THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON

JEAN-PAUL LUCET

FANTASIO

de

Alfred de Musset

LA GRAMMAIRE

de

Eugène Labiche

Mise en scène de

Françoise Maimone

Du 5 au 23 novembre 1996

COPRODUCTION
THÉÂTRE DES CELESTINS
et
COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE

DOSSIER PEDAGOGIQUE

CELESTINS DE LYON

THEATRE DES

DU 5 AU 23 NOVEMBRE 96 AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON

MISE EN SCÈNE : FRANÇOISE MAIMONE Assistée de CORINNE GINISTI / MUSIQUE : GÉRARD MAIMONE / CHORÉGRAPHIE : DENIS PLASSARD / COSTUMES : FABIENNE GUIDONDÉCORS BRIGITTE BOSSE-PLATIÈRE, FRANÇOISE MAIMONE, ROMAIN LELEVREUR / LUMIÈRE : FRÉDÉRIC BLANC / SON : HUGO MAIMONE. AVEC : LAURENT BASTIDE, PIERRE BLANCO, PATRICK BONNET, GILLES CHABRIER, RENAUD GAULOT, DÉBORAH LAMY, DAVID NEVEUX, JACQUES PABST, NATALIE ROYER, ANDRÉ WIDMER.

COPRODUCTION THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON / COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE - SALLE GÉRARD PHILIPE.

LA COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE EST SUBVENTIONNÉE PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET PAR LA RÉGION RHÔNE-ALPES.

© Musée des Beaux-Arts de Lyon, Création Magazine, l'Agence

THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON

VILLE DE LYON

Culture

						7
23	11	13	17			
15	18	21	19			
25	5	3	31			

COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE

THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
JEAN-PAUL LUCET

COPRODUCTION
THÉÂTRE DES CELESTINS DE LYON
et
COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE

FANTASIO

de
Alfred de Musset

LA GRAMMAIRE

de
Eugène Labiche

mise en scène de
Françoise MAIMONE

avec, par ordre alphabétique,

Laurent BASTIDE, Pierre BIANCO, Patrick BONNET, Gilles CHABRIER, Renaud GAULOT, Déborah LAMY, David NEVEUX, Jacques PABST, Natalie ROYER, André WIDMER

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 5 AU 23 NOVEMBRE 1996

SOMMAIRE

- Ma première rencontre avec Françoise Maimone p. 1
- Un heureux mariage p. 2
- Françoise Maimone p. 3
- La Compagnie Françoise Maimone p. 4
- Rencontre avec le metteur en scène p. 6

- Alfred de Musset p. 10
- Fantasio en quelques mots p. 13
- Entre l'authentique et l'inauthentique p. 14
- Le jardin de Fantasio p. 16
- La métaphysique du langage poétique p. 19
- La parole qui éveille p. 21
- Morceaux choisis p. 24

- Le vaudeville p. 29
- Le vaudeville : un travail d'équipe p. 31
- Eugène Labiche p. 33
- Labiche, le trouble-fête p. 35
- Les deux visages de Labiche p. 36
- Peinture de l'esprit bourgeois p. 37
- Un chef-d'oeuvre de mécanique p. 38
- L'incontournable Labiche p. 39
- Morceaux choisis p. 41

Ce dossier a été réalisé par Marie-Françoise PALLUY,
Responsable des Relations avec les Etablissements Scolaires et Universitaires,
et Anne WALLACH, Documentaliste

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON

MA PREMIÈRE RENCONTRE AVEC FRANÇOISE MAIMONE ...

Ma première rencontre avec **Françoise Maimone** se fit autour de deux grands auteurs de Théâtre. C'était en 1985, à Grenoble au Théâtre du Rio où se donnait son spectacle *"La passion selon ...."* d'après Artaud, puis en 89, à Mâcon pour sa *"Danse de la mort"* de Strinberg ; et je fus immédiatement séduit par la *"passion spectaculaire"* de cette artiste pour le verbe et les textes, par la sincérité totale de ses spectacles d'une chaleur secrète, d'une ardeur intense ....

Inviter **Françoise Maimone** aux Célestins, c'est désirer vous restituer cet éclat de féminité, ce regard de femme si particulier sur deux chefs-d'œuvres : ***"Fantasio"*** de **Musset** et ***"La grammaire"*** de **Labiche**.

Jean-Paul Lucet

UN HEUREUX MARIAGE

Après la mise en scène de *"Lorenzaccio"*, encore toute nourrie de la langue étrangement belle de **Musset**, il m'était difficile de m'extraire de l'univers du poète romantique. ***"Fantasio"***, pièce écrite à la même époque que *"Lorenzaccio"*, légère et grave à la fois nous révèle un monde féerique où le temps n'a plus de prise sur les êtres. Dans une contrée lointaine que l'on nomme la Bavière, un roi voulait marier sa fille, la belle Princesse *Elsbeth*, au *Prince de Mantoue*. Par ce mariage les peuples vivraient heureux et ne sacrifieraient plus à l'acte de guerre. Mais cette image idyllique est bien vite perturbée par la présence d'un prince grotesque, d'un jeune poète plein de désillusions, d'étudiants turbulents et provocateurs, d'une gouvernante qui n'a su alimenter son esprit que d'images livresques... Cette fantaisie de **Musset** touche notre imaginaire le plus intime. Elle laisse échapper nos fantasmes déraisonnés dans une sarabande pleine de lumières et de rythmes en saccade. Elle accompagne jusqu'aux frontières du rire par ses effets de style surréaliste et nous permet de glisser imperceptiblement jusqu'à cet autre "chef-d'œuvre" en un acte ***"La Grammaire"*** écrit par **Eugène Labiche** quelque temps après la mort d'**Alfred de Musset**.

"La Grammaire" est l'histoire d'un autre père qui veut marier sa fille. Mais ce mariage semble impossible car ledit père, souffrant d'un handicap terrible, cherche à la garder auprès de lui. Un heureux dénouement nous comblera néanmoins après un imbroglio dramatique empreint d'énigmes et connaissant de multiples rebondissements.

Mais j'entends les trois coups. Il est temps de suivre le déroulement de nos drames sur ce plateau que les comédiens illuminent de leur flamme. Nous allons vous raconter deux histoires que rien ne semblait pouvoir unir, mais qui, par le miracle du Théâtre, se rejoignent ici devant vous pour quelques représentations. Souhaitons-leur un heureux mariage.

Françoise Maimone

FRANÇOISE MAIMONE

Février 1979 – Th. Métro de Lyon

"Télex N° 1" de Jacques Schulh

Françoise Maimone met en scène et interprète ce texte étrange.

C'est à partir de là que tout a commencé. Elle fonde sa propre compagnie de théâtre qui prend son nom.

Durant ces années et jusqu'à aujourd'hui, elle réalise une vingtaine de créations, attirée très souvent par des textes littéraires ou dramatiques extrêmes qui nécessitent l'engagement total de l'acteur.

De nombreuses années, elle a associé à ses créations les peintres Gérard et Danièle Gasquet qui apportaient à ses mises en scène leur univers propre de plasticiens.

Depuis trois années, elle se retrouve à penser ses décors et costumes par elle–même.

Compagne du musicien et compositeur Gérard Maimone, ses mises en scène sont toujours pleines de musiques de celui–ci.

Depuis ces quelques seize années d'activités théâtrales intenses, **Françoise Maimone** laisse sous–entendre, dans ses mises en scène, l'intérêt qu'elle porte à toutes les expressions artistiques (peintures – musiques – danses – littérature).

Son théâtre naît avant tout d'un regard vers d'autres qu'elle aime et qu'elle "utilise" pour créer un monde factice.

Depuis janvier 1991, elle est nommée à la direction de la salle Gérard Philipe. Elle dirige son théâtre comme elle ordonne son espace scénique, c'est à dire en privilégiant avant tout l'acte de création, en offrant à l'artiste, l'espace nécessaire à sa liberté, à sa survie.

LA COMPAGNIE FRANÇOISE MAIMONE

La **Compagnie Françoise Maimone** existe depuis février 1980. Son activité principale est la création théâtrale. Elle est dirigée par **Françoise Maimone**, metteur en scène, et a pour administrateur Gérard Pont.

Les créations de la **Compagnie Françoise Maimone** :

"Télex n° 1" de Jean-Jacques Schulh
"Wilhelm le 22 mai" de **Françoise Maimone**
"Lettres de la religieuse portugaise"
"Jack in the box" de **Françoise Maimone**
"Les Provinciales" de Pascal
"Maldoror" de Lautreamont
"Macbeth" de Shakespeare
"Passion selon" d'après Strindberg et Artaud
"Aurélia" de Gérard de Nerval
"L'Autre fils" de Pirandello
"Doux oiseau de la jeunesse" de T. Williams
"La Sonate des spectres" de Strindberg
"La Danse de mort" de Strindberg
"Gust" d'Herbert Achternbusch
"Cabaret Wedekind" d'après le journal de Tilly Wedekind
"Lulu" de Franck Wedekind
"Champ de Ricain" de Kerstin Specht
"Le Sous-sol" de Fédor Dostoievski
"Le Rêve d'un homme ridicule" de Fédor Dostoievski
"Paroles échappées du chœur" d'Eugène Durif
"Lorenzaccio" d'**Alfred de Musset**

Depuis 16 ans, la Compagnie s'est entourée d'artistes de talent : plasticiens, musiciens, compositeurs, auteurs, comédiens, et jouit d'une bonne réputation en Rhône-Alpes et hors Région.

La **Compagnie Françoise Maimone** a produit 21 créations théâtrales, chaque fois accompagnées d'actions de sensibilisation auprès d'établissements scolaires, universités, associations diverses ... Son souci, outre ses interrogations artistiques, est de s'ouvrir à un public le plus large possible sans toutefois tomber dans des choix artistiques faciles ou démagogiques.

Depuis janvier 1991, **Françoise Maimone** est à la Direction de la Salle Gérard Philipe de Villeurbanne. Une convention triennale lie le Ministère de la Culture (DRAC), la Ville de Villeurbanne et la **Compagnie Françoise Maimone** depuis janvier 1992 (renouvelée en janvier 1995) avec les objectifs suivants :

– assurer la création de liens privilégiés entre la Salle Gérard Philipe et la **Compagnie Françoise Maimone.**

– inscrire de façon prioritaire et harmonieuse la Compagnie dans le projet artistique de l'équipement.

La Compagnie est subventionnée par le Ministère de la Culture et le Conseil Régional Rhône–Alpes.

La **Compagnie Françoise Maimone** s'implique totalement dans les actions de programmation de la Salle Gérard Philipe. Elle contribue au développement des activités de cet espace culturel et apporte un dynamisme et une réflexion nécessaire au développement d'un équipement de ce type.

RENCONTRE AVEC LE METTEUR EN SCENE

Pour la première fois, vous allez présenter une mise en scène en coproduction avec le Théâtre des Célestins. Le choix de monter ***"Fantasio"*** *et* ***"La grammaire"*** *vous revient-il, ou est-il une commande de Jean-Paul Lucet ?*

Françoise Maimone : Tout d'abord, lorsque Jean-Paul Lucet m'a demandé de mettre en scène l'une des créations des Célestins, j'ai été très surprise et très heureuse. Pour ce qui est de ***"Fantasio"***, venant de monter *"Lorenzaccio"*, j'avais encore **Musset** à l'esprit et l'envie de continuer à travailler avec son langage. Le soir même, j'ai lu ***"Fantasio"***. Cette pièce m'est apparue très belle parce qu'assez féerique et relativement difficile, dans la mesure où elle est assez "bizarrement" construite. Mais j'aime le côté un peu "anarchique" de cette écriture. Quant à ***"La grammaire"***, Jean-Paul Lucet souhaitait un **Labiche**. C'est un auteur que j'avais découvert lorsque Georges Lavaudant avait monté *"Un chapeau de paille d'Italie"*, une pièce formidablement bien construite. **Labiche** était certainement un grand génie du théâtre et en connaissait bien "toutes les ficelles". J'ai lu un certain nombre de textes et choisi ***"La grammaire"*** : c'est une pièce tellement drôle qu'à la lecture j'en avais les larmes aux yeux. Par ailleurs, je pensais aux comédiens avec qui j'avais envie de travailler, j'avais ainsi toute ma distribution.

