RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

CANOPÉ ÉDITIONS
AGIR

THÉÂTRE ET ARTS DU SPECTACLE | DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Fracasse

Pièce [dé]montée

N° 341 – Janvier 2021

MISE EN SCÈNE
DE **JEAN-CHRISTOPHE HEMBERT**

FRACASSE

D'APRÈS THÉOPHILE GAUTIER

théâtre de Caen

REMERCIEMENTS
L'auteur remercie le Théâtre de Caen pour son aide dans la conception du dossier ainsi que sa mise en contact avec la compagnie. Il remercie également Jean-Christophe Hembert et son équipe, pour leur disponibilité tout au long de la rédaction de ce dossier.

Pour mieux visualiser les images du dossier, vous avez la possibilité de les agrandir (puis de les réduire) en cliquant dessus. Certains navigateurs (Firefox notamment) ne prenant pas en charge cette fonctionnalité, il est préférable de télécharger le fichier et de l'ouvrir avec votre lecteur de PDF habituel.

Directrice de publication
Marie-Caroline Missir
Directrice de l'édition transmédia
Tatiana Joly
Directeur artistique
Samuel Baluret
Responsable artistique
Isabelle Guicheteau
Comité de pilotage
Bruno Dairou, directeur territorial, Canopé Île-de-France
Ludovic Fort, IA-IPR lettres, académie de Versailles
Anne Gérard, déléguée aux Arts et à la Culture, Réseau Canopé
Jean-Claude Lallias, conseiller théâtre, Réseau Canopé
Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre
Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-théâtre honoraire et des représentants des directions territoriales de Réseau Canopé
Coordination
Marie-Line Fraudeau,
Céline Fresquet, Loïc Nataf
Auteur du dossier
Laurent Russo, professeur agrégé de lettres modernes en charge d'un enseignement théâtre
Directeur de « Pièce (dé) montée »
Jean-Claude Lallias
Coordination éditoriale
Céline Fresquet
Secrétariat d'édition
Aurélien Brault
Mise en pages
Aurélie Jaumouillé
Conception graphique
Gaëlle Huber
Isabelle Guicheteau

Illustration de couverture :
Visuel du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Muzy

ISSN : 2102-6556
ISBN : 978-2-240-05136-3
© Réseau Canopé, 2021
(établissement public
à caractère administratif)
Téléport 1 – Bât. @ 4
1, avenue du Futuroscope
CS 80158
86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Fracasse

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 341 – JANVIER 2021

D'après l'œuvre de Théophile Gautier

Mise en scène : Jean-Christophe Hembert

Adaptation : Jean-Christophe Hembert, Loïc Varraut

Avec : David Ayala, Bruno Bayeux, Jean-Alexandre Blanchet, Jacques Chambon, Caroline Cons, Thomas Cousseau, Aurélia Dury, Eddy Letexier, Véronique Sacri, Vincent Schmitt, Loïc Varraut

Maquillage : Roxane Bruneton

Assistante à la mise en scène : Sarah Chovelon

Collaboration artistique : Aurélia Dury

Décors : Fanny Gamet, Jean-Christophe Hembert, Seymour Laval

Construction : Robert Goulier

Création costumes : Mina Ly

Musique : Clément Mirguet

Collaboration artistique : Loïc Varraut

Accessoires, construction : Fanny Gamet

Production : Roma Production

Coproduction : Célestins (Théâtre de Lyon), Espace des Arts, La Ferme du Buisson, Le Liberté-Scène nationale, Le Volcan, Les Châteaux de la Drôme, Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, Théâtre Montansier de Versailles

Sommaire

5 Édito

6 Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

- 6 *Fracasse* ou comment être un acteur au XVIIe siècle
- 8 *Fracasse* ou la reconstitution d'un XVIIe siècle stylisé
- 9 *Fracasse* : de Sigognac au Capitaine, du Matamore au super-héros
- 11 *Fracasse*, une histoire d'adaptations…

12 Après la représentation, pistes de travail

- 12 Des boîtes aux merveilles
- 14 « Je est un autre » : Sigognac, le baron masqué
- 16 Théâtre de troupe, théâtre dans la troupe

20 Annexes

- 20 Annexe 1 | Extrait du *Capitaine Fracasse*
- 21 Annexe 2 | Extrait du *Capitaine Fracasse*
- 22 Annexe 3 | Extrait de *L'Illusion comique*
- 24 Annexe 4 | Lettre de Rimbaud à Paul Demeny

Édito

Laurent Russo
Professeur agrégé
de lettres modernes
en charge d'un
enseignement théâtre

Le Capitaine Fracasse, roman de Théophile Gautier, est un mythe littéraire ayant donné lieu à de multiples adaptations filmiques, télévisuelles et théâtrales. En s'emparant de la fable de l'auteur, Jean-Christophe Hembert donne un nouveau souffle à ce personnage.

