

11
12

MUSIQUE
THÉÂTRE
JEUNE PUBLIC
CONFÉRENCE
EXPOSITION
VISITE
VOYAGE

*Collège au théâtre
Saison 2011/2012
Fiche pédagogique n°8*



**ASSOCIATION
BOURGUIGNONNE
CULTURELLE**
SCÈNE PLURIDISCIPLINAIRE

ENFANTS DU SIECLE



SOMMAIRE

Introduction : pourquoi monter Musset en 2011 ?

1. Alfred de Musset (1810 – 1857)

1.1. Biographie

- a. Les premiers succès
- b. Les premières fêlures
- c. Les souffrances de la vie
- d. La déchéance

1.2. *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour* en résumé

- a. *Fantasio*
- b. *On ne badine pas avec l'amour*

1.3. Les personnages

- a. *Fantasio*
- b. *On ne badine pas avec l'amour*

2. L'originalité du spectacle de la Tentative

2.1. Une pièce fantôme

2.2. Un projet de troupe

2.3. Un diptyque

- a. Présentation
- b. Sur le plan de l'intrigue
- c. Sur le plan des personnages

3. Jouer « à cru »

4. Pistes pédagogiques

Préambule

« Nous souhaiterions que ce travail de (re)découverte de Musset s'adresse principalement aux jeunes gens d'aujourd'hui. Un tel souhait pourrait avoir des allures de pléonasme : on sait pertinemment, lorsque l'on monte un classique, que l'on affrontera un public « scolaire ». Mais il s'agit précisément de faire de ce public, souvent implicitement *redouté*, un public explicitement *souhaité*. Au risque de ranimer le spectre honni des « matinées classiques », on peut trouver honnête, et nécessaire, que les artistes se mêlent un peu de la transmission du patrimoine théâtral... »

Benoît Lambert – La Tentative

Introduction : Pourquoi monter Musset en 2011 ?

« J'ai découvert Musset en classe de première. Il était au programme du bac de français et notre professeur de lettres nous avait emmené voir *On ne badine pas avec l'amour* au théâtre de Sartrouville. La mise en scène était de Jean-Pierre Vincent.

Difficile de dire si un spectacle peut, à lui seul, déterminer une vocation, ou au moins un désir de théâtre. Si tel est le cas, alors pour moi ce fut à coup sûr ce spectacle-là. Double dette, au fond : à l'égard du théâtre public, et à l'égard de l'école publique. Rien de bien original là-dedans, d'ailleurs. Beaucoup de gens de ma génération qui font profession de théâtre ont vraisemblablement connu une histoire similaire. Il m'en est resté en tout cas une tendresse particulière, presque une reconnaissance, à l'égard de Musset.

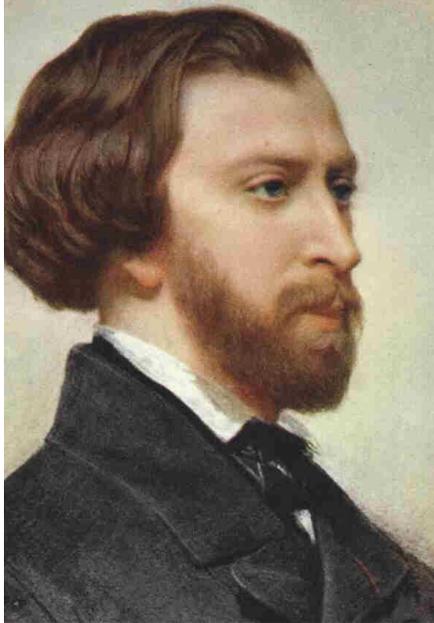
Alors, **pourquoi continuer à monter les classiques ?** On pourrait dire, au-delà de toutes les justifications possibles : simplement pour le plaisir. Et encore... *Certains* classiques. En ces matières, chacun a les siens, qui forment la trame secrète d'une histoire intime. Pour moi ce fut Musset, voilà tout.

Alors, **même si l'on reste convaincu que c'est avec la littérature de son époque que l'on fait le théâtre de son époque, on peut parfois s'arrêter en chemin pour méditer sur ce que l'on a reçu. Et tenter, pour autant que cela soit possible, de transmettre à d'autres les émotions que l'on a soi-même éprouvées.** »

Benoît Lambert

1. Alfred de Musset (1810-1857)

1.1 Biographie



Charles Landelle

Alfred de Musset (1854), Versailles

Des débuts éblouissants, une fin douloureuse et solitaire, et, entre les deux, un itinéraire mouvementé, telle est la vie de Musset, le plus déconcertant des « enfants du siècle ».

a. Les premiers succès

« Bienvenu au monde » comme il le dit lui-même, Musset est un enfant puis un adolescent heureux. Il appartient à une famille aisée, affectueuse, cultivée¹. Des études brillantes au Lycée Henry-IV lui permettent d'obtenir trois fois des récompenses au Concours général. Tout lui est facile : écrire de la poésie, dessiner, chanter. Il est vrai qu'après son baccalauréat, il rechigne un peu à poursuivre ses études : il abandonne successivement le droit, puis la médecine. Il préfère de loin la fréquentation des écrivains de l'époque, Hugo, Vigny ; Lamartine, Nodier, Sainte-Beuve, ou celle, moins recommandable, d'une jeunesse dorée, dandys qui hantent les mauvais lieux de la capitale. Il n'en trouve pas moins le temps de traduire l'ouvrage de T. de Quincey, *Confession of an opium-eater*².

¹ Son grand-père était poète et son père essayiste reconnu, était un spécialiste de J.-J. Rousseau.

² La traduction de Musset (*L'Anglais mangeur d'opium*) n'est pas très fidèle. Ce texte inspira Berlioz pour sa *Symphonie fantastique* (1830).

En 1830, le voilà brusquement célèbre après la publication des *Contes d'Espagne et d'Italie* : il charme et agace. On parle de lui.

b. Les premières fêlures

Pourtant, l'apparence frivole et séductrice n'est qu'une façade : elle cache un être angoissé, insatisfait.

En littérature, Musset s'éloigne de ses amis romantiques. Dans le poème intitulé *Les pensées secrètes de Raphaël*, il s'affirme héritier du classicisme du siècle précédent. Après 1830, le refus d'un engagement politique fait de lui un solitaire. Enfin, l'échec de sa première pièce, *La nuit vénitienne*, est une blessure cuisante. Il décide de ne plus écrire pour la scène : désormais, ses pièces seront à lire, non à représenter. C'est sous le titre *Un spectacle dans un fauteuil* (1832), que sont publiés *La coupe et les lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles* et *Namouna*.