Q'implique, pour vous, le fait de présenter ce spectacle aux Célestins ?

F.M. : Beaucoup de choses. D'abord, le plateau des Célestins est magnifique. Le petit plateau de la Salle Gérard Philipe est agréable mais ne dispose pas de la machinerie d'un théâtre comme les Célestins. De plus, étant donné le nombre de représentations, cette expérience est pour moi un défi. Enfin, savoir que le spectacle sera joué aux Célestins conduit à penser la création différemment, non pas sur le plan artistique – car je ne ferai pas de concessions – mais sur le plan de l'espace scénique.

Vous avez déjà créé "Lorenzaccio" l'année dernière. ***Musset*** *est-il un auteur auquel vous êtes particulièrement attachée ?*

F.M. : A cela je répondrais que Musset m'habite, il est en moi. J'aime sa manière "irrespectueuse" de traiter le théâtre, la scène et les gens de théâtre. Il se moque des impératifs, des codes ou des lois du théâtre : il laisse parler le poète avant tout et non pas l'homme de théâtre ou le dramaturge. C'est ce qui m'intéresse. J'aime cet aspect très littéraire et son langage poétique. Il est également intéressant pour les acteurs : le comédien se sent dépassé par l'auteur, il est en lutte avec lui. Il en résulte un perpétuel état de recherche et d'insatisfaction.

cf. 404
Histoire des costumes
pour les hommes
et d'aujourd'hui

Blanche.

Comment percevez-vous le personnage de Fantasio ?

F.M. : C'est un personnage que j'adore, il est à la fois grave et léger. J'aime ce genre de personnages ; il me fascine. Sa seule manière de s'en sortir c'est la drôlerie, mais une drôlerie grave. Il n'y a pas d'issue. C'est un perpétuel état de dérision, de recherche par le calembour, le langage, la poésie ...

En quoi le personnage de Fantasio peut-il intéresser le jeune public ?

F.M. : *Fantasio* est un personnage désœuvré qui remet perpétuellement le monde en question, qui veut pouvoir rêver ; en ce sens il est très moderne. Il apparaît à bout de souffle : il tente de courir, courir et dans le même temps reste sur place. Des passages magnifiques et très significatifs illustrent bien cette idée, par exemple lorsqu'il explique que toutes les rues, tous les recoins de la ville sont connus de lui. Ses désirs, ses rêves : une autre vie, un autre lieu, être quelqu'un d'autre que lui-même .... La seule solution qui s'offre à lui : se cacher derrière un masque, un costume afin de trouver un espace de liberté, de jouer avec le monde extérieur et de le tourner davantage en dérision.

Comment voyez-vous le personnage d'Elsbeth ?

F.M. : Je désirais en faire une fille qui se résigne volontairement, qui se sacrifie en vue de montrer à son père tout le mal qu'il peut faire en lui imposant ce mariage. Finalement, j'en ai fait une jeune fille naïve – sans toutefois tomber dans l'excès – dépassée par les évènements et aimant son père. Le roi, bien que peu décrit, semble être sans conteste un personnage faible subissant la pression des courtisans, un personnage manipulé, obéissant aux impératifs politiques. Face à cela, *Elsbeth*, jeune fille fantasque, perdue dans les livres et les rêves, se résigne, accepte la situation qui s'impose à elle. Cependant, c'est également un personnage assez fort en ce sens qu'elle lutte aussi contre *Fantasio* en *Saint Jean*, elle résiste à son discours. A la philosophie du changement de *Fantasio*, *Elsbeth* met en avant la loi de la nature, l'immuabilité de certains caractères. Ces deux personnages sont en opposition par le dialogue et par le jeu.

Comment le choix des comédiens s'est-il effectué ?

F.M. : J'avais envie de continuer à travailler avec les comédiens de *"Lorenzaccio"* ; je les ai réengagés. J'aime en effet retrouver une équipe que je connais et que j'apprécie. Et de plus en plus j'essaye de penser à des spectacles qui me ramènent à eux.

Comment ont été pensés et conçus le décor et la musique?

F.M. : Gérard Maimone a composé une très belle musique, enregistrée par les musiciens de l'Orchestre National de Savoie. Elle joue un rôle important et apporte une véritable dimension poétique. Quant au décor de *"Fantasio"*, il est unique : c'est une serre abandonnée, symbole de déclin, qui permet des entrées et sorties, des mises en espace très variées. .

6 fois.

très coloré
exotique
pantalon bouffant
bleu avec galons.
Ceinture rouge.
grande cape

FANTASIO

de

Alfred de Musset

DISTRIBUTION

Mise en scène	:	**Françoise Maimone**
Assistée de		**Corinne Ginisti**
Musique	:	**Gérard Maimone**
Chorégraphie	:	**Denis Plassard**
Costumes	:	**Fabienne Guidon**
Décors	:	**Brigitte Bosse-Platière** et **Françoise Maimone**
Lumière	:	**Frédéric Blanc**
Son	:	**Hugo Maimone**
Maquillage	:	**Soizic Sidoit**

Les costumes ont été réalisés par l'**Atelier du Théâtre des Célestins**
et les décors par l'**Equipe Acte 48**

avec, par ordre alphabétique,

Spark	:	**Laurent Bastide**
Le Prince de Mantoue	:	**Pierre Bianco**
Flamel / Facio	:	**Patrick Bonnet**
Fantasio	:	**Gilles Chabrier**
Rutten / l'officier / le cul de jatte	:	**Renaud Gaulot**
Elsbeth	:	**Déborah Lamy**
Hartman	:	**David Neveux**
Marinoni	:	**Jacques Pabst**
La gouvernante	:	**Natalie Royer**
Le Roi de Bavière	:	**André Widmer**

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 5 AU 23 NOVEMBRE 1996

"L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer.".

Alfred de Musset

ALFRED DE MUSSET

Alfred de Musset naît à Paris (sous le Premier Empire) le 11 décembre 1810, dans une famille aisée qui, déjà, cultive les lettres avec passion. Après une enfance apparemment heureuse, sans histoires autres que *"le vert paradis des amours enfantines"* (Baudelaire), ses études au Collège Henri IV sont brillantes et couronnées de prix au Concours Général. Sa famille fonde sur lui les meilleures espérances, envisageant même l'Ecole Polytechnique. Il entreprend des études de droit, de médecine, de musique, de dessin, mais les abandonne très vite car seule la littérature l'intéresse. Il découvre la vie mondaine, devient un véritable "dandy", on le voit ainsi dans tous les restaurants à la mode arborant des tenues étudiées : *"J'ai besoin de tout connaître et je veux tout apprendre par expérience, et non par ouï-dire"*.

La griserie du romantisme

Très vite il est introduit dans le "Cénacle" romantique formé autour de Victor Hugo et de Paul Faucher. Ainsi à partir de 1828 s'ouvre pour le jeune poète une période d'intense exaltation intellectuelle. Dans les salons de Nodier, à l'Arsenal, et du couple Hugo, **Musset** est reçu et fêté par la brillante jeunesse littéraire du romantisme (Vigny, Balzac, Dumas, Mérimée ...) et il connaît ses premiers succès publics avec la publication, notamment, des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829). Ce recueil est un véritable pot-pourri des principaux thèmes du romantisme flamboyant alors à la mode. Les "romantiques" sont ravis mais ils ne voient pas que dans les *Contes* perce déjà une parodie de leurs propres excès.

Musset par lui-même, à vingt-trois ans.

En marge du romantisme

Musset juge que l'école romantique a une fâcheuse tendance à se prendre au sérieux et manque d'une certaine distance vis-à-vis d'elle-même. Son insolence à l'égard des dogmes du romantisme militant fait scandale parmi ses amis du Cénacle. L'indépendance du poète s'affirme de plus en plus à leur encontre, comme en témoignent *Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français* et *Les Vœux stériles* qui attestent d'un retour au goût classique. **Musset**, c'est la liberté, la volonté de n'avoir qu'un maître : lui-même. Par ailleurs, l'échec de **Musset** au théâtre contribue à accroître cette distance : sa pièce *La Nuit vénitienne*, jouée à l'Odéon le 1er décembre 1830 est éreintée par la critique, huée par le public.

La mort de son père

Le 8 avril 1832 le père de **Musset** meurt. Cette date est cruciale : c'est un lien affectif et intellectuel qui disparaît, mais c'est aussi la menace de l'insécurité financière. Désireux de vivre de sa plume, il publie *Un spectacle dans un fauteuil*, recueil de pièces destinées à la lecture plutôt qu'à la représentation. Ces œuvres évoquent les drames de l'amour, la recherche de la passion unique ... thèmes qui seront repris et approfondis dans trois autres pièces en 1833 : *Andrea del Sarto, Les Caprices de Marianne* et *Rolla.* Malgré l'accueil réservé de la critique, **Musset** va connaître entre 1832 et 1841 neuf années de fécondité littéraire extraordinaire, au cœur desquelles se situe la grande crise passionnelle de sa vie : sa liaison avec George Sand.

La rencontre avec George Sand

C'est dans les premiers mois de 1833 que **Musset** fait la connaissance de George Sand.

George Sand dessinée par Musset.

C'est, pour l'un comme pour l'autre, le début d'une passion. Mais la vie prend alors une terrible revanche sur la littérature. Lors d'un voyage à Venise en 1834, **Musset** est atteint de la typhoïde et Sand le trompe avec le médecin ; il revient seul à Paris. S'engage alors une étonnante correspondance. Jusqu'en mars 1835, date de leur séparation définitive, ils vont se déchirer dans une liaison cruelle et tumultueuse, entrecoupée de querelles violentes et de réconciliations. Pendant ces deux années, **Musset** compose plusieurs pièces de théâtre : *"Fantasio", On ne badine pas avec l'amour* et *Lorenzaccio*, chefs-d'œuvre dramatiques qui témoignent de son scepticisme.

Le retour à la débauche

George Sand sortie de sa vie mais non de sa mémoire, **Musset** cherche en vain l'oubli dans les bras de nombreuses maîtresses, retombe dans la vie mondaine et la débauche. Naissent alors les œuvres majeures de la poésie personnelle de **Musset** : *Les Nuits, La Loi sur la presse, La Lettre à Lamartine, L'Espoir en Dieu* ... Il compose également, par à coups, des comédies et des proverbes dont *Il ne faut jurer de rien*. Mais la situation matérielle et l'état de santé de **Musset** se détériorent, ruinant le corps et tarissant les sources d'inspiration du poète.

La fin du rêve

Les dernières années de **Musset** sont tristes. L'homme est encore jeune, mais il paraît usé et il semble accélérer encore les effets de l'usure dans une sorte d'avilissement volontaire ou de course à la mort. Pourtant quelques lumières brillent encore. Il compose ainsi des comédies : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845), *On ne saurait penser à tout* (1849) ; des poèmes : *Souvenir des Alpes* (1852) ; des contes : *Histoire d'un merle blanc* (1842). En 1847, *Un caprice* est monté à Paris et connaît un grand succès, confirmé ensuite avec *Il ne faut jurer de rien*. Cependant, cela ne revalorise guère le prestige de l'écrivain déchu et **Musset**, alcoolique, malade, n'est plus que l'ombre de lui-même lorsqu'il est admis à l'Académie Française en 1852. **Musset** meurt dans l'obscurité le 2 mai 1857, l'année de publication ... de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal.*

Le café Tortoni, l'un de ses nombreux lieux de « débauche ».

FANTASIO EN QUELQUES MOTS

"Fantasio" est une comédie en deux actes écrite en 1833, la même année que *Lorenzaccio* (**Musset** n'avait que vingt-trois ans).