L'héritier du Matamore, ce « Capitan » qui parcourt le monde, devient pour le metteur en scène l'allégorie de l'artiste et de l'homme de théâtre, dans une époque où le monde de la culture est endeuillé par une impossibilité de créer.

Repoussée et malmenée, la création de ce spectacle est à l'image de son personnage, dans une résistance face au monde et aux dangers qui le guettent. Le théâtre, qui redonne la force de vivre à un baron en perte de repères, semble pour Jean-Christophe Hembert un espoir dans notre époque morose.

Ce dossier, par la découverte de l'univers théâtral, du personnage et l'accompagnement autour de cette création singulière et haute en couleur, permettra aux élèves et à leurs professeurs de scruter la noirceur d'un monde au sein duquel le théâtre apparaît comme une résistance et un anti-destin.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

Fracasse ou comment être un acteur au XVIIe siècle

Projeter aux élèves, en classe entière, la toile de Karel Dujardin dépeignant une représentation sur une scène de fortune en Campanie.
Collectivement, faire émerger aux élèves les conditions de la vie théâtrale du XVIIe siècle, reconstituée par l'artiste.

On assiste, à travers cette toile, à une représentation de fortune, telle qu'on pouvait en connaître au XVIIe siècle. Des comédiens, italiens ici, jouaient en extérieur, sur des places de village ou dans les villes, des pièces comiques. On reconnaît les artistes masqués du genre rappelant la *commedia dell'arte*. Ce théâtre semble pauvre : la scène est sobre, les rideaux précaires. Un véritable théâtre populaire, au sens fort et premier du terme, semblait exister, s'installant dans les villes de façon impromptue, pour distraire le peuple suspendu à ce spectacle éphémère.

Pour étayer les premières remarques des élèves à partir du tableau de Karel Dujardin, proposer aux élèves de faire des recherches sur la condition des acteurs au XVIIe siècle, ainsi que sur la *commedia dell'arte*.

On leur proposera pour cela de s'appuyer sur les quelques ressources en ligne suivantes :
- un travail opéré par une classe de seconde, en 2018, qui propose l'interview imaginaire d'un acteur du XVIIe siècle : http://blog.ac-versailles.fr/interviewimaginairemondemoliere/index.php/category/Le-statut-des-comédiens-au-XVIIème-siècle ;
- un court article sur un site pédagogique : https://lewebpedagogique.com/ksebastiencollegelandreau/2010/06/21/etre-comedien-a-lepoque-de-moliere/ ;
- une rapide présentation du genre de la *commedia dell'arte* sur un site canadien : www.dramaction.qc.ca/fr/ressources/la-commedia-dell'arte/.

Dujardin Karel, *Les Charlatans italiens*, 1657.
© CC

À partir des recherches des élèves, leur demander d'imaginer et d'inventer une courte scène qui fasse se rencontrer des acteurs du XVIIe siècle et des acteurs d'aujourd'hui. Les acteurs devront comparer leur mode de vie.

Proposer aux élèves de réaliser ces scènes à partir de leurs recherches documentaires. La présentation de ces scènes a lieu devant la classe et donne lieu à un travail en plusieurs temps :

– improvisation spontanée d'une scène à partir des données récoltées. Il s'agira pour les élèves de libérer leur créativité à partir de ce qu'ils ont compris du contexte. Pour les guider, l'enseignant donne quelques repères qui servent de guide à ce canevas : comment et où se rencontrent les acteurs d'époques différentes ? Comment se reconnaissent-ils ? Sont-ils curieux ? Étonnés de se rencontrer ? Veulent-ils jouer comme autrefois, comme aujourd'hui ? Se rejoindre pour inventer un nouveau théâtre ? ;
– retour sur l'improvisation en structurant les scènes produites. L'enseignant demande alors aux élèves de fixer par écrit les dialogues de la scène finale ;
– travail sur la mise en jeu des scènes reprises. Les élèves s'entraînent alors à se mettre en jeu et pensent à la mise en espace, la mise en voix, etc.

Montrer un extrait du *Molière* de Mnouchkine (scène où les tréteaux s'envolent au vent ou celle de l'enfant Jean-Baptiste qui assiste à une représentation de *commedia*) pour caractériser la vie des acteurs. Le film est disponible en accès libre sur Internet (https://vimeo.com/394885017). On pourra, si le temps le permet, montrer un extrait plus conséquent du film.