Dans sa vie sentimentale, le jeune émule de Don Juan souffre du caractère superficiel et décevant de liaisons trop faciles. Derrière un cynisme avoué se dissimule une grande sensibilité qu'atteint la mort de son père en 1832.

c. Les souffrances de la vie

Les années 1833-1835 sont marquées par une liaison mouvementée qui bouleverse la vie du jeune homme, le mûrit, lui inspire des textes douloureux. George Sand a vingt-neuf ans lorsqu'il la rencontre et qu'ils deviennent amants. C'est une femme libérée, féministe, autoritaire. Lui est plus jeune et plus vulnérable. Au cours d'un voyage en Italie, sur les traces de Roméo et Juliette, George entame une nouvelle liaison avec le Docteur Pagello, venu soigner Musset. Ce dernier s'efface et rentre à Paris en mars 1834. La liaison reprend cependant avec le retour de George Sand. Ces amours tumultueuses sont entrecoupées de ruptures violentes et de fragiles réconciliations. Tout se termine en mars 1835.

La production littéraire de Musset se ressent du drame : *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio* (1834) sont imprégnés d'amertume et de chagrin. *Les Nuits* (1835-1837) apparaissent comme l'itinéraire d'une libération. Il faut exorciser la souffrance. *Le chandelier* (1835), *Il ne faut jurer de rien* (1836), *Un caprice* (1837) témoignent de l'étourdissante fantaisie des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Quant à *La confession d'un enfant*

du siècle (1836), elle établit le bilan d'une adolescence profondément marquée par les circonstances historiques : la trahison seule n'explique pas le pessimisme de Musset.

d. La déchéance

A vingt-huit ans, Musset connaît une véritable déchéance. C'est « un jeune homme de beaucoup de passé », dit cruellement de lui le poète allemand Henri Heine. Atteint d'une maladie de cœur, il tente d'oublier ses souffrances dans l'ivresse, dans l'opium, dans de nombreuses liaisons sans lendemain. Conscient de ce triste bilan, il écrit dans *Tristesse* :

« J'ai perdu ma force et ma vie,
Et mes amis et ma gaieté ;
J'ai perdu jusqu'à la fierté
Qui faisait croire à mon génie. »

L'histoire d'un merle blanc traduit encore les élans d'une fraîcheur qui n'a pas tout à fait disparu. Musset reçoit quelques honneurs : il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1845 ; il est élu à l'Académie française en 1852... Mais ces récompenses officielles ressemblent peu au poète primesautier et irrévérencieux qu'il a été.

Méprisé par les nouvelles générations, il meurt dans l'indifférence en 1857.

1.2 Fantasio et On ne badine pas avec l'amour en résumé

- a. **Fantasio** est cynique, blasé, révolté. Il a "**le mois de mai sur les joues, le mois de janvier dans le cœur**". Bref, il s'**ennuie**, malgré sa jeunesse. Dans cette Allemagne mi-bourgeoise, mi-féodale et romantique où il vit, son ami Spark qui sait composer avec la médiocrité de la société, tente en vain de le ramener à la réalité. Mais ce que Fantasio cherche au plus profond de lui, c'est **une grande action à accomplir**. Celle-ci se présente le jour où l'on prépare le mariage forcé de la princesse Elsbeth avec un fat et ridicule prince de Mantoue. Fantasio prend la place du fou de la Cour qui vient de mourir et sous ce déguisement, tente de convaincre l'héritière du trône d'obéir à son cœur plutôt qu'à la raison d'État. Devant l'hésitation de cette dernière, il commet un acte de bravoure qui le conduit droit en prison, mais débarrasse la cour de la présence de l'horrible prétendant. Fantasio se réconcilie avec lui-même ; la princesse paiera ses dettes et le sollicitera comme bouffon.

b. On ne badine pas avec l'amour

La pièce se déroule au **château du Baron** et a pour principaux personnages **Camille, sa nièce**, une jeune fille de 18 ans qui sort du couvent, **et son fils** de 21 ans, **Perdican**, récemment titulaire d'un doctorat. Les deux jeunes gens se retrouvent après dix ans de séparation dans le château où ils ont grandi, joué, et où ils se sont aimés. Le Baron projette de marier les deux cousins.

Perdican et Camille s'aiment depuis toujours, mais cette dernière, endoctrinée par les sœurs du couvent victimes d'amours malheureuses, a appris à ne pas faire confiance aux hommes. Elle a donc pris la décision de retourner au couvent et de vouer sa vie à Dieu.

Camille repousse Perdican et continue malgré tout de lui cacher ses sentiments par pur orgueil. Elle envoie une lettre à Louise, une religieuse de son couvent, où elle explique qu'elle a tout fait pour se faire détester de Perdican. Elle affirme de plus que ce dernier est au désespoir parce qu'elle refuse le mariage.

Au cours d'une dispute entre Dame Pluche et Maître Blazius, Perdican tombe sur cette lettre. Touché dans son amour-propre, il laisse l'orgueil et la vanité le dominer et décide de la tromper en séduisant **Rosette**, une jeune paysanne, sœur de lait de Camille. Il espère ainsi rendre sa cousine jalouse et lui donne rendez-vous pour qu'elle assiste à la scène.

Mais Camille apprend par Dame Pluche que Perdican avait lu sa lettre et comprend son comportement. Par vengeance, elle affirme à Rosette que Perdican se moque d'elle. Rosette s'aperçoit de la méprise et perd connaissance. Camille et Perdican s'avouent finalement leur amour dans la dernière scène, mais Rosette, qui les observait en cachette, ne supporte pas cette désillusion et meurt d'émotion : « Elle est morte ! Adieu, Perdican ! », déclare Camille. Ils se quittent à jamais.

1.3 Les personnages

a. Fantasio



©TRISTAN JEANNE-VALES

LE ROI DE BAVIERE

LE PRINCE DE MANTOUE

MARINONI, son aide de camp

RUTTEN, secrétaire du roi

FANTASIO

SPARK

HARTMAN

FACIO

} jeunes gens de la ville

OFFICERS, PAGES, etc.

ELSBETH, fille du roi de Bavière

LA GOUVERNANTE D'ELSBETH

b. On ne badine pas avec l'amour



©TRISTAN JEANNE-VALES

LE BARON

PERDICAN, son fils

MAITRE BLAZIUS, gouverneur de Perdican

MAITRE BRIDAINE, curé

CAMILLE, nièce du baron

DAME PLUCHE, sa gouvernante

ROSETTE, soeur de lait de Camille

Paysans, valets, etc.