Fantasio, jeune bourgeois de Munich, explique à ses amis qu'à force d'analyser son plaisir, il a perdu toute illusion et s'ennuie. Afin d'échapper à ses créanciers, *Fantasio* imagine de prendre la place laissée vacante par la mort de *Saint-Jean*, bouffon de la cour du roi de Bavière. Il s'introduit au palais où il assiste aux préparatifs du mariage de la princesse *Elsbeth*, à qui le roi fait épouser, pour raison d'Etat, le *Prince de Mantoue*. Celui-ci, personnage grotesque, se fait passer pour son propre aide de camp pour observer à son aise sa fiancée. *Fantasio*, mélancolique et fantaisiste, a déjà pris la défroque du bouffon du roi. C'est sous cet aspect qu'il apparaît devant *Elsbeth*, pleine de craintes à l'idée de se marier.

Fantasio, qui a su gagner la confiance d'*Elsbeth*, surprend sa tristesse, montre qu'il en a compris les causes et lui fait savoir la compassion qu'il a pour elle. A l'aide d'un hameçon, il ôte la perruque du faux aide de camp ; le *Prince de Mantoue* se révèle et le bouffon est emprisonné. Alors, apprenant le travestissement du fiancé, la gouvernante d'*Elsbeth*, vieille femme pleine d'extravagances, s'imagine que le vrai fiancé est le nouveau bouffon ; elle lui rend visite en prison avec la princesse. *Fantasio* avoue qu'il ne s'est réfugié auprès du trône que pour échapper à ses créanciers. Mais le *Prince de Mantoue* ne se contente pas du châtiment du bouffon : offensé dans la personne de son représentant, il quitte le palais, déclarant la guerre au roi de Bavière ...

Fantasio est un des nombreux personnages du théâtre de **Musset** auquel l'auteur a donné un peu de son propre coeur. Triste et las parce qu'il a trop aimé, il a l'amour de l'amour, mais chaque expérience le rejette dans sa mélancolie. Sa maladie, c'est *"la grande maladie humaine, la seule maladie, l'impatience de n'être que soi et que le monde ne soit que ce qu'il est"* (Jules Lemaître).

"Fantasio" est une des comédies les plus fantaisistes de **Musset** : l'idylle en est gracieuse ; la gaieté folle et mélancolique de *Fantasio* n'est pas sans rappeler Hoffmann et Shakespeare ; le personnage du *Prince de Mantoue*, fantoche ridicule, est d'une truculence en tout point digne de la meilleure farce ; enfin, ***"Fantasio"*** est un trésor de vérités, d'esprit et de poésie.

ENTRE L'AUTHENTIQUE ET L'INAUTHENTIQUE

Musset soulève au sein même de l'écriture théâtrale le problème des sentiments vrais ou faux. Il ne craint pas de "thématiser" le langage. Il lui apparaît essentiellement sous l'angle de l'authenticité et de l'inauthenticité.(...)

Le langage est alibi, du fait du pouvoir des conventions : il faut plaire, rassurer ; perfection d'une docilité qui maintient gracieusement tous les statu quo ... on le voit notamment quand *Fantasio* compare le comportement de la jeune fille parfaite à une mécanique à ressort :
"Elles ont un petit ressort sous le bras gauche, un joli petit ressort en diamant fin, comme la montre d'un petit maître. Le gouverneur ou la gouvernante fait jouer le ressort, et vous voyez aussitôt les lèvres s'ouvrir avec le sourire le plus gracieux ; une charmante cascatelle de paroles mielleuses sort avec le plus doux murmure, et toutes les convenances sociales, pareilles à des nymphes légères, se mettent aussitôt à dansoter sur la pointe du pied autour de la fontaine merveilleuse."
On remarque dans ces images proposées par *Fantasio* la présence de la circularité : le langage et les gestes conventionnels sont bien au service d'une idéologie qui veut que tout tourne rond et que, pour cela, nulle mise en question ne surgisse. Le désir chez *Fantasio* d'éclairer la princesse sur les abus de la raison d'Etat en matière de mariage, propose tout au contraire des solutions de rupture et l'instauration de la liberté. Langage/inertie, langage/alibi, à quoi il faut ajouter, le langage/mensonge.(...)

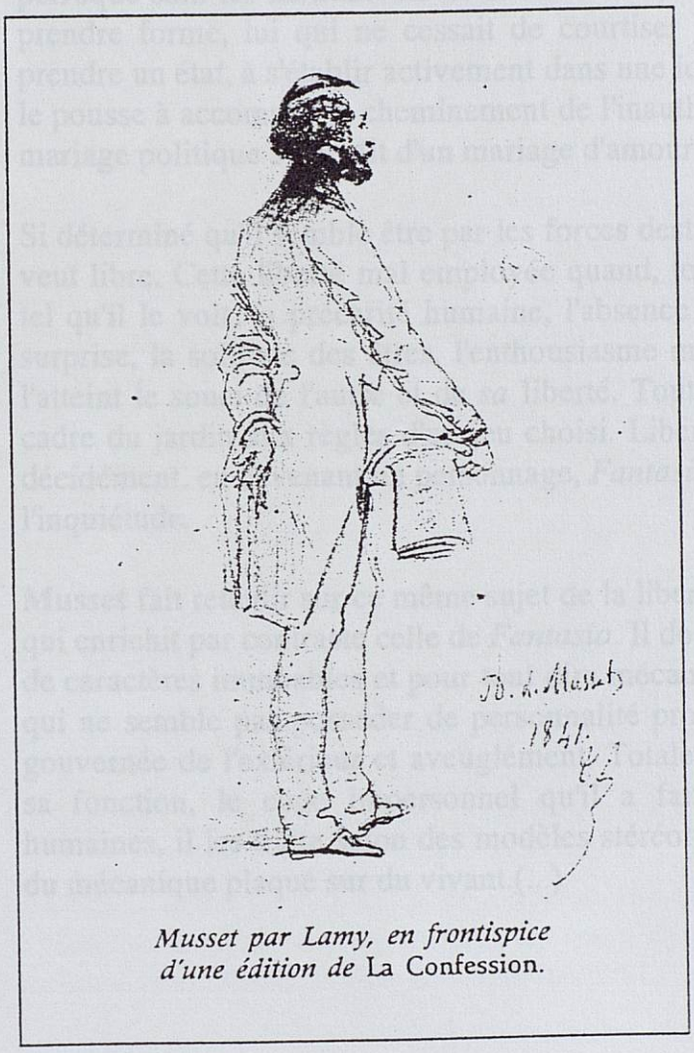
Y a-t-il un langage authentique ? Il doit bien exister, mais **Musset** s'emploie surtout à montrer combien les hommes le trahissent, combien ils en sont indignes.
Fantasio : "Je fais la conversation avec les petits chiens et les marmitons. Il y a un roquet pas plus haut que cela dans la cuisine, qui m'a dit des choses charmantes.
Elsbeth : "En quel langage ?"
Fantasio : "Dans le style le plus pur. Il ne ferait pas une seule faute de grammaire dans l'espace d'une année."
Elsbeth : "Pourrai-je entendre quelques mots de ce style ?"
Fantasio : "En vérité, je ne le voudrais pas ; c'est une langue qui est particulière. Il n'y a pas que les roquets qui la parlent, les arbres et les grains de blé eux-mêmes la savent aussi ; mais les filles de roi ne la savent pas."

Il serait peut–être nécessaire que ne retentissent chez les humains que les cris du cœur. Mais théâtralement le plaisir du dialogue s'en trouverait bien amoindri. **Musset** découvre une voie moyenne. Ainsi, dans l'expression indirecte, dans la métaphore par exemple ou la comparaison, où **Musset** est un maître incontestable.

La méthode indirecte du socratisme est également mise à contribution dans ses grandes pièces. Elle consiste à interrompre le fil d'un dialogue par une question bizarre qui semble tomber du ciel, d'autant plus qu'elle paraît ne pas réclamer immédiatement de réponse. Cela crée des suspens, des objections intrigant par le flou qui les enveloppe. Technique de déstabilisation qui conduit l'autre à énoncer une vérité différente de celle qui constituait son opinion ou dont il ne voulait pas être conscient.

Ainsi le *"Quel âge as–tu, Camille ?"* de *Perdican* et le*"De quelle couleur est cette tulipe ?"* de *Fantasio*, où l'on surprend des comportements déviants, des sortes de folie, favorisées par la bizarrerie du masque, ou plus généralement d'une *persona* adoptée, un mensonge somme toute, une apparence trompeuse qui se met au service de la vérité. Belle exploitation d'une voie moyenne entre l'authentique et l'inauthentique !

Arnaud Tripet
in "Préface de Fantasio"
Livre de Poche



Musset par Lamy, en frontispice d'une édition de La Confession.

LE JARDIN DE FANTASIO

Le nom de ce personnage donne un sexe masculin à la *Phantasia* grecque (capacité de représentation mentale) et surtout à la *Phantasie* (capacité d'inventer, imagination créatrice). Il est le poète, le rêveur, le détenteur d'une force imaginative. Mais dans son dégoût de tout, il lui reste le goût du défi. Le jeu, dont abuse cet endetté, l'amuse encore comme un stimulant, le risque l'éveille, la farce le tente, forme extrême d'une marginalité estudiantine qui se déchaîne collectivement et qui pour lui devient un germe de salut, sursaut positif dans la terrible glissade de l'ennui.

Un même climat enveloppe bien l'exception de la fête et les exploits de l'amuseur masqué. Simplement, les provocations initiales du mélancolique deviennent provocations maîtrisées du bouffon, la subversion gratuite du cynique, subversion avisée devant l'injuste raison d'Etat, sa folie déboussolée, ses rêveries mêmes débouchent sur le jeu et la stratégie d'un fou parfaitement déguisé. La bosse et la perruque sont les instruments de sa libération, d'abord parce qu'elles lui permettent de prendre forme, lui qui ne cessait de courtiser l'informe. Ensuite, l'habit l'entraîne à prendre un état, à s'établir activement dans une identité choisie. Enfin, son déguisement le pousse à accomplir le cheminement de l'inauthentique à l'authentique, en écartant un mariage politique au profit d'un mariage d'amour potentiel.(...)

Si déterminé qu'il semble être par les forces destructrices de la mélancolie, *Fantasio* se veut libre. Cette liberté mal employée quand, tourné sur lui–même, il dénonce le réel tel qu'il le voit, la précarité humaine, l'absence d'intérêt que présente un monde sans surprise, la solitude des êtres, l'enthousiasme mort, il la revendique à nouveau quand l'atteint le souci de l'autre et de *sa* liberté. Tout en restant joueur, il s'astreint dans le cadre du jardin aux règles d'un jeu choisi. Liberté *pour* quelqu'un, jeu doté de règles, décidément, en devenant un personnage, *Fantasio* échappe au mouvement immobile de l'inquiétude.

Musset fait retentir sur ce même sujet de la liberté et de son usage une autre résonance qui enrichit par contraste celle de *Fantasio*. Il dote le prétendant, le *Prince de Mantoue*, de caractères immuables et pour tout dire mécaniques. Il en fait un fantoche, quelqu'un qui ne semble pas posséder de personnalité propre et qui a l'air doué d'une motricité gouvernée de l'extérieur et aveuglément. Totalement prévisible, il n'est que son habit, sa fonction, le code impersonnel qu'il a fait sien. Les sentiments, les relations humaines, il les traite selon des modèles stéréotypés qui rendent ses propos ridicules : du mécanique plaqué sur du vivant.(...)

Musset a le mérite, outre celui de nous faire rire par ces actes constamment manqués du *Prince*, de rattacher ces phénomènes aux effets du pouvoir, et de rejoindre ainsi le problème de la liberté des sentiments, thème central de la pièce.(...)

