

« Sacrifices à la gaieté »
Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile

Alexandre Lazaridès

Numéro 91 (2), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25741ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

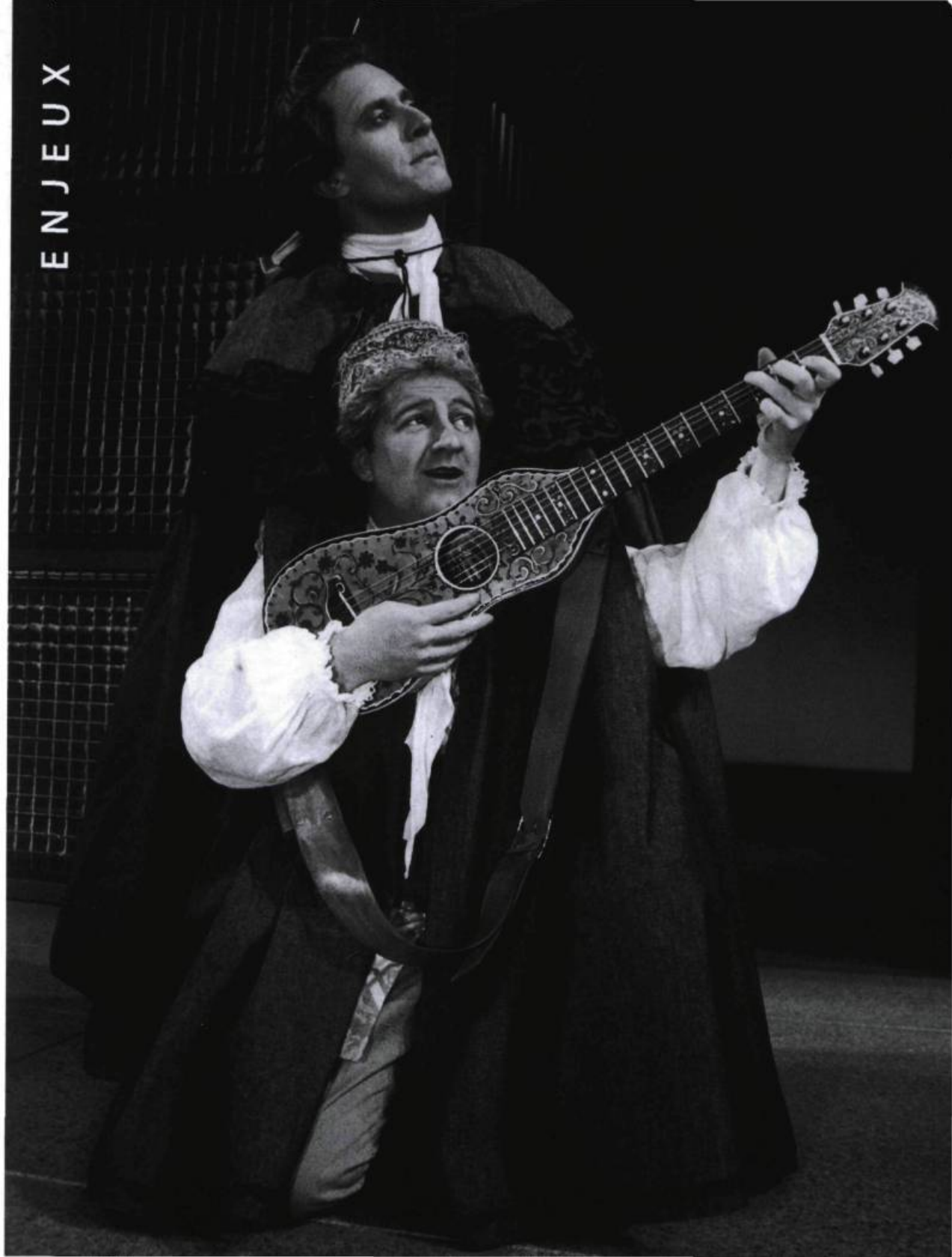
0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1999). Compte rendu de [« Sacrifices à la gaieté » : *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*]. *Jeu*, (91), 28–32.