2. L'originalité du spectacle de la Tentative

2.1. Une pièce fantôme

« *Enfants du siècle*, c'est le titre d'une comédie en cinq actes promise en 1853 par Musset à Arsène Houssaye, l'administrateur de la Comédie Française, moyennant une rétribution de dix mille francs. **La pièce ne vit jamais le jour** : l'auteur de *La Confession d'un enfant du siècle* meurt quatre ans plus tard, à 47 ans, sans en avoir écrit une ligne...

En hommage à cette pièce fantôme, **nous avons choisi d'intituler ainsi le nouveau projet de la Tentative, un diptyque composé de *Fantasio* et de *On ne badine pas avec l'amour* ; *Fantasio* compte deux actes, et *Badine*, trois. À peu de choses près, le compte y est...**

Fantasio et *Badine* sont des **pièces de jeunesse, et des pièces sur la jeunesse** : écrites par un poète de vingt-quatre ans, jamais jouées de son vivant, elles montrent des jeunes gens aux prises avec une question rarement posée avec tant d'acuité, une **question résolument moderne : est-il possible de choisir sa vie ?**

C'est une question indissociablement publique et privée, une question à la fois intime et politique. **En 1830**, en France, **cette question se pose avec une urgence nouvelle** : après la Révolution, après l'Empire, **la jeunesse de 1830 rêve d'écrire un chapitre inédit au grand roman national, et désespère d'y parvenir.**

Oui, est-il possible de choisir sa vie ?

Cette question continue de hanter notre présent, même si elle se pose désormais dans des termes radicalement différents. Bien sûr, les classiques ne sont pas « éternels », et les préoccupations de Camille, de Perdican, de *Fantasio* ou d'Elsbeth ne sont pas exactement « les nôtres »... Cela n'autorise pas pour autant à perdre la mémoire.

Avec ce diptyque, la Tentative poursuit son exploration de la culture, de la littérature et, plus simplement de la *langue* « nationales », celles transmises par l'École de la République.

Quelles questions agitent ces textes dits « classiques », qui fondent le processus de transmission organisé par l'école à l'échelle d'une nation ? Peut-on encore les entendre ?

Et, surtout, à quoi peuvent-ils bien servir ?... « Benoît Lambert

2.2. Un projet de troupe

Avec *Enfants du Siècle*, il s'agit moins de monter une pièce, ou deux, que de **rassembler une troupe** pour traverser avec elle un pan de l'œuvre de Musset. **Huit acteurs pour jouer les deux textes** : cela devrait suffire.

Loin de la logique un peu rance des « pièces à rôle » (ou à vedettes), et des hiérarchies factices qu'elles induisent, le but sera ici de faire circuler les figures d'un texte à l'autre, de redistribuer les places, de questionner les ordres, sans chercher pour autant à « fondre » ou à « mêler » artificiellement les deux pièces –*Fantasio* servant **plutôt, dans notre perspective, de lever de rideau à *Badine***.

Il s'agira donc pour chaque interprète d'envisager non pas un « rôle » ou un « personnage », mais de s'engager dans un parcours, peuplé d'échos entre les deux textes. Une façon aussi de **s'attacher** moins à « l'intrigue » de chaque pièce qu'**aux motifs obsessionnels** qui trament l'œuvre de Musset.

- Ainsi, Elsbeth, la Princesse de *Fantasio*, deviendra Rosette, la jeune paysanne sœur de lait de Camille ;
- le Roi de Bavière, son père, deviendra dans *Badine* celui de Perdican ;
- le conseiller du Roi, Rutten, deviendra Maître Bridaine, le curé du village ;
- la gouvernante d'Elsbeth deviendra Dame pluche, la suivante de Camille ;
- Fantasio, le bouffon de cour, deviendra le Chœur ironique de *Badine* ;
- le grotesque Prince de Mantoue laissera la place à Perdican ;
- Marinoni, son aide de camp, deviendra Maître Blazius, le précepteur de Perdican ;
- et enfin, la gracieuse Camille, cousine de Perdican, fera dans *Fantasio* une brève incursion sous les traits de Spark, l'étudiant taciturne et philosophe...

Le jeu des variations est ouvert, et ce ne sont là que des hypothèses de déplacement : ce qui importe, c'est de voir un groupe d'acteurs à *l'ouvrage*, ensemble, au cœur des textes de Musset.

2.3. un diptyque

a. Présentation

Fantasio et *On ne badine pas avec l'amour* n'appartiennent pas exactement au même moment de l'oeuvre de Musset : même si les deux pièces ne sont écrites qu'à quelques mois de distance (la rédaction de *Fantasio* daterait de l'automne 1833, et celle de *Badine* du printemps 1834), un abîme les sépare : celui provoqué chez Musset par le fameux **voyage en Italie, et par sa rupture avec George Sand**. Celui, aussi, constitué par l'écriture du chef d'oeuvre « officiel » de Musset : *Lorenzaccio*. Il est courant du coup de rapprocher *Fantasio* des pièces de « jeunesse », et en particulier des *Caprices de Marianne*, dont elle partage plusieurs thèmes (la tentation de la débauche, l'exaltation de l'ivresse, le spleen face au monde, la dérision de l'amour...), tandis que *Badine*, premier terme de la série des « proverbes », préfigurerait les pièces plus tardives (*Il ne faut jurer de rien, Un caprice, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*...).

C'est vrai qu'il existe entre les deux pièces une **singulière différence de ton, et de style** :

- ***Fantasio* est une pièce foutraque**, désordonnée et légère, qui s'inspire des contes, et qui prend parfois, avec sa Bavière de pacotille et ses intrigues sentimentales alambiquées, des allures d'opérette (les chansons en moins...).



©TRISTAN JEANNE-VALES

- **Badine**, en revanche, qui n'est pas sous-titrée « comédie », mais « proverbe », est une **pièce plus réaliste, aux accents très sombres** malgré ses aspects bucoliques et son sens aigu du grotesque : la scène, d'ailleurs, ne se tient plus dans un improbable « royaume de Bavière » ; elle pourrait se tenir en France, en 1834.

Malgré ces différences, il existe dans les deux textes une **série de motifs communs** qui rend leur rapprochement singulièrement troublant, comme s'il l'un et l'autre se répondaient en écho. En les montant ensemble, il s'agit de mettre à jour un espace de variations, et le mûrissement d'une question dans l'œuvre de Musset. D'une certaine façon, **chaque pièce peut se lire alors comme la projection rêvée ou cauchemardée de l'autre**, avec tous ces déplacements singuliers et toutes ces transformations étranges qui sont le propre des rêves.

b. Sur le plan de l'intrigue

Les deux pièces s'organisent l'une et l'autre autour d'un projet de mariage raté.