Le Prince se déguise aussi mal que *Fantasio* se déguise bien, et il est prévisible et réduit à sa suffisance autant que *Fantasio* est surprenant, lucide et libre. La comédie classique aimait produire sur scène des couples maîtres–serviteurs, et **Musset** renouvelle ce procédé en affrontant sans jamais les mettre en présence le *Prince* et *Fantasio*. Celui qui est ridicule est le titré, et celui qui est le maître du ridicule est le bouffon, ami des marmitons et des animaux de cour. L'aisance n'est plus, dans ce cadre, affaire de rang ni de bienséance, mais d'esprit.(...)

Dans sa relation à distance avec le *Prince*, la fonction de *Fantasio* consiste à éclairer impitoyablement l'inhumanité d'une psychologie bloquée d'autant plus risible et dangereuse qu'elle prétend se légitimer dans le pouvoir. Et ils se suivent, de scène en scène, engagés dans deux démarches opposées, séduire la *Princesse* pour le *Prince*, la détourner du mariage pour *Fantasio*. Mais ils se suivent surtout afin qu'apparaisse comparativement que pour l'un tout est joué, que sa liberté reste à un degré zéro dans la répétition mécanique qui définit son existence, et que pour l'autre une liberté d'abord malheureuse et sans emploi (Acte 1) découvre sa raison d'être dans une entreprise libératrice (Acte 2). Libératrice pour autrui et pour lui.

Tout se joue pour *Fantasio* dans ce rôle de bouffon, choisi un peu à la légère et pour soutenir un défi momentané. Il en découvre les bienfaits en l'exerçant, dans une action qui le soustrait à des ruminations sans issue parce que sans projet ni mobilisation. Acculé à la nécessité de se définir aux yeux de la *Princesse* et de se faire accepter par elle, il apprend à se défendre et à prouver sa légitimité de bouffon ; une distance féconde, celle de l'humour, prend place en son âme, et un mouvement de dépréhension encouragé par le secret du masque lui interdit de se considérer comme sa propre fin.
A chaque instant, comme c'est le cas pour tout amuseur, il doit fournir la preuve qu'il a le droit d'exister. Escrime de survie qui lui fait oublier sa mélancolie. Cet art de se défendre en construisant une image de soi empreinte de bonne humeur finit donc par agir sur son humeur. Le bouffon influence *Fantasio* autant que *Fantasio* le bouffon. Mais l'escrime implique l'attaque et une sortie de soi qui vise les défenses de l'autre. Il s'agit de les renverser pour son bien. Car le bouffon est bienfaisant. La docilité et la résignation d'*Elsbeth* sont assurément les principaux obstacles à son bonheur. Pourquoi ne pas le lui faire comprendre, fût–ce un peu durement ? N'est–ce–pas là la mission que fait attendre le déguisement de *Fantasio* ? (...)

En effet, le message qu'il s'attache à transmettre correspond à ce que sa pensée souhaite le plus ardemment voir se vérifier, message de **liberté affective, d'authenticité, de bonheur conforme aux exigences de la nature**. (...)

De manière socratique, indirectement et comme par surprise, il amène la *Princesse* à reconnaître que l'on ne peut pas forcer la nature. L'idée d'une tulipe du jardin qui serait à la fois bleue et rouge, ne serait-elle pas la preuve par l'absurde de la loi naturelle qui veut qu'une chose soit ce qu'elle est et non pas une autre.
Elsbeth : "La pâle fleur de l'aubépine peut devenir une rose, et un chardon peut devenir un artichaut ; mais une fleur ne peut en devenir une autre (...). La plus chétive violette mourrait plutôt que de céder si l'on voulait, par des moyens artificiels, altérer sa forme d'une étamine."
Fantasio : "C'est pourquoi je fais plus de cas d'une violette que d'une fille de roi."

Le coup est rude. *Fantasio* doit en suspendre les effets jusqu'à la rencontre suivante. Du végétal, il passe alors à l'animal.(...) Il lui promet comme cadeau de noces un serin empaillé qui chante sur commande, tout comme les jeunes filles bien élevées, et la *Princesse* elle-même. Cette fois le sens est clair : a-t-elle encore des sentiments à soi, cette poupée, fantoche mécanique qui n'existe que pour obéir aux convenances ? Un mariage motivé comme le sien la transforme en un être aussi mécaniquement, aussi faussement animé que le serin promis par *Fantasio*.(...)
Sans lui donner le temps d'opter pour la liberté, *Fantasio* créé la situation salvatrice d'une rupture diplomatique en pêchant la perruque du *Prince* sur la personne de son majordome déguisé. L'engagement est ainsi plus complet et ses mots, marqués par le jeu et la fantaisie, se trouvent authentifiés par un acte infiniment plus courageux. L'incarnation de *Fantasio* dans un personnage "positif" est ainsi achevée, car que serait une incarnation sans engagement véritable ?

Quant au refus de *Fantasio* de devenir le bouffon officiel, comme le lui offre la *Princesse* dans les dernières répliques de la pièce, il s'inscrit dans la logique d'une marginalité nécessaire. Elle renvoie à celle de l'artiste dont il serait bien erroné de dire qu'elle est synonyme de vide, puisque, comme l'expérience de **Musset** dramaturge le montre, c'est exactement le contraire qui est vrai. S'il faisait un métier stable de son activité de bouffon, les conditions que celle-ci pouvait offrir à sa liberté d'esprit cesseraient aussitôt à ses yeux pour devenir une contrainte fatale. Voilà, sans doute, ce que **Musset** a voulu nous faire entendre dans le dénouement de sa pièce.
Comme **Musset** donne vie à des personnages et les met en scène, *Fantasio* a projeté dans les discours d'un bouffon *inventé* par lui les enjeux de son monde intérieur. De fait, le *Fantasio* du premier acte correspondait, mais déjà théâtralisé, à l'expression lyrique de soi, tandis qu'au deuxième acte se développe véritablement sa représentation dramatique.

Arnaud Tripet
in "Préface de Fantasio"
Livre de Poche

LA MÉTAPHYSIQUE DU LANGAGE POÉTIQUE

Si l'on a pu parler à bon droit d'une royauté du langage dans le théâtre de Racine ou dans celui de Marivaux, une formule similaire serait sans doute valable au même degré pour le théâtre de **Musset**. Parce qu'il est fondamentalement un théâtre non joué, parce qu'il est l'œuvre d'un poète, qui a le langage pour matière première, ce théâtre singulier épouse sans peine la forme la plus littéraire du jeu dramatique, qui prend le dialogue pour support, ferment et substance de l'action (...)

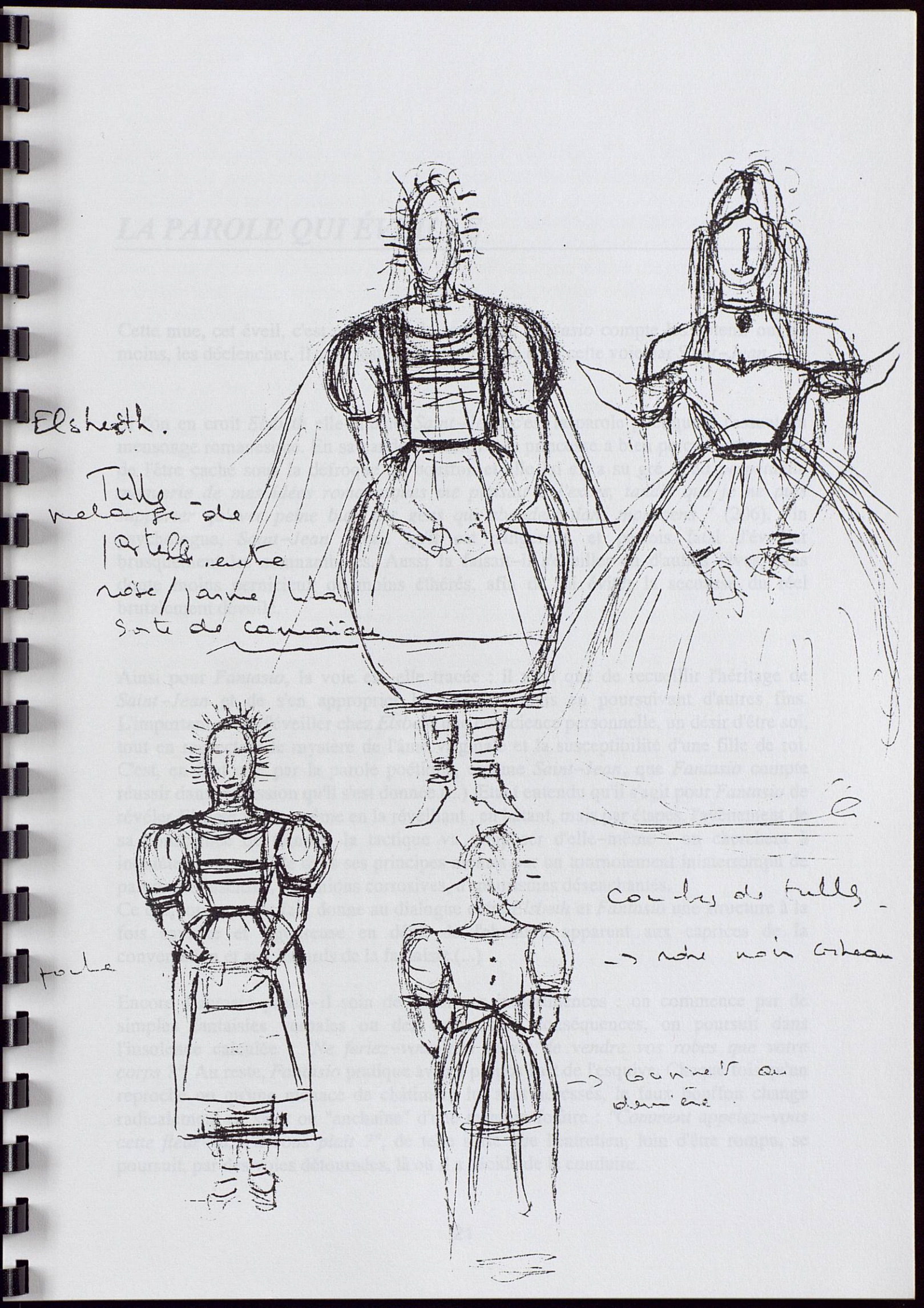
Dans le droit fil du dialogue, loin de contenir des germes de mort, la parole est vivifiante ou, du moins, libératrice. On notera, à ce sujet, que les dialogues récurrents entre les mêmes personnages à l'intérieur d'une pièce offrent tous une particularité commune : on dirait une situation type, dans laquelle le langage, qui est l'action même, exerce son pouvoir créateur : un homme, par la seule vertu de sa parole, révèle à une femme la vérité profonde de sa nature qu'ont oblitérée la pudeur, les bienséances, le romanesque, l'orgueil, l'éducation, et, d'une manière générale, toutes les formes de contraintes qui brisent le libre jeu de l'instinct, toutes les formes de mensonge social. Le dialogue se fait alors "maïeutique", dessillant les yeux obscurcis de la femme et l'obligeant à regarder au fond d'elle-même pour y découvrir la vérité intérieure qu'elle ne pouvait ou ne voulait pas voir : ainsi *Marianne* en face d'*Octave*, *Elsbeth* en face de *Fantasio*. Et dans la plupart des cas, cette maïeutique sera suivie d'effets, dont les conséquences parfois seront lourdes. Dans le cas d'*Elsbeth*, nous appréhendons plus subtilement qu'ailleurs le mystère du langage poétique au théâtre et saisissons, en tout cas, plus à vif sa fonction propre dans le théâtre de **Musset**.(...)

De ce que les dialogues entre *Elsbeth* et *Fantasio* se tiennent comme à l'écart des faits dramatiques proprement dits, il ne faut pas conclure qu'ils sont gratuits et superflus. Loin des contraintes artificielles de l'intrigue théâtrale, le langage révèle plus subtilement sa fonction libératrice. Etant à lui-même sa propre fin, il fait apparaître le pouvoir propre du langage poétique dans la conscience de soi comme dans la connaissance du monde extérieur. Il est à peine exagéré de parler ici d'une métaphysique du langage poétique, dont *Fantasio* se fait à plaisir, particulièrement dans la grande scène des bluets (II, 1 ; 207-12), le théoricien et l'ordonnateur. Mais il faudra parfois la découvrir entre les lignes.