ENJEUX



« Sacrifices à la gaieté »

Deux faux amis

La production du *Barbier de Séville* par le TNM pourrait s'avérer embarrassante pour tous ceux qui demandent au théâtre plus que du divertissement. D'autant plus que René Richard Cyr a pris soin, dans les entrevues qu'il a accordées avant la première, de dire et de répéter qu'il ne visait, dans sa mise en scène, qu'au divertissement¹. Ces déclarations franches rejoignent apparemment ce que Beaumarchais

écrivait dans la « Lettre modérée » qui sert de préface à sa pièce, à savoir qu'il avait fait « une multitude de sacrifices à la gaieté² », mais les « sacrifices » consentis par l'auteur avaient pour but, en réalité, de resserrer l'action en ramenant la pièce de cinq à quatre actes ; le rythme y gagnait en vivacité, qualité inestimable pour une comédie.

Afin, peut-être, de préparer les esprits à ne pas en demander plus que ce que Beaumarchais lui-même leur proposait, la représentation est précédée de quelques extraits de la « Lettre » qui soulignent que la pièce ne s'adressait qu'à quelqu'un qui fût

« homme amusable et lecteur indulgent ». Benoît Brière, costumé, vient les déclamer avec brio au-devant du rideau baissé. Le procédé sera répété à la fin, mais, cette fois, notre Figaro sera entouré de tous les acteurs. Ainsi apprêtée, le public semble avoir approuvé l'option « hédoniste » de l'auteur, entièrement partagée par le metteur en scène et son équipe, et a applaudi un spectacle d'une indéniable qualité professionnelle. Soit. Mais la pièce avait-elle gagné ainsi en intérêt ?

Mais ce choix, quelles qu'en soient les raisons et la légitimité à l'heure difficile que traversent les arts de la scène, n'est pas sans conséquence sur notre perception des personnages et le sens des événements auxquels nous avons assisté. Faire rire par des jeux de scène et des pantomimes qui laissent la tête et le cœur en repos, c'est, tout de même, un peu court. Et le thème du vieillard amoureux (Bartholo) qui se fait souffler sa jeune pupille (Rosine) par un comte fringant (Almaviva) aidé d'un valet dégourdi (Figaro) n'était pas d'une grande nouveauté déjà au XVIII^e siècle. De sorte que, une

Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile

TEXTE DE BEAUMARCHAIS. MISE EN SCÈNE : RENÉ RICHARD CYR, ASSISTÉ DE LOU ARTEAU ; DÉCOR : CLAUDE GOYETTE ; COSTUMES : FRANÇOIS ST-AUBIN ; ÉCLAIRAGES : MARTIN LABRECQUE ; MUSIQUE ET CHANSONS ORIGINALES : CHRISTIAN THOMAS. AVEC BENOÎT BRIÈRE (FIGARO), JEAN-PIERRE CHARTRAND (LE NOTAIRE), PASCALE DESROCHERS (ROSINE), ROGER LARUE (DON BAZILE), MARC LEGAULT (LAJEUNESSE), NORMAND LÈVESQUE (BARTHOLO), JOËL MARIN (LÈVEILLÉ), FRANÇOIS PAPINEAU (LE COMTE ALMAVIVA) ET STÉFAN PERREAULT (L'ALCADE). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 2 AU 27 MARS 1999, ET EN PROLONGATION JUSQU'AU 10 AVRIL 1999.

François Papineau (le comte Almaviva) et Benoît Brière (Figaro) dans *le Barbier de Séville*, mis en scène par René Richard Cyr au TNM.
Photo : Christian Desrochers.

1. « Pour une fois, je me donne cette permission : que le divertissement soit suffisant. Sans mettre en veillesse l'insolence de Figaro, je ne veux lui imposer aucune profondeur artificielle. » « Pour le plaisir de la langue et du jeu », entrevue de René Richard Cyr avec Solange Lévesque, *Le Devoir*, les samedi 27 et dimanche 28 février 1999.

2. « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* ». Quelques mots ou expressions de cette préface seront cités dans cet article, sans autre référence.

fois la fête finie, on pouvait se demander à quoi tenait tout de même l'importance de cette pièce dans l'histoire du théâtre.

Intrigues dans une bonbonnière

D'abord, quelques mots sur la scénographie de Claude Goyette, simple et efficace. Le premier acte représente la façade de la maison de Bartholo, avec une fenêtre au premier étage. Cette façade sera reculée dès le deuxième acte, libérant tout le plateau et, comme ayant pivoté sur elle-même pour montrer ce qu'elle cachait, nous verrons l'intérieur de la maison de Bartholo. Trois aires surélevées suggèrent des pièces séparées mais sans murs, car l'espace habité est ouvert à la manière d'un loft. La plate-forme de gauche est le cabinet de musique, on y voit un clavecin ; celle de droite est meublée d'un secrétaire ; la plus élevée, au centre, c'est la chambre de Rosine, dont la fenêtre donne sur la rue, c'est-à-dire l'arrière-scène, où l'on continue d'entrevoir des va-et-vient et des silhouettes, idée heureuse parce qu'elle fait de l'espace hors scène un lieu vivant.

On a peine à croire qu'un épouvantable barbon sévit dans ce « fort défendu par la vigilance et le soupçon », mais si curieusement ouvert aux quatre vents. Aussi pourrait-on croire que Rosine exagère quand elle décrit cet endroit comme une « prison », alors que cet intérieur à l'air douillet et aux teintes pastel tient plutôt de la bonbonnière. Les éclairages uniformément dorés et sans effets d'ombre renforcent l'illusion. Enfin, les costumes de François St-Aubin, gaieusement raffinés, confirment la volonté de ne pas donner dans le réalisme plat. L'œil est enchanté par tant d'harmonie de formes et de couleurs qui créent une ambiance d'irréalité quasi féerique.

Effets du rire

Venons-en au jeu de scène où, pour la première fois, le divertissement s'affiche clairement à l'encontre de toute autre considération, dramatique, psychologique ou même textuelle. Lorsque le comte, au premier acte, veut donner la sérénade à Rosine, il se campe sous sa fenêtre, guitare en main. Pour lui prêter assistance, Figaro se glisse sous sa vaste cape noire, se mettant à genoux pour mieux se dissimuler, et l'on ne verra que sa main émerger pour gratter les cordes de l'instrument. L'effet de ces mains multipliées sur un corps unique est évidemment irrésistible – sauf que l'on s'interroge sur sa pertinence. Mais, surtout, cet effet s'avère déstructurant à plusieurs égards.

Le comte est relégué au rôle de repoussoir au moment même où il étale ses atouts de séducteur poète et musicien que Figaro d'ailleurs commente en cours de route et reconnaît égaux, voire supérieurs aux siens ; Almaviva n'avait donc besoin d'aucun coup de main. De la fenêtre de sa chambre, Rosine regarde tout et ne voit curieusement rien. Il n'y en a que pour Figaro (alors que l'auteur indiquait, dans une didascalie, que le barbier, à ce moment, « se colle au mur sous le balcon »). Les trois personnages se trouvent dilués, pour ainsi dire, dans les effets d'un gag hilarant. De plus, en dispersant l'attention des spectateurs, la manœuvre de Figaro a brouillé le rythme et la conduite de l'action, à savoir la séduction de Rosine par Almaviva, dont toute la suite dépend. Bien malgré lui, le spectateur se sent placé devant un dilemme : choisir entre une compréhension ponctuelle qui peut jouir de l'instant présent quitte à négliger la continuité d'action, ou bien alors se désolidariser des personnages (ô

[...] il était devenu évident que nous n'assistions pas à une comédie, mais à une farce, genre dont Beaumarchais avait voulu se dépêtrer en écrivant le *Barbier de Séville* [...]

Rire, que de « sacrifices » on commet en ton nom !). Quoi qu'il en soit, il était devenu évident que nous n'assistions pas à une comédie, mais à une farce, genre dont Beaumarchais avait voulu se dépêtrer en écrivant *le Barbier de Séville* où les caractères devaient compter plus que le « fond des choses » pour établir le genre de la pièce.