- Dans *Fantasio*, c'est le projet de mariage entre la Princesse de Bavière et le Prince de Mantoue, condition de la paix entre les deux royaumes ;
- Dans *Badine*, c'est celui des cousins Camille et Perdican, ardemment souhaité par le père du jeune homme.

Dans les deux cas, il s'agit bien d'un mariage « arrangé ». Et dans les deux cas, c'est la « jeune fille », figure essentielle du théâtre de Musset, qui refuse d'abord de s'y résoudre. Mais la ressemblance s'arrête là.

Les oppositions entre les deux pièces :

- Dans *Fantasio*, le **mariage** entre Elsbeth et le stupide Prince de Mantoue est **douloureusement subi** par la jeune fille simplement parce qu'elle n'aime pas celui qu'on lui destine. Il faudra l'intervention providentielle du bouffon Fantasio pour voir se dénouer le conflit qui agite la Princesse entre raisons du cœur et raison d'État. Il en coûtera une guerre, mais **c'est une guerre « pour rire »**, qu'on a du mal à imaginer féroce du fait de l'innocuité générale du monde dans lequel elle s'inscrit.
- Dans *Badine*, la mariage entre Camille et Perdican est refusé par la jeune fille, non pas parce qu'elle n'aime pas son cousin, mais au contraire parce qu'elle l'aime, et parce qu'elle craint que cet amour, en se réalisant, ne soit pas à la hauteur de ses

espérances et de ses aspirations. Dès lors, Camille et Perdican n'ont besoin de personne pour massacrer leur bonheur promis : ils s'en chargent eux-mêmes avec une cruauté rare. Il en coûtera une mort, celle de l'innocente Rosette, la sœur de lait de Camille, jetée par accident entre les deux jeunes gens. Et **cette mort là ne fait plus rire personne : on ne badine pas avec l'amour...**

On voit bien le glissement qui s'opère ainsi d'un texte à l'autre : à l'échec du mariage « forcé » de *Fantasio* - échec prévisible et joyeux, conforme en cela à bon nombre de scénarios de comédie, au moins depuis Molière – répond l'échec incroyable et terrible d'un mariage, qui, dans *Badine*, possède a priori tout pour réussir ; dans *Fantasio*, il s'agit encore d'affronter - en riant - le « monde », les « pouvoirs », ou « l'époque », qui conspirent contre le bonheur et l'épanouissement des êtres ; dans *Badine*, l'ennemi est désormais un ennemi intérieur, logé au cœur des jeunes amants qui sont eux-mêmes les instruments de leur propre malheur.

Qui nous empêche de choisir notre vie ? Le monde, ou nous-mêmes ? D'une pièce à l'autre, la réponse n'est plus la même.

c. Sur le plan des personnages

***Fantasio* et *Badine* mettent aux prises deux couples de jeunes gens qui affrontent ce que la vie leur destine, ou plus prosaïquement ce que la société leur promet, et leur permet.**

- **Les jeunes filles** chacune à leur façon **refusent de se soumettre à leur destin** tracé. Elsbeth et Camille rêvent « d'autre chose ». C'est une grande question, dans le théâtre de Musset, de savoir « **à quoi rêvent les jeunes filles** ». Elsbeth et Camille redoutent l'une et l'autre une vie mutilée, une vie de compromis et de résignation très éloignée de leurs espoirs et leurs aspirations. La différence entre elles cependant vient de ce que les rêves d'Elsbeth n'ont que la consistance vague des contes et des romans que sa nourrice lui a fait lire, tandis que ceux de Camille s'appuient sur une expérience autrement traumatique : celle du couvent, avec sa cohorte de recluses blessées par la vie. Pour le dire simplement, **on pourrait dire qu'Elsbeth redoute sa vie** (elle en voudrait une autre), **alors que Camille redoute la vie** (elle veut se retirer du monde). C'est évidemment Camille qui déploie l'argumentaire le plus sophistiqué et le plus développé, précisément parce qu'elle souhaite, elle, contrairement à Elsbeth, échapper à un destin apparemment enviable. Elsbeth rêve d'échapper à la

société, et au rôle qu'elle lui impose ; Camille rêve d'échapper au monde, et à la déception du réel. Il n'y a plus chez elle trace de cette sentimentalité un peu languissante et inexpérimentée qu'on trouve encore chez Elsbeth. Son mouvement de refus procède d'une exigence immense face à la vie, exigence à la fois sublime et fanatique. **De *Fantasio* à *Badine*, la jeune fille s'est radicalisée.**

- D'une certaine façon, **les deux jeunes hommes** qui leur font face, **Fantasio et Perdican, connaissent d'une pièce à l'autre une évolution inverse, même si l'un et l'autre sont à leur façon des autoportraits de Musset.** Chez Fantasio, on rencontre des traits récurrents de l'œuvre (et de la vie...) du poète : ivresse, débauche, désœuvrement, désir d'être un autre, désespoir spirituel et sentimental, cette impression très « 1830 » d'être revenu de tout sans être allé nulle part (ce que Fantasio exprime d'ailleurs à peu près en ces termes). **C'est sur ce fond d'ennui que se forme chez Fantasio le projet de se faire bouffon**, comme si c'était, dans cette société étouffante de la Restauration, le seul projet envisageable : une forme de terrorisme par le grotesque. Fantasio donne du coup à toute la pièce son ton de nihilisme joyeux et désinvolte, et aussi sa conclusion parfaitement déceptive : loin d'exiger le cœur de la Princesse, comme le voudrait la logique usuelle du conte, il demande simplement comme paiement de ses services le droit de conserver sa place de bouffon... La situation de Perdican est sensiblement différente : lui rentre chez son père avec le désir simple d'épouser sa cousine, et de **profiter près d'elle d'un bonheur tranquille.** Étrangement, il forme ce projet non pas parce qu'il lui resterait *plus* d'illusions qu'à Fantasio, mais précisément parce qu'il lui en reste *moins*. De Perdican, on peut penser qu'il est lui aussi un débauché, mais un débauché repent : revenu de tout, il est revenu du désespoir lui-même ; épuisé, il a quitté Paris, ses ivresses et ses maîtresses. Détail piquant : **la boisson, qui était jusque là l'apanage du « héros »** (Octave, **Fantasio**, et même Lorenzo) **n'est plus ici que l'attribut de deux badernes alcooliques et ridicules**, Bridaine et Blazius. **Perdican, lui, est désormais sobre...** Il s'est lancé à la recherche du temps perdu, à la recherche de sa cousine, à la recherche de sa « chère vallée », de ses « sentiers verts », de ses « noyers » et de sa « petite fontaine ». Perdican est un jeune homme très vieux qui aspire au calme. Il souhaite vivre encore, mais sur un mode mineur. On ne trouve pas