Il convient, avant tout, de bien mesurer sur quel terrain *Fantasio* doit exercer les vertus de son langage poétique. A cet égard, il faut donner toute leur importance aux remarques qu'*Elsbeth* adresse à sa gouvernante, notamment : *"Je ne suis qu'une pauvre enfant rêveuse ; peut–être la faute en est–elle à tes romans, tu en as toujours dans tes poches."* (II, 1 ; 204). Envahie par le romanesque, submergée par le ressac des héros de l'histoire ou de la légende, *Elsbeth* a perdu tout contact direct avec la réalité ; son expérience est purement livresque .
Aussi bien entend–on *Elsbeth* tour à tour se plaindre d'être enfermée dans son rêve et demander qu'on lui laisse encore un quart d'heure pour en savourer les délices : *"Je t'en supplie, laisse–moi un quart d'heure encore ; va préparer ce qu'il me faut : hélas ! ma chère, je n'ai plus longtemps à rêver" (II, 1 ; 207)*(...).

Nul doute que *Fantasio* s'inscrive en faux contre une image aussi tendancieuse de la vie humaine et de l'ordre du monde, où la vérité profonde de l'homme est aussi étrangère au mensonge des livres qu'à celui de la cérémonie mondaine. Si le mariage et l'amour parviennent à se superposer sans se détruire ou à s'exclure, c'est tant mieux ; mais l'important est dans l'élan du cœur qui vous porte vers l'être qu'on a choisi librement. Ridiculiser le *Prince de Mantoue*, de telle manière qu'il soit à tout jamais disqualifié aux yeux d'*Elsbeth*, c'est l'affaire de *Fantasio* seul, et il sera aidé dans sa tâche par *Elsbeth* elle même qui n'aura pas grand effort à faire pour être convaincue. Quant au reste, c'est à *Elsbeth* de prendre conscience d'elle–même des conditions de son bonheur, de sa volonté d'être heureuse, contre laquelle aucun obstacle ne saurait prévaloir. Il faut redonner à *Elsbeth* le sens et le goût : il faut qu'elle s'éveille au monde adulte, c'est–à–dire au monde de l'amour, du don généreux de soi à un homme qu'elle aime et qui attend d'elle le bonheur et peut–être le salut.

Bernard Masson
in "Théâtre et langage chez Musset"
Editions Lettres Modernes


Elsheath.
Tulle mélangé de paillettes entre rose / jaune / blanc sorte de camaïeu
couches de tulle
-> rose noir crème
-> Garnir au dernier

LA PAROLE QUI ÉVEILLE

Cette mue, cet éveil, c'est par la parole seule que *Fantasio* compte les obtenir ou, du moins, les déclencher. Il a du reste déjà été précédé dans cette voie par *Saint-Jean*.

Si l'on en croit *Elsbeth* elle-même, *Saint-Jean* c'est la parole poétique à l'assaut du mensonge romanesque. En sa candeur intuitive, la princesse a bien perçu l'authenticité de l'être caché sous la défroque du bouffon et elle lui en a su gré : *"Sa perpétuelle moquerie de mes idées romanesques me plaisait à l'excès, tandis que je ne puis supporter qu'avec peine bien des gens qui abondent dans mon sens "* (206). Fin psychologue, *Saint-Jean* savait qu'il est dangereux et parfois fatal d'éveiller brusquement les somnambules. Aussi la faisait-il s'éveiller en d'autres rêves, sans doute moins pernicieux ou moins éthérés, afin de lui éviter la secousse du réel brutalement dévoilé.

Ainsi pour *Fantasio*, la voie est-elle tracée : il n'est que de recueillir l'héritage de *Saint-Jean* et de s'en approprier la méthode, mais en poursuivant d'autres fins. L'important, c'est d'éveiller chez *Elsbeth* une conscience personnelle, un désir d'être soi, tout en respectant le mystère de l'âme virginale et la susceptibilité d'une fille de roi. C'est, en tout cas, par la parole poétique, comme *Saint-Jean*, que *Fantasio* compte réussir dans la mission qu'il s'est donnée.(...). Etant entendu qu'il s'agit pour *Fantasio* de révéler *Elsbeth* à elle-même en la réveillant , en hâtant, mais par étapes, l'avènement de sa conscience de femme, la tactique va s'imposer d'elle-même : on cherchera à inquiéter la jeune fille dans ses principes mêmes par un tournoiement ininterrompu de paradoxes insensés, d'opinions corrosives, d'aphorismes désenchantés.
Ce qui, tout compte fait, donne au dialogue entre *Elsbeth* et *Fantasio* une structure à la fois savante et rigoureuse en dépit de l'abandon apparent aux caprices de la conversation et aux hasards de la fantaisie.(...)

Encore *Fantasio* prend-il soin de doser ses impertinences : on commence par de simples fantaisies verbales ou des folies sans conséquences, on poursuit dans l'insolence calculée : *"Ne feriez-vous pas mieux de vendre vos robes que votre corps ?"*. Au reste, *Fantasio* pratique avec à propos l'art de l'esquive. Chaque fois qu'un reproche ou qu'une menace de châtiment lui sont adressés, le faux bouffon change radicalement de sujet ou "enchaîne" d'une manière folâtre : *"Comment appelez-vous cette fleur-là, s'il vous plaît ?"*, de telle sorte que l'entretien, loin d'être rompu, se poursuit, par des voies détournées, là où il a décidé de le conduire.

Quant au contenu même des propos tenus par *Fantasio*, il convient de remarquer combien ils sont homogènes. Même les plus anodins procèdent d'une philosophie sceptique, d'où toute cohérence logique et toute vérité absolue semblent absentes, de sorte qu'*Elsbeth*, pour échapper à l'incessante mobilité du kaléïdoscope, cherche à sauver du naufrage quelques certitudes rassurantes. Cela est particulièrement sensible dans le couplet sur les tulipes. *Elsbeth*, flairant le danger, a bien cherché à esquiver le combat : c'est qu'elle éprouvre progressivement l'impression désagréable d'avancer sur un sol mouvant, où chaque pas cache un piège et fait courir un risque. Devant tant de réserve et de prudence, *Fantasio* joue son va–tout et le principe de contradiction vole soudain en éclat : *"Je vous dis que cette tulipe est une tulipe rouge, et cependant je conviens qu'elle est bleue."*. Du coup, toute logique est abolie et *Elsbeth* est bien obligée d'accepter le débat sur le terrain choisi par *Fantasio*, qui en exploitera les avantages.(...). Dès lors, sans jamais se désunir, *Fantasio* donne libre cours à une philosophie où rien n'est stable, où tout change et n'existe qu'en perpétuelle mutation. A cet insidieux travail de sape il faudra bien qu'*Elsbeth* riposte, sous peine de perdre pied ou plutôt de perdre cœur.

La réponse d'*Elsbeth* est un chef–d'œuvre d'à–propos. *Elsbeth*, en effet, renvoie la balle sur le terrain choisi par l'interlocuteur, en invoquant à son tour le témoignage des mêmes symboles, en l'occurrence celui des fleurs et du monde végétal. Mais une vibration dans la voix trahit la dignité offensée et une fermeté de conviction qu'on attendait guère d'un esprit aussi romanesque et d'une intelligence artificiellement maintenue dans l'enfance. Cette première naissance de la femme vaut qu'on s'y arrête.

Elsbeth, en se défendant contre l'agression du monde extérieur, s'explique, se déclare. Elle préserve, à son insu, son inaliénable liberté, en retrouvant, sur le plan du langage, une fermeté d'être et de volonté à travers les images de stabilité qu'elle oppose à l'univers en dislocation et en mouvement perpétuel de *Fantasio*. A la philosophie héraclitéenne dessinée avec humour par *Fantasio*, *Elsbeth* oppose spontanément une ontologie de type platonicien, une croyance à des archétypes intangibles dont participent les espèces végétales : *"Une fleur ne peut en devenir une autre"*. Il y a pour *Elsbeth* une nature des choses, qui demeure stable en dépit des mutations provoquées : on change les apparences, non les essences, les couleurs, non les espèces ; sous le jeu mouvant des apparences, il y a ce que chaque chose est. (...). A la désinvolture de *Fantasio*, qui feint de ne rien prendre au sérieux, elle oppose la gravité de l'être simple et droit qui refuse de jouer avec et sur les mots : c'est une défense vitale de son intégrité et de sa dignité qu'elle entreprend en plaidant la cause de *"la plus chétive violette"*. On ne s'étonne guère dès lors de rencontrer dans ses propos l'image de la mort : *"La plus chétive violette* ***mourrait*** *plutôt que de céder si l'on voulait, par des moyens artificiels, altérer sa forme d'une étamine"*. Ainsi parle spontanément l'être sans duplicité, dont chaque mot pèse son poids exact de vérité. En langage moral, cela signifie qu'il faut être fidèle à soi–même, qu'on n'a pas le droit de déroger à sa nature en acceptant, fût–ce pour une noble cause, un sacrifice contre nature ; *Elsbeth*, pas plus que la violette, n'a le pouvoir de dégénérer.(...)

Ce qui compte, c'est que le piège du langage poétique se soit soudain refermé sur elle et que l'instinct vital de conservation ait parlé naturellement cette langue nouvelle : le mensonge romanesque est désormais disloqué, le rêve s'est ouvert sur la vie, la vérité du cœur a retrouvé sans effort les chemins de la poésie. *Elsbeth* témoigne pour une poésie qui est le chant d'accord d'un monde réconcilié, où la nature et l'homme ont fait spontanément la paix.. Dès lors, la parole poétique emprunte le même chemin que l'amour : elle se fait communication ; elle éveille l'âme endormie, suscite la conscience de soi et du monde, prépare la rencontre pathétique d'un être avec son destin. C'est assez dire qu'elle est avant tout, dans le théâtre de **Musset**, l'instrument même de la vérité.

Bernard Masson
in "Théâtre et langage chez Musset"
Editions Lettres Modernes

MORCEAUX CHOISIS

Acte I, scène 2

(...)

FANTASIO

Quelle admirable chose que les Mille et Une nuits ! Ô Spark, mon cher Spark, si tu pouvais me transporter en Chine ! Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe !

SPARK

Cela me paraît assez difficile

FANTASIO

Ce monsieur qui passe est charmant ; regarde : quelle belle culotte de soie ! quelles belles fleurs rouges sur son gilet ! Ses breloques de montre battent sur sa panse, en opposition avec les basques de son habit qui voltigent sur ses mollets. Je suis sûr que cet homme là a dans la tête un millier d'idées qui me sont absolument étrangères ; son essence lui est particulière. Hélas ! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quel replis, quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! Un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps humains !

SPARK

Bois donc, désœuvré, au lieu de te creuser la tête.

FANTASIO

Il n'y a qu'une chose qui m'ait amusé depuis trois jours : c'est que mes créanciers ont obtenu un arrêt contre moi, et que si je mets les pieds dans ma maison, il va arriver quatre estafiers qui me prendront au collet.

SPARK

Voilà qui est fort gai, en effet. Où coucheras-tu ce soir ?

FANTASIO

Chez la première venue. Te figures-tu que mes meubles se vendent demain matin ? Nous en achèterons quelques uns, n'est-ce pas ?

SPARK

Manques-tu d'argent, Henri ? Veux-tu ma bourse ?

.../...

FANTASIO

Imbécile ! Si je n'avais pas d'argent, je n'aurais pas de dette. J'ai envie de prendre pour maîtresse une fille d'opéra.

SPARK

Cela t'ennuiera à périr.

FANTASIO

Pas du tout : mon imagination se remplira de pirouettes et de souliers de satin blanc ; il y aura un gant à moi sur la banquette du balcon depuis le premier janvier jusqu'à la Saint–Sylvestre, et je fredonnerai des solos de clarinette dans mes rêves, en attendant que je meure d'une indigestion de fraises dans les bras de ma bien–aimée. Remarques–tu une chose, Spark ? C'est que nous n'avons point d'état ; nous n'exerçons aucune profession.