Le film *Molière* est une reconstitution par Ariane Mnouchkine et certains de ses acteurs fétiches (on pense notamment à Philippe Caubère dans le rôle éponyme) de l'itinéraire du dramaturge. Il ne s'agit pas de penser ce film comme un document historique mais bien d'amener les élèves à considérer cette reconstitution comme une esthétisation de la vie de l'artiste. Ce film est pour la réalisatrice et sa troupe du Soleil un miroir de leur vie : ni réalisme historique ni esthétisation pure de la vie de Molière, mais l'hommage d'une troupe à une figure qui a permis à sa société de renouveler les rapports entre elle et le théâtre.

Lire l'extrait de la note d'intention de Jean-Christophe Hembert. Quel semble être le lien entre le contexte historique et l'histoire du capitaine Fracasse ?

« Le XVIIe siècle est une époque sombre et violente. Être acteur, c'est mener une vie de "crève-la-faim". Les artistes sont des proies faciles dans un monde sauvage : harcèlement du duc de Vallombreuse subi par Isabelle, dont elle ne peut se défendre car il est noble et qu'elle est comédienne ; passage à tabac de Léandre par les hommes de main du marquis de Bruyères ; contrat passé sur la tête de Sigognac… Il s'agit donc de créditer la dureté et la noirceur de cet univers.

Ainsi, le choix du baron de Sigognac, de famille noble, de rejoindre cette pauvre troupe de comédiens apparaît comme un gigantesque saut dans le vide.
L'humour, la truculence et l'héroïsme de ces personnages explosent, comme dans un tableau de Rembrandt : la lumière des forces de vie étincelle au milieu de la noirceur. Grâce à leur langage jouissif, ces comédiens enchantent le monde qui les entoure. L'éloquence et le panache sont des remparts pour tenir à distance la violence des forces de mort. »

Jean-Christophe Hembert, note d'intention, 2020.

Le metteur en scène fait de cette plongée dans l'histoire la recomposition d'un passé qu'il met en écho avec le présent. La fragilité et la précarité des artistes de cette époque sont au cœur du *Capitaine Fracasse* : les personnages subissent ce monde noir et sombre. L'œuvre et l'adaptation de Jean-Christophe Hembert montrent le changement de vie radical du baron de Sigognac qui devient un artiste, c'est-à-dire un « moins que rien » alors qu'il avait tout. Ce changement de vie lui redonne une force que son monde désenchanté ne lui permettait plus : il résiste et revit par l'art et le théâtre.

Fracasse ou la reconstitution d'un XVIIe siècle stylisé

La scène contemporaine oscille, à propos des textes classiques, entre des mises en scène reconstituant les costumes et décors des pièces jouées, et d'autres les transposant dans notre époque contemporaine. Il s'agit, dans le cas de *Fracasse*, de s'intéresser aux codes de la reconstitution de la période historique qui sert de cadre à la fiction.

Faire comparer aux élèves des photographies et des extraits de deux mises en scène de *Tartuffe*. Cette pièce, qui se déroule au XVIIe siècle, connaît des mises en scène dont l'esthétique est très différente.
Projeter les photos et l'extrait vidéo de la mise en scène de Colette Roumanoff (2007) : www.theatre.roumanoff.com/tartuffe.
Projeter ensuite les images de celle de Stéphane Braunschweig (2008) : www.theatre-odeon.eu/fr/tartuffe_5.

Ces deux mises en scène du *Tartuffe* de Molière opposent une vision assez traditionnelle, historicisant la scène – notamment par des choix de costumes rappelant ceux de l'Ancien Régime – et une vision bien plus ancrée dans notre époque. Jouer une pièce qui se passe au XVIIe siècle, d'après la mise en scène de Colette Roumanoff, c'est montrer le XVIIe siècle aujourd'hui. Au contraire, pour Stéphane Braunschweig, jouer *Tartuffe* au XXe siècle c'est faire parler le texte aujourd'hui, à travers des costumes et une scénographie qui rappellent notre époque contemporaine. Le Grand Siècle se fond dans notre époque, en rendant la fable contemporaine aux oreilles des spectateurs. L'écart esthétique est immense entre ces deux versions pourtant créées quasiment la même année, mais dit en substance des tendances quant aux choix scéniques opérés pour représenter une époque ancienne : un plaisir à jouer avec la tradition ou la modernité, le souhait de rendre la fable actuelle ou de la rejouer comme d'antan.