chez lui les p eroraisons un peu complaisantes sur l'absurdit e de la vie dans lesquelles se complaît Fantasio, m eme si tout indique qu'il a d u, comme on dit, « en passer par là ». **D'une pièce à l'autre, le jeune homme a lui aussi changé, mais il s'est adouci, on pourrait presque dire qu'il s'est réconcilié avec l'existence,** et avec ce qu'elle promet, si peu que ce soit. Repris malgré lui par la folie de la passion amoureuse, sa chute finale n'en sera que plus terrible, comme si les aspirations m eme les plus modestes ne pouvaient déboucher que sur des catastrophes. Et **si *Fantasio* est une pièce « joyeusement d esp r e », *On ne badine pas avec l'amour* est une pièce résolument crépusculaire...** Et ce qui circule de l'une à l'autre, c'est, comme on pourrait le dire en médecine, une singulière *complication*.

- Étrangement, comparés à cette *gravité* de la jeunesse, **les autres personnages évoluent sur un registre sensiblement diff rent.** Ce n'est pas le moindre intérêt des deux pièces que d'avoir entouré chaque duo de jeunes gens de **toute une galerie de figures grotesques** : Mantoue et son aide de camp, les curés de Badine, la suivante d'Elsbeth, Dame Pluche, le débonnaire Roi de Bavière, le fébrile père de Perdican... **Tous ces personnages sont résolument comiques, et réalisent ce fameux « mélange des genres » qui est au cœur du projet littéraire des romantiques.** Comme si Musset juxtaposait aux affres de la jeunesse, touchants et parfois poignants, le ridicule définitif de l'âge mûr. Dans cette confrontation cruelle, où l'on passe sans arrêt du rire aux larmes, et de la bouffonnerie au drame, circule une vie, une rage, une *santé* stupéfiantes.

Même si Musset reste un auteur copieusement injuri , en particulier par ses pairs qui, de Baudelaire   Proust en passant par Flaubert et Rimbaud, n'ont cessé de lui reprocher sa « légèreté », il n'en reste pas moins que dans son théâtre, le projet romantique atteint un niveau d'exécution rarement égalé. Et puisqu'il s'agissait de concurrencer Shakespeare, reconnaissons que peu de pièces en langue française ont mieux approché leur illustre modèle que celles-là...

3. Jouer « à cru »

Il existe dans le travail théâtral des moments particulièrement précieux, que l'on rencontre dans les écoles, ou dans les stages, et parfois dans le premier temps des répétitions, en tout cas en des lieux et des temps qui ne sont *immédiatement* dédiés à la production de spectacles. Le travail très libre qui s'y déploie permet souvent des inventions et des expérimentations qui allient, sans excès de volontarisme, l'audace à la simplicité. Car ce sont aussi des espaces et des moments où il faut savoir faire de nécessité vertu, et composer « avec les moyens du bord » pour produire des propositions scéniques convaincantes.

Il ne s'agit pas de faire ici l'éloge convenu de la « précarité », de « l'essai », ou de l'esthétique du « chantier » : l'objectif du projet *Enfants du Siècle* est bien de mettre en scène *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour*, et de le faire pleinement.

Mais, ce faisant, **on peut aussi chercher à maintenir une certaine forme de légèreté, sans s'embarrasser de tout un décorum épuisant qui est souvent l'apanage des classiques : Jouer « à cru », en quelque sorte, en faisant de l'acteur l'instrument principal de la surprise, et de l'émotion.**

De quoi s'agit-il, au fond, lorsque l'on s'attaque aux « classiques » ? Toujours plus ou moins de **régler une distance esthétique et temporelle entre le temps d'écriture du texte et celui de sa représentation.**

- Faut-il montrer « ici et maintenant », « actualiser », au risque de nier les différences entre ce temps et le nôtre, alors même que c'est cela que la représentation d'un classique nous permet de mesurer ?
- Faut-il au contraire montrer « ailleurs et autrefois », « historiciser », au risque de manquer les comparaisons, les résonances, les échos, et les éclaircissements qu'ils produisent pour notre temps ?

Concernant Musset, on peut faire confiance à la langue pour nous rappeler toujours **qu'il s'agit bien « d'autrefois », et d'autre chose. On peut du coup se dispenser de tout un fatras décoratif**, se débarrasser des palais en Bavière, des jardins, des collines, des vallons, des prisons, et des petites fontaines. Tout cela, finalement, le texte s'en charge. **Il est alors possible de se concentrer sur des rapports, et des situations**, en oubliant un peu le pittoresque et la couleur locale. Il y a dans ces pièces un rythme, une énergie, un

enthousiasme parfois (fût-il désespéré ...) qui incite à la légèreté et à la vivacité. Comme le disait un vieux professeur d'art dramatique : « Musset supporte d'être joué entre deux portes ».

Au fond, ce qu'il faut montrer, c'est toute une série d'actions : annoncer le mariage de sa fille ou de son fils, discuter sans fin avec un ami, s'engueuler avec sa cousine, boire un coup, se déguiser en bouffon, se faire casser la gueule et se faire mettre au trou, draguer la sœur de lait de sa cousine, écrire des lettres, dire qu'on va changer le monde, laisser tomber, faire le con pour amuser une fille, encore boire un coup, faire de l'esprit, dire n'importe quoi pour faire enrager sa cousine, se quitter pour toujours... On peut le faire dans des costumes d'aujourd'hui, uniquement muni des quelques éléments indispensables : une couronne, le masque du bouffon, la robe que met Camille pour séduire son cousin, une petite fontaine achetée à Bricorama... Éventuellement de quoi s'asseoir, et de quoi boire...

Cette *économie de moyens* devrait avoir deux vertus.

- La première, c'est de **rompre avec l'imagerie éthérée qui accompagne souvent le théâtre romantique**. Musset était un auteur excessif et radical, très éloigné du « charme » languissant et inoffensif auquel on le réduit parfois.
- La seconde, c'est de **rappeler que, même s'il est essentiel de continuer à traiter les classiques, il n'est pas nécessaire pour autant d'en faire tout un plat**.