SPARK

C'est là qui t'attriste ?

FANTASIO

Il n'y a point de maître d'armes mélancolique.

SPARK

Tu me fais l'effet d'être revenu de tout.

FANTASIO

Ah ! pour être revenu de tout, mon ami, il faut être allé dans bien des endroits.

SPARK

Eh bien donc ?

FANTASIO

Eh bien donc ! Où veux–tu que j'aille ? Regarde cette vieille ville enfumée ; il n'y a pas de places, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trente fois ; il n'y a pas de pavés où je n'aie traîné ces talons usés, pas de maisons où je ne sache quelle est la fille ou la vieille dame dont la tête stupide se dessine éternellement à la fenêtre ; je ne saurai faire un pas sans marcher sur mes pas d'hier, eh bien, mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus ; toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués ; je m'y suis promené en cent fois plus de sens, dans cette cervelle délabrée, moi son seul habitant ! Je m'y suis grisé dans tous les cabarets ; je m'y suis roulé comme un roi absolu dans un carrosse doré ; j'y ai trotté en un bon bourgeois sur une mule pacifique, et je n'ose seulement pas maintenant y entrer comme un voleur, une lanterne sourde à la main.

.../...

SPARK

Je ne comprends rien à ce travail perpétuel sur toi–même ; moi, quand je fume, par exemple, ma pensée se fait fumée de tabac ; quand je bois, elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre ; quand je baise la main de ma maîtresse, elle entre par le bout de ses doigts effilés pour se répandre dans tout son être sur des courants électriques ; il me faut le parfum d'une fleur pour me distraire, et de tout ce que renferme l'universelle nature, le plus chétif objet suffit pour me changer en abeille et me faire voltiger çà et là avec un plaisir toujours nouveau (...).

LA GRAMMAIRE

de

Eugène Labiche

DISTRIBUTION

Mise en scène	:	**Françoise Maimone**
Assistée de		**Corinne Ginisti**
Générique musical et chansons	:	**Gérard Maimone**
Costumes	:	**Fabienne Guidon**
Décors	:	**Brigitte Bosse-Platière** et **Françoise Maimone**
Lumière	:	**Frédéric Blanc**
Maquillage	:	**Soizic Sidoit**

Les costumes ont été réalisés par l'**Atelier du Théâtre des Célestins**

avec, par ordre alphabétique,

Poitrinas	:	**Pierre Bianco**
Jean	:	**Patrick Bonnet**
Machut	:	**Jacques Pabst**
Blanche	:	**Natalie Royer**
Caboussat	:	**André Widmer**

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 5 AU 23 NOVEMBRE 1996

"J'ai beau faire, je ne peux pas prendre l'homme au sérieux, il me semble n'avoir été créé que pour amuser ceux qui le regardent d'une certaine façon."

Eugène Labiche

LE VAUDEVILLE

Le vaudeville n'est pas toute la comédie bourgeoise du XIXème siècle, mais il est certain que, sans lui, on ne saurait rendre compte de son succès et de ses techniques. Qu'est-ce exactement que le vaudeville ? Ce n'est pas, à l'origine, un genre dramatique, mais un type de chanson populaire. Ce furent d'abord les Comédiens-Italiens, puis, après leur éviction, les acteurs des théâtres "de foire" qui introduisirent les airs chantés dans les spectacles, donnant ainsi naissance aux "comédies en vaudeville", que l'on abrégea plus tard en "vaudeville" tout court. C'est à la veille de la Révolution que le vaudeville eut définitivement pignon sur rue avec ses auteurs et ses salles attitrées.

La caractéristique essentielle du genre est claire : ce sont les "'couplets" chantés qui constituent soit la totalité de la pièce, soit une part variable, entrecoupant la plupart du temps les scènes parlées. De son origine populaire, le vaudeville avait longtemps gardé une liberté par rapport à la morale traditionnelle. Le vaudeville devint ensuite conformiste, conservant néanmoins une certaine vulgarité de ton. Aussi peut-on comprendre que ce soient les évènements survenus en France, de 1789 à la fin du siècle, qui aient fourni l'occasion de son irrésistible essor. Désormais, et pour tout le siècle, ce sera l'explosion. "Vaudeville-anectodique" et "vaudeville-farce" se partageront les faveurs du public et les salles parisiennes. Mais il leur reste à conquérir leurs lettres de noblesse. Ce sera le sens de toute la longue marche qui, de Scribe à Feydeau, conduira le vaudeville à rejoindre la vieille comédie au panthéon des genres qui honorent les plus grands, en produisant des hybrides qui finiront par prendre la place des cadres rigides de jadis.

- **Le vaudeville anecdotique :**

Ce type de pièce prend comme point de départ une anecdote du passé, ou un fait divers emprunté à l'actualité ; l'un ou l'autre servent de prétexte à de petits tableaux de mœurs. Le chef-d'œuvre de ce genre est *Fanchon la Vielleuse* (1803) de Bouilly et Pain. (...) De tels vaudevilles sont souvent de caractère sentimental et moralisateur, surtout jusqu'aux années 1840. (...)

A côté du vaudeville anecdotique, il faut également citer le vaudeville "de circonstance" qui, souvent écrit par les mêmes auteurs, exalte les régimes successifs, précaution indispensable pour se concilier une censure tatillonne sous le Premier Empire et encore peu accommodante par la suite, même si le genre n'est pas pris très au sérieux. (...)

Les faits divers contemporains, les inventions récentes, les modes nouvelles sont également la pâture du vaudeville anecdotique, qui, dans ce cas, fait une certaine place à la satire. (...)

- **Le vaudeville-farce :**

La seconde tendance du vaudeville, c'est la farce. Rien de surprenant à cela : n'est-il pas, dans une certaine mesure, l'héritier de la vieille farce traditionnelle (...) Du reste, certaines pièces étaient intitulées par leurs auteurs *parodies-vaudevilles*. Cette tendance vers la farce impliquait un certain goût pour la grivoiserie (...). Plus tard, bien que Scribe ait tenté, comme Panard un siècle plus tôt, de moraliser le genre, c'est un courant qui restera si vigoureux qu'il en est devenu, dans l'esprit de beaucoup, inséparable de la notion même de vaudeville. Cela n'empêchait point que l'on observât parallèlement une inspiration vertueuse et moralisante également très forte dans le vaudeville anecdotique. (...)

Parmi ces farces-vaudevilles, il faut compter les parodies dont le succès avait été si vif au XVIIIème siècle, et qui comportaient souvent des couplets. Les auteurs du XIXème siècle en reprennent la formule, dans laquelle, d'ailleurs, le journaliste Geoffroy discerne une variété particulièrement intelligente de la critique. Ce sont des parodies d'opéras comme *Les petites Danaïdes* (1819) par Désaugiers. (...) ce sont également maintes œuvres de **Labiche**, comme *Si jamais je te pince* (1856), *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857) qui sont de pures farces. Les inventions burlesques de ces vaudevillistes dépassent souvent la farce pour aboutir au délirant, à l'absurde et pas seulement chez **Labiche** comme on le croit trop souvent, mais chez un grand nombre de ses prédécesseurs ou contemporains. (...)

- **L'évolution du vaudeville (1800 – 1870) :**

Il est cependant un trait commun à la plupart des vaudevilles – à quelque tendance qu'ils appartiennent – créés jusqu'aux années 1820 – 1825, c'est la minceur, voire l'absence de toute intrigue structurée. Les critiques du temps le soulignent, pour s'en plaindre (...). Certes ces fâcheuses pratiques n'empêchaient pas le vaudeville de prospérer : en cette année 1823, *"il y a des jours à Paris, où l'on joue au moins vingt vaudevilles sur les différents théâtres"*. Mais Scribe pressent très vite que la formule en vogue peut, un jour proche, lasser le public. Il lui faut la renouveler s'il entend s'assurer un succès durable. Aussi, tout en partant du vaudeville tel qu'il existait sous l'Empire, il sent qu'il doit apporter une structure solide à ces bleuettes invertébrées (...).

Dans les années 1860, le vaudeville allait subir une mutation considérable. Il allait perdre ses couplets qui, depuis cent cinquante ans, constituaient son originalité et lui avaient même donné son nom. Scribe lui-même devait contribuer à l'abandon des couplets (...).

Henri Gidel
in "Le vaudeville" Editions P.U.F.

Patrons.

p/189

Corps classique
costume d'homme

Patrons
le différencié
l'adapté

LE VAUDEVILLE : UN TRAVAIL D'ÉQUIPE

• La production dramatique et ses problèmes

Ce qui frappe, quand on examine l'histoire du vaudeville, c'est jusqu'à la fin du XIXème siècle, le nombre considérable de pièces que les auteurs sont amenés à écrire. (...) On cite souvent le cas de Scribe qui donne environ 400 pièces, de **Labiche** qui en écrit 173, ce qui est énorme, même s'il ne s'agit pas exclusivement de vaudevilles. Mais à cette époque, une production de 2 à 300 pièces n'est pas exceptionnelle.(...)

Les raisons de cet état de choses sont multiples : jusqu'à la fin du Second Empire, les pièces sont nettement plus courtes qu'en 1900. La plupart d'entre elles ne comportent qu'un acte, quelquefois deux : on en joue donc souvent trois à chaque séance et les besoins sont grands. (...)

La situation se modifie cependant petit à petit : les œuvres deviennent plus longues (trois actes souvent, au lieu d'un ou deux) et remplissent à elles seules une séance : il en faut donc un nombre plus réduit. Ajoutons qu'elles dépendent beaucoup moins de l'actualité. Par ailleurs, le développement et la rapidité accrue des moyens de communication amènent à Paris un public plus nombreux de provinciaux et d'étrangers qui prolonge la vie des pièces. Si bien que le Palais-Royal, par exemple, ne donne pendant les cinq dernières années du siècle qu'une moyenne de six œuvres par an. Certains vaudevilles, ceux de Feydeau notamment, totalisent plusieurs centaines de représentations. (...)

La pratique de la collaboration semble, aux XVIIIème et XIXème siècles, avoir pour cause essentielle ces énormes besoins de production que manifestaient les salles spécialisées dans le vaudeville (...). Le nombre des auteurs qui collaboraient à une même pièce était en général de deux ou trois, mais parfois aussi de quatre ou cinq. Comment le travail de création était-il partagé entre les auteurs ? Ce domaine est mal connu, sauf en ce qui concerne **Labiche** (...) : il y avait d'abord *"un homme à idées, chargé de trouver les sujets et de construire la charpente ou scénario du vaudeville, puis un piocheur chargé de rédiger la pièce"*, enfin *"un homme mémoire, chargé de mettre en musique les couplets, d'arranger les chœurs et les morceaux d'ensemble, de les chanter, de les superposer à la situation"*. On appelait aussi *"carcassier"* l'homme habile à monter des intrigues, et *"coupletier"* celui qui s'occupait des chansons. Il existait par ailleurs des *"ressemeleurs dramatiques"* habiles à arranger les pièces des jeunes auteurs. (...)

Ajoutons que les collaborations étaient parfois forcées, par exemple, dans le cas cité plus haut d'un auteur sans expérience, dont la pièce était "reçue" mais qui se voyait imposer un "arrangeur". Parfois elles étaient anonymes : ainsi quand l'auteur était fonctionnaire, il craignait que ce genre d'activité ne le fit mal noter. (...)

• Acteurs, troupes, mise en scène

Aussi longtemps qu'il a comporté des couplets, c'est–à–dire depuis le début du XVIIIème siècle jusqu'à la fin du Second Empire, le vaudeville a posé aux acteurs des problèmes particuliers : ils devaient être capables de chanter – cependant, on n'était pas toujours très exigeant sur ce chapitre –. Il s'agissait avant tout de bien jouer. (...) Il s'agissait de faire "passer" auprès d'un public, certes complice, mais qui ne tolérait pas tout, les équivoques polissonnes et les sous–entendus libertins. (...)