Lire les propos de Roland Barthes à propos du théâtre antique. Dans quelle mesure ces propos peuvent entrer en résonance avec les choix opérés pour représenter la période du Grand Siècle ?

« Toutes les représentations de théâtre antique que j'ai vues […] témoignaient de la même irrésolution, de la même impuissance à prendre parti entre des exigences contraires. C'est qu'en fait, conscients ou non, nous n'arrivons jamais à nous dépêtrer d'un dilemme : faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du nôtre ? Faut-il reconstituer ou transposer ? Faire ressentir des ressemblances ou des différences ? Nous allons toujours d'un parti à l'autre sans jamais choisir nettement, bien intentionnés et brouillons, soucieux tantôt de revigorer le spectacle par une fidélité intempestive à une exigence que nous jugeons archéologique, tantôt de le sublimer par des effets esthétiques modernes, propres, pensons-nous, à montrer la qualité éternelle de ce théâtre. »

Barthes Roland, *Les Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

À la différence des choix de l'un ou l'autre des partis pris, Roland Barthes insiste dans ses *Essais critiques* sur l'impossibilité de choisir véritablement entre un parti pris d'authenticité et un autre de transposition, dans une autre époque, d'un texte antique. On pourrait étendre sa réflexion aux textes d'autres périodes. Même si les metteurs en scène cherchent à reconstruire ou transposer, ils opèrent souvent un entre-deux qui connote. C'est ce que semble vouloir faire Jean-Christophe Hembert dans *Fracasse*.

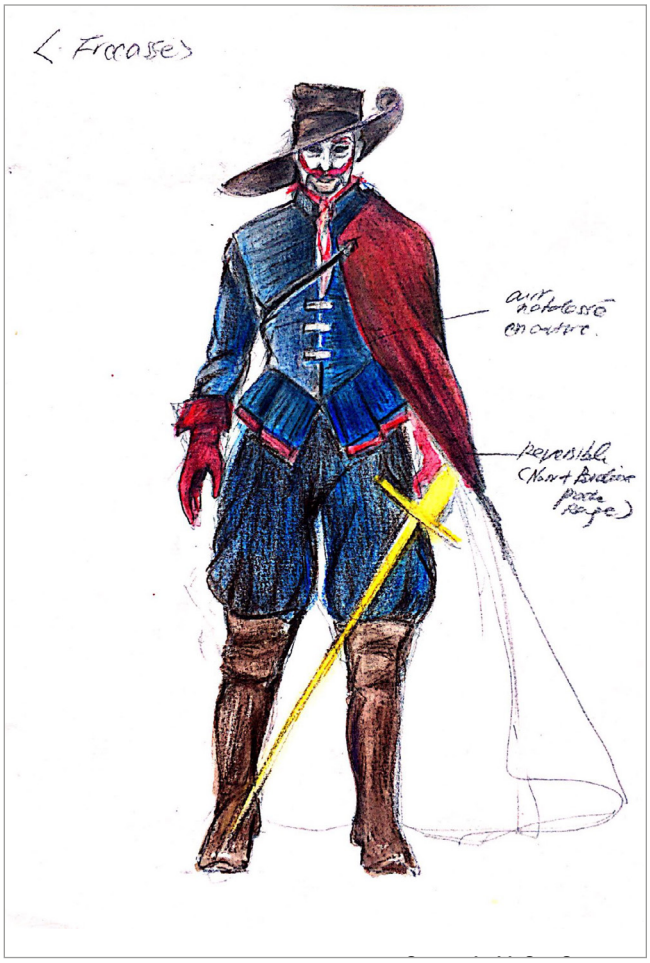
Visionner la présentation du spectacle par le metteur en scène, lors de la présentation de saison du Théâtre des Célestins (Lyon) : www.youtube.com/watch?v=wm76Uqr5qNA&feature=emb_logo. Être attentif spécifiquement à ce qu'il dit à partir de 0 min 46 s sur les choix des costumes et le « réalisme stylisé ».
D'après ces propos, comment peut-on imaginer le spectacle à venir ?

D'après les dires du metteur en scène, il semblerait que l'inspiration de la période historique soit centrale dans son processus de création. Tout en nous plongeant dans l'Ancien Régime, Jean-Christophe Hembert ne cherche pas à le reproduire de manière clichée ou traditionnelle. Au contraire, il s'oriente vers un univers scénique qui s'inspire de la période, sans la figurer totalement ou s'en extraire.

Fracasse : de Sigognac au Capitaine, du Matamore au super-héros

Observer les esquisses des costumes pour le personnage de Sigognac, qui devient le capitaine Fracasse : que racontent-ils de cette transformation ? Quels horizons d'attente créent-ils quant à la représentation à venir ?