4. Pistes pédagogiques

➤ EN AMONT

4.1. Exercices de théâtre

a. Improvisations à partir de situations de *Fatasio* et *On ne badine pas avec l'amour*

- annoncer le mariage de son fils ou de sa fille
- faire une demande en mariage
- se battre en duel
- écrire une lettre d'amour
- lire une lettre d'amour
- faire l'imbécile pour amuser la galerie

- se quitter pour toujours
- écouter en cachette une conversation secrète
- ...

b. Jeux de théâtre autour d'un mélange de répliques

Voici quelques répliques prises au fil de la lecture de la pièce ainsi que quelques jeux possibles : ce travail peut être effectué en amont de la venue au spectacle.

Répliques

Fantasio

Quelle est la jeune fille qui ne rêve pas le jour de ses noces ?

Par quels yeux puis-je voir la vérité, si ce n'est par les tiens ?

La politique est une fine toile d'araignée, dans laquelle se débattent bien des pauvres mouches mutilées.

Qu'est-ce qui nous dit d'ailleurs qu'il nous sera permis de rire ?

Que cela m'ennuie que tout le monde s'amuse !

Je ne ris plus de ce qu'on invente ; peut-être je rirai de ce que je connais.

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 !

Imbécile ! Si je n'avais pas d'argent je n'aurais pas de dette !

Dieu laisse faire les hommes, ma pauvre amie, et il ne fait guère plus de cas de nos plaintes que du bêlement d'un mouton.

Cela est si difficile parfois de distinguer un trait d'esprit d'une grosse sottise !

Il y a de certaines choses que les bouffons eux-mêmes n'ont pas le droit de railler.

Un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées et les êtres.

Chacun a des lunettes mais personne ne sait au juste de quelle couleur en sont les verres.

Badine

Combien de temps avez-vous aimé celle que vous avez aimée le mieux ?

Connaissez-vous un homme qui n'ait aimé qu'une femme ?

Combien de fois un honnête homme peut-il aimer ?

En vérité je vous ai aimé, Perdican.

Je veux aimer mais je ne veux pas souffrir.

Je veux aimer d'un amour éternel et faire des serments qui ne se violent pas.

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux.

Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange.

On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière ; et on se dit : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. »

c. Jeux de théâtre possibles à partir de ces répliques

1/ cercle de prolifération : les élèves sont debout en cercle. On distribue à chacun une réplique.

- dans un premier temps, un élève dit sa réplique en regardant un autre élève, puis lui lance un objet et s'assoit. A son tour, cet élève dit sa réplique à un autre, lance ... jusqu'à ce que tous les élèves aient dit leur réplique.

- Dans un deuxième temps, on refait le tour mais c'est la réplique qu'on lance, tel un ballon : faire porter la voix.

- Dans un troisième temps, même tour mais l'animateur ajoute une intonation.

- Dans un quatrième temps, même tour mais l'animateur ajoute une manière de dire.

- Dans un dernier temps, même tour avec ajout d'émotions.

2/ L'adresse à voix basse : une moitié des élèves se répartit dans la classe, assis sur des chaises, les yeux fermés. Les autres élèves vont aller murmurer leur réplique à l'oreille de chacun des élèves assis. Echange des groupes. Réactions et sentiments.

3/ Les chœurs antagonistes : on peut organiser une joute verbale entre garçons et filles en distribuant, par exemple, des répliques correspondant à des couples antithétiques...

4/ Mélange de répliques : partager toutes les répliques de la scène, en veillant à ce que chaque élève n'ait que des répliques d'un même personnage.

- Chaque élève donne sa réplique, écoute celle des autres.
- On leur demande ensuite de se constituer en « camps » : quelles sont les répliques qui semblent appartenir au même personnage ?
- On peut ensuite essayer de leur faire trouver un enchaînement cohérent des répliques, avant de lire la scène.

4.2. Pour une lecture comparée des deux œuvres

Plusieurs entrées possibles :

- le thème du mariage arrangé et le refus de la jeune fille : dans *Fantasio*, la jeune fille refuse le mariage parce qu'elle n'aime pas le prince ; dans *Badine*, la jeune fille refuse parce qu'elle aime trop son cousin et qu'elle a peur que la réalité ne soit pas conforme à ses rêves.
- D'où une problématique commune : peut-on choisir sa vie ? Ou qu'est-ce qui empêche de choisir sa vie ? Dans *Fantasio*, c'est le monde, l'époque ; dans *Badine*, l'ennemi est intérieur.
- Une question récurrente chez Musset : à quoi rêvent les jeunes filles ? Camille rêve d'échapper à la déception du réel ; Elsbeth rêve d'échapper au rôle que lui impose la société.
- *Fantasio* et *Perdican*, des figures de Musset ? Ivresse, débauche, désir d'être un autre chez *Fantasio*, bouffonnerie qui est une forme de résistance à la société ; *Perdican* serait un débauché revenu de tout.

Débat : reprendre les questions aujourd'hui : à quoi rêvent les adolescents aujourd'hui ? Pensez-ils pouvoir librement choisir leur vie ?

4.3. Exercices autour du genre du proverbe

1/ Noter au tableau les proverbes connus par les élèves et les commenter.

2/ Par deux, choisir un proverbe ; faire une improvisation : les autres doivent deviner le proverbe.

3/ Choisir un proverbe et écrire une saynète l'illustrant.

➤ **EN AVAL**

4.4. Débats en classe ou argumentation libre à partir des répliques suivantes

1/ La politique est une fine toile d'araignée, dans laquelle se débattent bien des pauvres mouches mutilées.

2/ Il y a de certaines choses que les bouffons eux-mêmes n'ont pas le droit de railler.

3/ Un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées et les êtres.

4/ Chacun a des lunettes mais personne ne sait au juste de quelle couleur en sont les verres.

5/ Combien de fois un honnête homme peut-il aimer ?

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux.

6/ Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange.

7/ On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière ; et on se dit : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. »

Sujet éventuel de devoir :

En quoi un texte du XIXème siècle peut-il avoir une résonance aujourd'hui ? En quoi peut-il être un regard sur notre monde ?

4.5. Grille d'analyse d'un spectacle

(grille établie à partir des ouvrages : Coups de théâtre en classe entière de C. Dulibine et B. Grosjean ; Ecrire et mettre en espace le théâtre de M. Bernanoce)

a. L'espace scénique et les décors

1/ Dessinez-le schématiquement.

2/ Quelles sont ses caractéristiques :

- Taille, hauteur, couleurs ;
- Est-il transformable au cours de la représentation ?
- Distance avec le public : séparation ou non, rideau, fosse ...