En ce qui concerne ce type de pièce, cependant, plus importante que les talents individuels, apparaît la qualité de jeu que présente l'ensemble de la troupe. Pendant presque toute l'histoire du vaudeville, les troupes furent permanentes. L'habitude de jouer en commun, chaque jour, sous l'impulsion d'un directeur, ancien comédien lui–même, ou du comédien le plus expérimenté de la compagnie (le metteur en scène n'existait pas encore) donnait une homogénéité et une cohésion de jeu qui, tout autant que le talent de tel ou tel, assuraient le succès. (...)

Comme le "mouvement" est, depuis **Labiche**, devenu la qualité essentielle d'un bon vaudeville, assurer ce dynamisme du jeu est devenu aussi l'une des tâches, et non des moindres, du metteur en scène. Au demeurant, ce dernier ne dispose pas toujours d'une liberté complète : ainsi dans le cas exceptionnel des œuvres de Feydeau. Par exemple, dans *La Dame de chez Maxim*, les indications de mise en scène fournies par l'auteur sont si précises et si abondantes qu'elles occupent dans l'édition imprimée autant de place que le texte même du dialogue. Dans ces conditions, l'on est contraint de les suivre à la lettre. Cela résulte du fait que l'auteur, ancien comédien, a en quelque sorte conçu simultanément sa pièce et sa mise en scène. Il a, tout en imaginant les répliques de ses personnages, "visualisé" leurs moindres gestes, leurs moindres mimiques. Mieux encore il avait noté musicalement la façon dont tel de ses héros devait pousser telle exclamation. Le metteur en scène, les comédiens n'ont plus, alors, qu'à se laisser porter par ces multiples indications. Ils sont en général fort heureux de cette direction posthume d'un homme qui possédait le génie du théâtre. (...)

Henri Gidel
in "Le vaudeville" Editions P.U.F.

EUGÈNE LABICHE

Né à Paris le 5 mai 1815, **Eugène Labiche** est le fils d'un industriel. Après de bonnes études classiques au lycée Condorcet, il fait distraitement son droit. Comme il n'est pas dépourvu d'esprit boulevardier, il collabore à quelques petits journaux comme *Chérubin* ou l'*Essor*, et la *Revue du Théâtre* le charge, en 1836, d'un feuilleton dramatique régulier. Après avoir composé puis publié un roman partiellement autobiographique, *La clé des champs* (1839), **Labiche** aborde le théâtre : chose curieuse, il hésite d'abord entre le drame et le vaudeville, puisqu'en 1838 il écrit et fait jouer *M. de Coyllin* ou *L'Homme infiniment poli*, comédie en 1 acte mêlée de chants, mais aussi *L'avocat Loubet*, drame en 3 actes. Le succès vient rapidement. Naturellement **Labiche** a vite compris pour quelle sorte de théâtre il était fait. Marié en 1842, et menant dès lors une vie régulière, il va, à partir de l'année suivante, produire sans relâche pièce sur pièce : il en aura fait jouer, au total, 173, entre 1837 et 1877. La plupart de ces pièces sont des vaudevilles, des pochades, des fantaisies souvent appelées folies–vaudevilles, et des comédies. On peut distinguer les étapes suivantes dans la carrière de **Labiche** :

- 1843 : dans cette période de tâtonnement initial, **Labiche** écrit 13 pièces où il apprend son métier. Il ne retiendra d'ailleurs aucune d'elles quand il éditera son *Théâtre complet*.

- 1850 : l'auteur commence ici à s'affirmer, sans pour autant se distinguer de la troupe nombreuse des vaudevillistes. Il donne 40 pièces. Le succès, en 1844, du *Major Cravachon*, au théâtre du Palais–Royal, lui ouvre toutes grandes les portes de ce théâtre, dont il devient le collaborateur régulier. A cette époque appartiennent notamment *Un jeune homme pressé* (1848), *Agénor le dangereux* (1848), *Embrassons–nous Folleville* (1850), *Un garçon de chez Véry* (1850).

- 1860 : cette période est marquée en son début par le triomphe d'*Un chapeau de paille d'Italie* (1851) (...)

Un chapeau de paille d'Italie, prototype du "vaudeville de mouvement" comme le notait Sarcey, marquait le début de la grande époque de **Labiche** qui devait s'achever en 1870 et correspondait, par conséquent, au règne de Napoléon III.. (...)

- 1870 : *Le voyage de M. Perrichon* (1860) marque le commencement d'une nouvelle étape dans la carrière de l'auteur, celle où il donne ses "grandes comédies" : la peinture des mœurs, l'étude des caractères y font leur apparition, sans pour autant que le comique de farce en soit totalement absent. (...)

- 1877 : la fin de la carrière. **Labiche** donne à cette période 18 pièces. (...). Il meurt en 1888.

Cependant, **Labiche**, pendant la dizaine d'années qui lui restait encore à vivre, devait bénéficier de quelques satisfactions : ses droits d'auteur lui avaient, en 1853, permit d'acquérir à Souvigny, en Sologne, un château et 900 hectares de terre. Gentleman–farmer, il était aussi maire de son village. Là, sur les instances de son ami Emile Augier, il préparait l'édition de son *Théâtre complet* en 10 volumes, où, sagement, il n'avait retenu que 57 pièces sur 173 (1878 – 1879). Ce devait être un énorme succès de librairie. **Labiche** devient alors un auteur classique, et, conséquence logique, il est élu à l'Académie française, malgré l'indignation de Brunetière qui déplore *"l'invasion des genres inférieurs"*. A cette époque, ses œuvres sont l'objet de triomphales reprises et, ironie du sort, il ne devient un grand écrivain qu'après avoir cessé d'écrire.

Henri Gidel
in "Le vaudeville" Editions P.U.F.

LABICHE, LE TROUBLE-FÊTE

Devenu académicien, **Labiche** est invité dans le meilleur monde. Il est maintenant de bon ton de recevoir à sa table ce vaudevilliste reconnu dramaturge, cet humoriste élevé au rang d'écrivain. La vision que certains esprits pédants ont de l'homme a peut-être changé, mais lui reste le même, toujours sarcastique, toujours enjoué. Il adopte alors le rôle de ses personnages de comédie, celui du fou dont la présence bouleverse les conventions d'une société feutrée. Dans les débats ampoulés, ponctués de gloussements de tristes prétentieux, il insinue le mot, la phrase, jetant en pleine lumière le ridicule de ce petit monde (...). Toutes les étoiles du temps se pressent dans ces dîners savants où chacun cherche à déployer l'intelligence la plus fine, la pensée la plus pénétrante (...). Avec application, ils font étalage de leur savoir, jugent péremptoirement les absents et les idées, énoncent emphatiquement des verdicts définitifs sur les courants artistiques. **Eugène Labiche** va devenir un hôte assidu mais quelque peu distrait de cet antre obséquieux du parisianisme. Au cours d'un repas, Madame Aubernon se tourne soudain vers le nouvel immortel et l'interroge :

– *Alors, Monsieur* ***Labiche****, que vous rapporte un fauteuil académique, fort peu d'argent sans doute ...*

– *Fort peu, Madame, confirme* ***Labiche****.* Il regarde son assiette et continue avec un sourire épanoui *: mais on est nourri !*

La maîtresse des lieux est une femme de tête qui fixe elle-même le sujet du débat, donne la parole à tour de rôle aux grands esprits réunis autour de sa table et interdit fermement tout aparté, toute conversation particulière.Un soir, Ernest Renan a la parole, comme à l'accoutumé il est brillant et intarissable. Chacun l'écoute respectueusement lorsque, profitant d'une brêve hésitation entre deux phrases, **Labiche** se risque timidement :

– *Pardon ...*

– *N'interrompez pas !* gronde Madame Aubernon. *Monsieur Renan n'a pas fini. Après Monsieur Renan ...*

– *Mais ...*

– *Non ! non ! Après Monsieur Renan. Continuez, Monsieur Renan !*

Et Renan obtempère, il reprend le cours de son exposé, parle d'abondance et enfin conclut. Alors la prêtresse de cette étrange cérémonie se tourne vers l'imprudent interrupteur :

– *Maintenant, à vous Monsieur* ***Labiche****.*

– *Mon Dieu, c'est que ...*

– *Si, si, nous vous écoutons, vous aviez une observation à faire tout à l'heure, une objection peut-être ?*

– *Moi ? oh ...*

– *Alors, que vouliez-vous dire ?*

– *Je voulais ... je voulais redemander des petits pois ...* (...)

Emmanuel Haymann

in "Labiche ou l'esprit du Second Empire" Editions Olivier Orban

LES DEUX VISAGES DE LABICHE

Qui ne connaît **Labiche** ? C'est un auteur pour tous les âges et tous les milieux, pour les comédiens amateurs comme pour les professionnels. On le joue de l'école, de la Comédie Française aux plus petites et plus éphémères compagnies dramatiques... Bref, **Labiche** fait l'unanimité des Français. Mais le connaît-on vraiment ?

A la scène, **Labiche** a plusieurs visages. L'un, c'est celui, traditionnel, du "bonhomme **Labiche**". ses personnages sont alors d'aimables marionnettes, des pantins inoffensifs. Ils portent des pantoufles, ils arborent des gilets à fleurs et, quand ils appartiennent au sexe féminin, ils font de la tapisserie ou s'exercent, laborieusement, au piano. Ils sont, comme le dit Michel Debré de **Labiche** lui-même, *"de braves hommes, d'honnêtes citoyens, des patriotes"*. Ils ont beau connaître des aventures ahurissantes et proférer de stupéfiantes et définitives sentences, rien de ce qu'ils font ou qu'ils disent ne tire à conséquence. Ce **Labiche**-là est sans danger. Il peut-être mis entre toutes les mains et sous tous les yeux. C'est le **Labiche** des familles.

Il y a bien d'autres **Labiche**. Ici, la mécanique de ses intrigues s'emballe : ses marionnettes sont emportées dans une course folle. Elles y perdent leur dignité et leur respectabilité, parfois même toute apparence de raison. On frôle le non-sens. C'est le **Labiche** de René-Clair : celui d'un *Chapeau de paille d'Italie* (1927) et des *Deux timides* (1929). Et, à sa suite, celui de Gaston Baty qui, en 1938, présenta *Le Chapeau de paille* à la Comédie-Française comme "une pièce de rêve". Là, "le cauchemar gai" (l'expression est, aussi, de Baty) tourne au cauchemar tout court. Et ce **Labiche** onirique peut encore tourner au sociologue.

Sans doute n'y a-t-il là rien que de normal. Tous les classiques connaissent des métamorphoses. Mais celles de **Labiche** passent la mesure habituelle. Comme si l'auteur d'*Un Chapeau de paille* était indéfiniment malléable. Comme si ses textes pouvaient se prêter à tout. Ce qui fait naître le soupçon qu'ils ne sont rien, et **Labiche** personne. C'est que, sa vie durant, **Labiche** a joué sur plusieurs tableaux. Il a été le fournisseur attitré du Théâtre du Palais-Royal en vaudevilles, mais il était aussi celui du Gymnase ou des Variétés en comédies de caractère. Et il rêvait d'être un auteur "grave", représenté à la Comédie-Française. Or, de son vivant, il n'eut accès que deux fois à la Maison de Molière, avec *Moi* (en 1864) et avec *La Cigale chez les fourmis* (en 1876) : ce furent, presque, des "fours".

Le limpide **Labiche** n'a jamais cessé de donner le change et de brouiller les cartes, avec une innocence qui frôlait la perversité. Si bien que cet auteur pour tous est, peut-être, le plus secret, le plus réservé de nos écrivains. Et ce dramaturge que l'on monte à tous vents, l'un des plus difficiles à représenter. Pour jouer **Labiche**, il faut unir le sérieux et le dérisoire, la méchanceté et la commisération, la dissection et la tendresse...

