongera en fin de scène son front brûlant d'angoisse et de désir — une Camille en jeans à la fois juvénile et intense.

La mise en scène d'Yvon Bilodeau présentait «une Camille en jeans à la fois juvénile et intense». Sur la photo : Francis Reddy et Christine Séguin. Photo : Bruno Braën.



Il y aurait beaucoup à dire encore sur cet atelier riche d'enseignement et de révélations qu'on peut considérer comme une introduction à l'écriture scénique, à «un théâtre d'exploration du texte et du langage théâtral», comme l'écrivait dans le programme le directeur artistique du Théâtre de l'Opsis, Serge Denoncourt; c'est-à-dire à l'essentiel, un essentiel devenu de plus en plus nécessaire à rappeler. C'est qu'en montrant la répétition variée d'une même scène, l'expérience rendait vaine toute recherche d'une quelconque reproduction de la réalité; le théâtre s'imitait et se montrait lui-même, se donnant par là ironiquement pour ce qu'il est : une machine à illusions. «Ironiquement», car si le comique arrive lorsque là où l'on guettait le différent, c'est le semblable qui surgit³, l'ironie ne serait-elle pas l'apparition du différent là où le semblable était attendu? *On ne badine pas avec Musset* nous conviait à cette exquise frustration. Aussi ne boudrai-je pas le plaisir très vif que j'y ai pris en insistant ici sur des réserves somme toute mineures. Il faut tout juste espérer que cette expérience sera reprise régulièrement, avec d'autres textes et une plus large publicité. À suivre donc de très près.

alexandre lazariidès

«les femmes savantes»

Texte de Molière. Mise en scène : Lorraine Pintal, assistée de Michèle Normandin; décor : Danièle Lévesque; costumes : François Barbeau, assisté d'Odette Gadoury; éclairages : André Naud; musique : Philippe Ménard. Avec Marie-France Lambert (Armande), Sylvie Gosselin (Henriette), Carl Béchard (Clitandre), Monique Leyrac (Bélise), Alain Fournier (Ariste), Luc Durand (Chrysale), Manon Lussier (Martine), Andrée Lachapelle (Philaminte), Gabriel Gascon (Trissotin), Yvon Bilodeau (L'Épine, le notaire), Gaston Caron (Vadius) et Jean-Pierre Gonthier (Julien). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée au Théâtre Denise-Pelletier du 6 mars au 19 avril 1990.

rire ou méditer : du comique à l'ambigu

Très jouées en France, *les Femmes savantes* le sont beaucoup moins au Québec. Depuis sa création au Palais-Royal en 1672, la pièce n'a été présentée que trois fois à Montréal par des acteurs professionnels. Depuis près de vingt-cinq ans, aucun metteur en scène n'a osé rafraîchir cette étrange comédie classique et en orienter le sens. Comment expliquer cela et que nous apporte aujourd'hui la lecture qu'en fait Lorraine Pintal?

Une grande difficulté que pose la mise en scène de cette pièce tient à l'ambiguïté du message textuel. Si l'on veut présenter autre chose que l'*innocent divertissement* auquel Molière feint de croire, encore faut-il dégager avec clarté une proposition de sens, une voie de compréhension de l'œuvre. Et ce n'est pas facile tant la matière est complexe et les enjeux mêlés.

Derrière une intrigue banale autour d'un conflit familial — Chrysale (Luc Durand) veut marier à Clitandre (Carl Béchard) sa fille Henriette (Sylvie Gosselin), tandis que son épouse Philaminte (Andrée Lachapelle) s'y oppose, lui destinant plutôt Trissotin (Gabriel Gascon) — la pièce mène de front plusieurs attaques, s'en prenant autant à la pédanterie qu'à l'imposture, associant la culture intellectuelle des femmes au faux idéalisme. Le titre de l'œuvre confond du reste la principale cible visée : l'objet de condamnation sans pitié n'est pas une femme savante mais le personnage de Trissotin («trois fois sot»), «bel esprit» de profession, sorte de tartuffe litté-

3. Rappelons cette *Pensée* de Pascal : «Deux visages semblables dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance», que Bergson a commentée au chapitre IV de son ouvrage sur *le Rire*.