3/ Que représente-t-il ?

- Espace de vie réel, espace mental ?
- Spectaculaire ou minimal ?
- Décors réalistes ? Datés ? Intemporels ? ...

4/ Bilan : avez-vous aimé les décors ? Pourquoi ?

b. Les objets

- Faites-en l'inventaire
- Comment sont-ils amenés ?
- A quoi servent-ils ? Usage fonctionnel ou détourné ?

c. La lumière

- Essentielle ou pas ?
- Variations ? Présence d'ombres ?
- Sélectionnez quelques moments particuliers où elle joue un rôle important :
 - matérialise un espace
 - indique un temps particulier, ou le temps qui passe
 - poétise, dramatise un instant
 - ...

d. Le son

- Inventaire et typologie des bruits

- Y a-t-il une musique directe ? enregistrée ? d'époque ? originale ?
- Y a-t-il des moments de silence significatifs ?

e. Les costumes

- (les dessiner)
- Sont-ils d'époque ? contemporains ? intemporels ?
- Couleurs importantes ? métaphoriques ?

f. Les comédiens en scène

- Inventaire
- Statiques ou dynamiques ?
- Comment chacun entre-t-il en scène ? Occupe-t-il l'espace ? Le quitte-t-il ?
- Trajectoires ou places significatives ?
- Sont-ils souvent / parfois / jamais en contact physique ? Y a-t-il des jeux de regard ?
- Comment caractérisent-ils leur personnage :
 - maquillage
 - costume
 - voix
 - gestes
 - postures
- Y a-t-il ressemblances physiques entre certains personnages ?
- Le texte est-il proféré d'une manière particulière ? Y a-t-il des adresses au public ?
- Que font les acteurs quand ils ne parlent pas ?
- Bilan : les comédiens jouaient-ils comme vous vous y attendiez ?

g. La mise en scène globale

- Quelle est la première image du spectacle ? La dernière ?
- Durée du spectacle ? Rythme ?
- Scènes mémorables ?
- Parti pris réaliste ? naturaliste ? symboliste ? stylisé ? épique ? expressionniste ? surréaliste ?
- Impression de déjà vu, surprise, originalité, provocation ?

- Le spectacle vise-t-il le rire, l'émotion, la distance critique ?
- Le spectacle comporte-t-il pour vous des énigmes ? Avez-vous tout compris ?
- Quels aspects de l'oeuvre le metteur en scène a-t-il privilégiés ?
- Y a-t-il eu allusion à l'actualité ?

h. Place et réaction du public

- S'est-il impliqué ?
- A-t-il été sollicité ?
- A-t-il frémi, ri, pleuré ... ?

4.6. A quoi sert la critique ? Entretien avec Benoît Lambert, metteur en scène (Jeudi 17 décembre 2009 Blog Au poulailler)

Poulailler : Est-ce que le metteur en scène a souci de la critique ? Est-ce qu'il la lit ? Est-ce qu'il en est affecté, en bien ou en mal ? Est-ce qu'il arrive même qu'un travail soit modifié par la lecture d'une critique ?

Benoît Lambert : Evidemment, je lis les critiques qui sont écrites sur mes spectacles, d'autant qu'il n'y en a pas tant que ça ! Je n'ai jamais eu de critique horrible, malveillante ou blessante, ni de dithyrambe d'ailleurs. Je ne sais pas si j'en suis affecté... Il m'est arrivé d'avoir des papiers positifs, voire élogieux, qui m'ont profondément déçu, dont la lecture ne m'apprenait rien, où je me disais que le critique était passé complètement à côté du propos du spectacle. A une époque, il y avait des papiers qui disaient que notre travail, celui de la Tentative, était plein de vie, jeune, frais. Mais nous, nous n'y reconnaissons rien du tout, nous ne nous sentions pas très jeunes, ni très frais et nous n'avions pas du tout envie que l'on nous considère ainsi !

Les critiques peuvent avoir des effets troublants sur les comédiens qui, parfois, refusent de les lire pendant l'exploitation du spectacle. Un comédien me disait précisément qu'un adjectif qui qualifie le jeu peut devenir obsédant. Par exemple, être gracieux, qu'est-ce que cela veut dire ? Tout d'un coup, cet adjectif questionne de façon compliquée une chose naturelle, ou en tout cas une chose venant naturellement, qui en s'énonçant comme telle, perd sa spontanéité.

Je dirais donc que non, cela ne m'est jamais arrivé de revoir un travail suite à la lecture d'une critique pour la simple raison que les critiques ne sont pas suffisamment précises pour servir de point d'appui. Cela étant, sur We are la France, un critique a émis une réserve qui m'a servi pour We Are L'Europe. Il s'agissait d'une réserve assez troublante mais absolument exacte selon laquelle le spectacle n'était finalement qu'un espace d'énonciation et ne proposait pas une expérience esthétique autre que l'écoute d'une parole, que le spectacle s'écoutait plus qu'il ne se regardait. Même si je ne suis pas tout à fait d'accord avec cela (notamment par rapport au travail des acteurs, tout à fait spécifique dans ce spectacle), je l'ai entendu et j'y ai pensé en travaillant sur We Are L'Europe. Sinon, je lis énormément les critiques sur les autres spectacles. Je suis souvent l'actualité théâtrale par la presse et par les blogs. Du coup j'ai parfois l'impression, stupide sans doute, que je n'ai pas besoin d'aller voir les spectacles ! Je suis très attentif aux quelques signatures qui restent et qui ont gagné mon estime par la pertinence de ce qu'ils ont pu écrire sur certains spectacles, car c'est primordial de savoir que le critique, malgré les réserves qu'il peut émettre, a compris. Nous avons toujours tendance à négliger ou à refuser d'instaurer des rapports de proximité avec les critiques, ce qui est pour le moins dommageable car on n'approfondit pas les problématiques, on ne fait pas s'opposer les arguments, on ne nomme pas les problèmes, etc. Il faut savoir que ce rapport-là avec la critique, lié à la recherche, est vraiment très précieux. Jusque dans les années 90, il y avait des « prescripteurs », des critiques qui pouvaient vraiment « flinguer » un spectacle. Aujourd'hui j'ai la sensation que cela n'existe plus. Au fond, si la réaction de la presse n'est pas très bonne, cela n'est pas forcément très coûteux pour le spectacle.

P. : Comment expliquez-vous la ruée des compagnies vers le papier à tout prix ? A quoi sert d'avoir un papier ? Qu'est-ce qu'on attend de la critique ?