Le pivot de cette production est – toute la publicité du TNM le montre – l'incarnation de Figaro par Benoît Brière. Il faut reconnaître que l'on se trouve, dans le cas de Brière, en présence d'une *nature*, tant sa technique corporelle est spontanée, instinctive ; le rire en devient pour ainsi dire obligatoire, de l'ordre du réflexe nerveux, non de l'esprit. Ce « pivot » va s'avérer de plus en plus problématique, tant le comédien semble dans l'impossibilité de s'effacer devant son personnage. Toujours premier à rire de ses propres facéties, il fait du barbier un enfant dans un corps d'adulte. La gestuelle se développe chez lui au détriment de la diction et de la respiration du texte ; les mots se bousculent dans sa bouche, surtout en fin de phrases, pour s'achever sur un rire étouffé ou sur une pirouette, plus spectaculaires. Peu à peu, Figaro perd sa raison d'être dramatique, sa place dynamique dans l'action. Pourtant, le titre même de la pièce désigne le barbier comme le meneur d'intrigue – le « machiniste », disait Beaumarchais. Peut-être le comédien avait-il oublié que Figaro « machine » davantage par la parole que par les faits ; il ne fait que suggérer des déguisements au comte, lui passer un message de Rosine et dérober une clé à Bartholo ; le reste est un éblouissant feu d'artifice verbal.

Séduction et diction

Face à ce déploiement de jeu physique, Rosine est en retrait, malgré le talent indéniabie de Pascale Desrochers. De même pour l'Almaviva de François Papineau, en qui il était difficile de reconnaître un « jeune seigneur espagnol, vif, ardent ». Dans les scènes où il apparaît aux côtés de Figaro, le tourbillon de rires pâmés et de gestes droliques déchaîné par ce dernier ne lui laissait guère de place. La cohérence du rôle s'était ensuite érodée dans les deux déguisements qu'il avait utilisés pour s'introduire chez Bartholo, la première fois en chevalier ivre, et la seconde, en bachelier échappé du Moyen Âge. En fin de compte, il devenait difficile de comprendre ce que Rosine pouvait bien trouver à un séducteur aussi falot.

Aussi, lorsque Bartholo paraît, il n'a pas de mal à voler la vedette, tant l'incarnation de Normand Lévesque, dans l'un de ses meilleurs jours, humanise le personnage du docteur et lui gagne doucement notre sympathie amusée. Ce qui correspond d'ailleurs à l'intention de Beaumarchais de renouveler l'esprit de la comédie française, encore largement redevable aux types tranchés de la *commedia dell'arte*, surtout chez les écrivains mineurs. On constate chez Bartholo une certaine retenue de gestes en faveur d'un *soin accru à la diction et aux mots par quoi le personnage gagne en complexité*. En fin de parcours, c'est lui qui s'avère le pivot psychologique de la pièce. Un humour intelligent naît de l'insistance sur certains mots et de la mélodie syntaxique. Sa tendresse pour Rosine finit par sembler plus convaincante que les ardeurs possessives du comte ; l'on se surprend même à regretter que son sentiment, tout sénile qu'il est, ne soit pas partagé. Cet étrange regret va évidemment à contresens du dénouement heureux qui paraît, dans ces conditions, forcé.

Relisons, pour finir, les conseils qu'Hamlet adressait aux comédiens ambulants à qui il avait demandé de jouer l'assassinat de son père : « Que ceux qui font chez vous les comiques n'en disent pas plus qu'il n'en est écrit pour eux ; car il y en a de leur espèce qui iront rire eux-mêmes pour forcer quantité de spectateurs stupides à rire aussi, alors qu'il y a quelque point essentiel de la pièce à considérer³. » On ne saurait mieux dire. **J**

3. *Hamlet*, acte III, scène 2. Shakespeare, *Œuvres complètes. Tragédies I*, traduction de Michel Grivelet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 959.