Bernard Dort
Préface de : "Le Voyage de Mr Perrichon"

PEINTURE DE L'ESPRIT BOURGEOIS

Nonancourt mettant tous les fiacres de la noce à la disposition de son auteur .M. Labiche, pour faire ses visites académiques.

Doit-on, par ailleurs, faire de **Labiche** un peintre fidèle de la "bourgeoisie" du Second Empire, ainsi que le répètent à l'envi la plupart de ses commentateurs, à la suite de Philippe Soupault ? Il s'agit là, selon nous, d'un contresens total. Certes l'auteur a lui-même déclaré qu'il s'était attaché à peindre le "bourgeois" : mais on n'a pas vu que ce "bourgeois" n'était nullement défini par son appartenance à un groupe social déterminé.

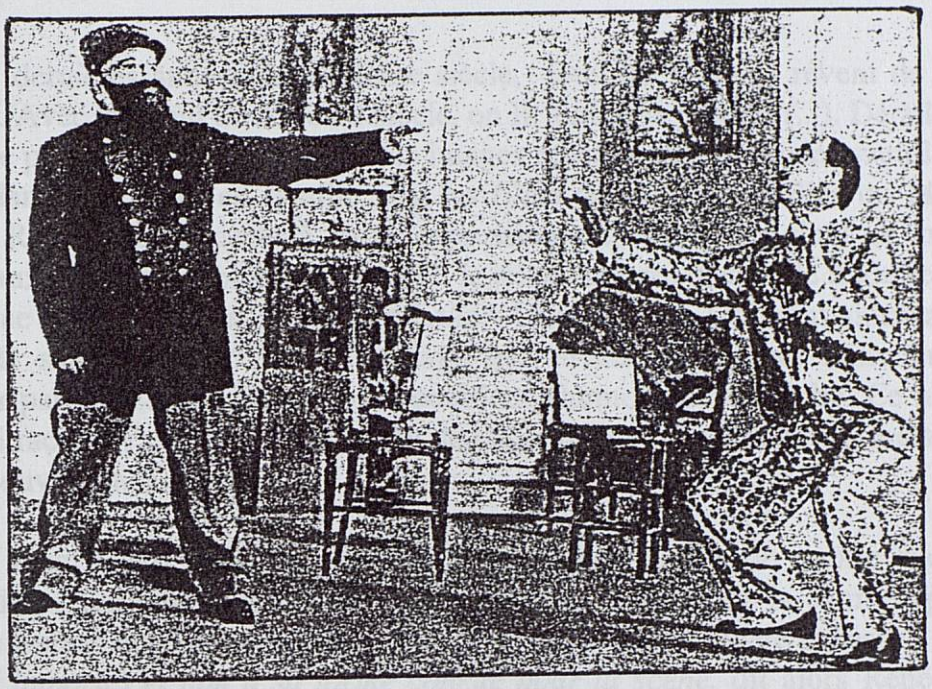
En fait, c'était le bourgeois au sens romantique du terme, c'est-à-dire l'individu conformiste, terre-à-terre, fermé aux arts comme aux lettres, exclusivement attaché aux biens matériels, par opposition non pas au prolétaire ou au noble, mais à l' "artiste" ; le mot est pris dans un sens très proche de celui de "philistin" que lui donnent Théophile Gautier ou Flaubert. Dans cette acception du terme, le bourgeois est devenu une sorte de mythe bouffon immortalisé par Henri Monnier dans son *Joseph Prudhomme*. C'est ce personnage-là que, fort habilement, **Labiche** a transposé sur la scène, non pas pour railler une classe sociale à laquelle il appartenait, mais pour des raisons d'esthétique théâtrale : l'auteur tenait là un personnage à la fois artificiel et vrai qui lui permettait d'obtenir le maximum d'effets comiques, mais qui n'entretenait finalement avec la réalité sociologique que des rapports très indirects. Cet anti-héros de **Labiche**, chez lequel on trouverait aussi du M. Homais, du Bouvard et du Pécuchet, en accumule tous les défauts : égoïste, avare, mesquin, sentencieux (*"Adieu, France, reine des nations !"* s'écrie M. Perrichon), il est également ingrat, vaniteux, poltron et surtout d'une rare stupidité. **Labiche** a su ériger, grâce à lui, une vaste épopée comique de la Bêtise solennelle dont on chercherait en vain l'exemple ailleurs*. Finalement, la fantaisie qui imprègne l'œuvre de **Labiche**, les folles excentricités qui la traversent ne servent nullement à peindre la société de l'époque telle qu'elle est. Elles traduisent plutôt bien les rêves caressés par cette civilisation qui s'ennuie et trouve sur la scène du Palais-Royal le défoulement indispensable à la grisaille quotidienne de son existence.

Henri Gidel
in "Le vaudeville" Editions P.U.F.

* Voir "Morceaux choisis"

UN CHEF D'OEUVRE DE MÉCANIQUE...

(...) A partir d'un croquis aigu, noté sur le vif, **Labiche** stylise, accentue le trait jusqu'à l'absurde. Il réinvente un univers, qui pour être un chef-d'œuvre de mécanique – on le lui a reproché – n'en est pas moins vivant : d'une vie affolée parfois (*Un Chapeau de paille d'Italie*) mais parfois aussi, plus souvent, savamment réglée dans ses rythmes.



~~Cette~~ stylisation, ~~ces~~ effets de symétrie dans les jeux de scène, ~~ces~~ "rimes" de l'action – pour reprendre l'expression de Raymond Queneau, à propos de ses propres romans –, ~~ces~~ courses-poursuites autour d'une table pendant une soirée mondaine, ou sur une place à Paris à trois heures du matin, confèrent à l'œuvre de **Labiche** un caractère véritablement chorégraphique et une vertu visuelle, qui détonnait aux nobles temps du théâtre d'idées. On admire aujourd'hui, précisément cette invention perpétuelle, et cet art savant dans la mise en place des rythmes, des "mouvements au sol" ; car **Labiche**, comme l'exige l'actuel metteur en scène de théâtre, prévoit avec précision la place respective des personnages dans chaque scène, leur changement de position éventuel au cours de la même scène. Fantaisie alliée à la pire minutie, spontanéité alliée à la préméditation la plus rigoureuse, **Labiche** avait tout ce qu'il fallait pour séduire le public actuel. Aussi bien n'est-il pas surprenant que nous soyons redevables de sa "redécouverte" aux jeunes animateurs de théâtre du début de ce siècle et à la première avant-garde du cinéma (René Clair), tandis qu'il trouvait un exégète inattendu dans un des maîtres du surréalisme, Philippe Soupault.

Jean Malignon
in Dictionnaire des Ecrivains Français
Edition Seuil

Comment cet homme pourrait-il aimer le théâtre de Labiche, un théâtre fait de rires, de succès répétés, de collaborations vécues dans la joie ? (...). Il définit ainsi **Labiche** : *"De tous nos auteurs, le plus surfait, le plus ridiculement surfait."*. Les collaborateurs, eux, n'ont jamais protesté. Qu'auraient-ils réclamé d'ailleurs ? Leur nom a toujours été à l'affiche, précédant même parfois celui de **Labiche**, et les droits d'auteur ont été scrupuleusement partagés. Le public et la postérité ont jugé. Les œuvres personnelles de Marc-Michel, d'Edouard Martin, d'Alfred Delacour, de Martin-Lubize et de tous les autres sont oubliées. Ces auteurs ne demeurent que comme collaborateurs d'**Eugène Labiche**.

Dans les dernières années du XIXème siècle, tous les théâtres rêvent de monter un **Labiche**. Avec le début du XXème siècle, on lit **Labiche** partout (...). Déjà le public se passionne pour le cinématographe. Des images muettes mais animées sautillent sur des écrans blancs, on court en famille voir les films de Georges Méliès ou Max Linder. Bientôt, René Clair apporte à cette expression un souffle original de poésie, une lumière aux ombres troublantes. En 1927, le jeune homme décide de traduire en images le dialogue d'*"Un chapeau de paille d'Italie"*. Une gageure. Qui peut alors imaginer un vaudeville sans paroles ? Un découpage très précis, infiniment minutieux, permet d'illustrer par des scènes fortement évocatrices l'humour de **Labiche**. Ce n'est plus le héros qui raconte l'aventure du chapeau de paille dévoré par un cheval, mais on voit en forêt le couvre-chef avalé.

Ce film avec Albert Préjean remporte un immense succès, le public succombe au charme de ce **Labiche** muet où les poursuites, par la grâce de la caméra, prennent la forme de ballets accélérés et burlesques. *"J'ai voulu rester fidèle à l'esprit de l'œuvre (qui seul importe) et non à sa forme conçue pour la scène,* dit alors René Clair. *J'ai écrit le scénario comme il me semble que* ***Labiche*** *et Michel l'auraient écrit s'ils avaient connu le cinéma."* Il ajoute : *"Une des raisons du triomphe que remporta Un chapeau, c'est peut-être que le public, y retrouvant inconsciemment les procédés du mauvais rêve, était préparé à se soumettre au comique de l'absurde dont* ***Labiche*** *est le premier maître."*(...)

Parmi tous les vaudevillistes dont le XIXème siècle fut si fécond, **Labiche** est le seul à demeurer encore. Pourtant, le temps des domestiques en livrée, des pères tout-puissants, des gardes nationaux, des épouses soumises est passé depuis longtemps. Mais cette époque surannée, réveillant les nostalgiques et piquant la curiosité, constitue un cadre, un écrin, pour les situations abacadabrantes d'où émergent d'immuables types humains. Diffusé par la télévision, à l'affiche des théâtres de boulevard, programmé par les grandes scènes nationales, rajeuni par l'interprétation insolente des cafés-théâtres, dans des mises en scènes somptueuses ou dans des décors sommaires, **Eugène Labiche** assure aujourd'hui le succès d'un spectacle. Il est l'illustre ancêtre du vaudeville, la référence absolue.

Emmanuel Haymann
in "Labiche ou l'esprit du Second Empire"
Editions Olivier Orban

MORCEAUX CHOISIS

Scène X

(...)

POITRINAS, *entrant triomphalement par le fond ; il porte un fragment de cuisinière plein de terre et une vieille broche rouillée*

Je suis venu, j'ai fouillé, j'ai trouvé !

CABOUSSAT

Qu'est–ce que c'est que ça ?

POITRINAS

Un bouclier romain ... *scrutum* ... le bouclier long, vous savez ...

CABOUSSAT

Oui ...

POITRINAS

Clipeus ... c'est le bouclier rond ...

JEAN, *bas, à Caboussat*

Monsieur, c'est notre vieille cuisinière qui était percée ...

CABOUSSAT

Parbleu ! je l'ai bien reconnue !

POITRINAS, *brandissant la broche*

Maintenant voici le *gladium* ... l'épée du centurion ... pièce extrêmement rare ..

JEAN, *bas, à Caboussat*

C'est notre broche cassée ...

CABOUSSAT, *à part*

Cet homme–là trouverait du romain dans une allumette chimique ! (...)

Scène XIV

(...)

POITRINAS, *entrant par le fond, avec des fragments de vaisselle cachés dans un mouchoir*

Ah ! mes enfants ! ... quelle chance ! ... quelle émotion ! ... J'ai mis à jour un tumulus ... sous l'abricotier.

JEAN, *à part*

Ma cachette !

POITRINAS, *tirant du mouchoir un morceau de porcelaine dorée*

Examinez d'abord ceci !

JEAN, *à part*

Ah ! saperlotte ! le saladier doré !

CABOUSSAT

Hein ! *(Regardant Jean)* Mais je reconnais ça !

POITRINAS

Le chiffre est dessus ... un F et un C.

CABOUSSAT, *à part*

François Caboussat.

POITRINAS

Fabius Cunctator ! c'est signé !

CABOUSSAT, *faisant de gros yeux à Jean*

Qui est–ce qui a cassé ça ?

JEAN

C'est les Romains ! ... Ah ! il est embêtant, il déterre tout ce que je casse !