B.L. : Pour qu'un papier ait des effets, il faut qu'il soit dithyrambique. Un super bon papier dans Le Monde ou dans Libération, d'une grande signature, peut tout d'un coup faire venir des professionnels qui ne s'étaient jamais intéressés à votre cas auparavant. En revanche, en terme de public, les effets sont plus discutables. Pour ce qui est d'une critique constructive, d'un espace intellectuel partagé, la seule chose que l'on puisse en attendre c'est qu'il augmente nos forces. Me confronter à quelqu'un qui ne me fait pas avancer sur une

question, cela ne m'intéresse pas. Cet espace critique, nous le construisons entre pairs, dans le milieu de la pratique théâtrale composé par des metteurs en scène, acteurs, spectateurs privilégiés, directeurs de théâtre et quelques universitaires. C'est un espace oral informel. Mais avec les critiques identifiés comme tels, l'échange est quasiment inexistant. Alors pour être sincère, je dirais que les rapports que l'on entretient avec la critique sont souvent des rapports de promotion et pour aller plus loin, je ne pense pas qu'aujourd'hui on attende vraiment de la critique... une critique, c'est-à-dire un retour sur le travail.

Comme je le disais tout à l'heure, certains universitaires sont des critiques et des compagnons de route très précieux. Lorsqu'ils écrivent sur un travail, ils le font dans des espaces savants, leurs recherches sont très construites et les supports qui les publient offrent la place nécessaire au développement et à l'argumentation. Par contre, de la critique journalistique, on n'espère parfois qu'un papier, de préférence avec une photo...

P. : L'idée que le théâtre n'est plus politique, qu'il ne s'inscrit plus au coeur de la cité et que, du coup, la critique est à son image, a l'air d'être partagée par plusieurs. Etes-vous d'accord avec cela ? Est-ce que vous trouvez que la critique saisit la dimension politique de vos spectacles ?

B.L. : Effectivement, j'ai lu des articles qui disaient que le monde avait déserté le plateau. Mais j'ai l'impression que la question politique est en train de revenir. Je n'ai pas vu Notre Terreur de D'ores et déjà mais quand on s'attaque à la Terreur, le politique est forcément présent. Quant à mon travail, j'ai eu des critiques passionnantes sur des blogs, très argumentées, très développées, où l'aspect politique est très clairement saisi. Je pense précisément à un article sur Ça ira quand même paru sur un site de démocratie participative, absolument passionnant.

Ce qui m'intéresse dans la question du politique, c'est la place du théâtre dans les médias. On voit bien ce qui accède à la visibilité dans les médias et on sait que c'est très difficile d'y faire accéder le théâtre. Je me dis qu'au final, pour donner de la visibilité à un metteur en scène, ou à un auteur, il faut que son travail puisse se réduire en quatre adjectifs, puisqu'il n'y a pas la place pour plus. Et comment trouver quatre adjectifs qui résument le travail de Pommerat, de Py, de Nordey... ? Comment sortir des « sympa » et « joyeux » qui nous collaient à la peau, dont on parlait tout à l'heure et qui n'étaient pas du tout en rapport avec ce qu'on faisait ? En tout cas, artistes et critiques avons un point en commun, à savoir la dévaluation de nos

objectifs dans l'imaginaire global, tant politique que public. Je pense qu'être critique de théâtre aujourd'hui doit être aussi difficile qu'être metteur en scène... En plus, les critiques de théâtre sont dans des situations parfois plus précaires que les nôtres, intermittents ou compagnies subventionnées ; eux, ce sont souvent de vrais intellos précaires. Ensuite, la question est de savoir quelle est la part de notre responsabilité là dedans. Avons-nous refermé les cercles des connaisseurs et nous sommes-nous livrés à un exercice de complaisance entre soi ? Et si oui, dans ce contexte-là, qui peut être intéressé par la critique théâtrale ? Et par la critique en général ?

P. : Quel serait idéalement le rôle du critique ?

B.L. : J'ai toujours rêvé que des journalistes de la presse économique, de la presse politique, bref de la presse non-culturelle se saisissent de mes spectacles. Dans ce sens, le critique idéal serait celui qui ferait sortir l'art du champ de l'art. La critique idéale serait celle qui arriverait à connecter l'expérience théâtrale avec un champ qui dépasse l'expérience du spectateur. J'ai envie que le théâtre intègre le champ social global, et pas seulement une fraction de ce champ. J'aimerais que le théâtre devienne une pratique aussi désirable que d'autres pratiques. Le critique idéal serait alors celui qui provoquerait le désir chez les lecteurs pas forcément intéressés par le théâtre. Mais l'expérience du spectateur n'est que rarement abordée par les critiques. Qu'est-ce qu'on « kiffe » en étant assis dans une salle, immobile face à un cadre fixe ? Dans l'imaginaire de la plupart des gens, le théâtre est synonyme d'ennui, il se trouve même au sommet de l'échelle de l'emmerdement, parce qu'en plus il contient une promesse d'humiliation : la certitude qu'on ne va rien comprendre, que l'on sera exclu. Le problème est peut-être que nous avons laissé le plaisir, le divertissement à l'industrie et que sur ce terrain, aux yeux de beaucoup, nous sommes moins bons qu'eux... Et « nous », pour aller vite, c'est le théâtre d'art dans son ensemble. Alors, parfois, au lieu de discourir sur les différences entre la culture émancipatrice et le divertissement aliénant, on devrait plutôt s'interroger sur notre capacité à divertir. Je le dis sans démagogie, et je ne fais d'ailleurs que répéter ce que dit Brecht au début du Petit Organon : le but premier du théâtre est de divertir. Après, il y a des divertissements simples et des divertissements complexes...

Sources et éléments bibliographiques

Les documents réunis dans ce dossier proviennent de :

- *Enfants du siècle, un diptyque* Fantasio & *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset / *La Tentative*, mise en scène Benoît Lambert, dossier de présentation
- *Enfants du siècle*, Alfred de Musset, diptyque Fantasio & *On ne badine pas avec l'amour*, *La Tentative*, mise en scène Benoît Lambert, dossier pédagogique réalisé par les enseignants missionnés au service éducatif de l'Académie d'Orléans-Tours, avec la collaboration de Jeanne Champagne
- *Théâtre de Musset*, présenté par René Clair, ed. Gallimard et Librairie Générale Française, 1964
- *Alfred de Musset*, Itinéraires littéraires XIXème siècle, éd. Hatier
- *On ne badine pas avec l'amour*, article de Wikipedia : <http://fr.wikipedia.org/wiki>