Les costumes indiquent un changement net de parti pris. En devenant Fracasse, Sigognac change de costume et les couleurs de ce dernier évoluent. Il semble devenir plus lumineux et se magnifie dans cette nouvelle tenue. Sa transformation fait de lui un véritable spadassin : on passe de la croix sur la poitrine à l'épée de l'action.
À travers cette esquisse, on incite les élèves à percevoir la métamorphose du personnage. Si Sigognac est malheureux dans son monde morose, il revit et retrouve une force vitale en devenant le capitaine Fracasse. En véritable héros voire super-héros, de son monde, il l'illumine et irradie. Les couleurs de ce costume rappelleront peut-être aux élèves ceux des « comics » et le masque celui du Joker de *Batman*. Il semble faire surgir dans l'imaginaire collectif le stéréotype du personnage d'action (de cape et d'épée), voire des super-héros modernes.



Esquisses des costumes du spectacle.
© Mina Ly

Lire la note d'intention. Demander aux élèves de caractériser l'itinéraire du personnage de Sigognac.
À partir des deux extraits du chapitre 7 du roman de Théophile Gautier (annexes 1 et 2), caractériser la transformation du personnage.

Le théâtre comme révélateur de l'être :
de Sigognac à Fracasse
« L'intrigue principale nous parle de la renaissance du baron de Sigognac. Prisonnier de l'héritage familial, de ses codes et de ses principes, il dépérit dans son château en ruine, en passant à côté de son existence. Lorsqu'un inattendu souffle de vie, porté par une troupe de théâtre, va le réanimer. En acceptant de se déclasser pour rejoindre ces acteurs errants, il va faire renaître les forces de vies en lui. Il découvre alors son identité profonde en devenant le "capitaine Fracasse", un "super-héros" à la fois noble et grotesque, nouveau défenseur d'une vision comique et poétique du monde. »

Jean-Christophe Hembert, note d'intention, 2020.

Le baron Sigognac devient, au cours du roman, le capitaine Fracasse pour remplacer Matamore. Il change alors de statut social en devenant comédien mais semble revivre soudainement, comme mû par un plaisir des plus profonds. En se transformant en personnage, Sigognac semble revigoré : « Le capitaine Fracasse fut applaudi à plusieurs reprises car il remplissait fort bien son rôle, n'éprouvant pas devant ce public vulgaire l'émotion qu'il eût ressentie ayant affaire à des spectateurs plus difficiles et plus lettrés », écrit Théophile Gautier. Il est métamorphosé et personne ne le reconnaît plus derrière son masque de théâtre. S'il perd son identité première, c'est pour retrouver peut-être son « identité profonde » selon Jean-Christophe Hembert.

Dans *Fracasse*, Sigognac remplace Matamore après sa mort.
Proposer à la classe un travail de mise en voix de l'extrait de *L'Illusion comique* de Corneille proposé en annexe 3.
De façon chorale, lire la première tirade du Matamore. Proposer aux élèves de varier les rythmes de lecture :
– lire le texte par groupe de deux vers en changeant de lecteur chaque fois ;
– se « voler la parole » quand on le souhaite…
Par groupe, proposer différentes lectures des répliques du personnage. Varier les consignes dans chaque groupe :
– accentuer les consonnes lors de la lecture ;
– lire le texte de façon tonitruante, explosive ;
– lire au contraire le texte de façon douce (murmure, confidence)…

Établir, à partir de cette mise en voix du texte, les caractéristiques du personnage, tel que le présente Corneille.
Demander à un groupe d'élèves de proposer un court exposé sur ce personnage-type de la *commedia dell'arte* pour compléter.

Le Capitan, dans la *commedia dell'arte*, est un soldat fanfaron tout droit venu d'Espagne. Il se livre à des exploits guerriers dont il se vante souvent à outrance.
Corneille présente le Matamore comme fidèle à son type : il se targue de renverser à lui seul des armées complètes et d'être un soldat invincible. Son audace est sans limite, comme en témoignent ses nombreuses hyperboles. De même, il est un conquérant des cœurs : aucune femme ne semble résister à ses exploits et à sa bravoure. Il dit en effet : « Et, selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour/Les hommes de terreur, et les femmes d'amour. » Vaillant conquérant et bourreau des cœurs, ce type apparaît comme véritablement renversant et fracassant… Tous et toutes tombent à ses pieds : il est invincible et au-dessus de tous, par la parole du moins. Une discordance entre les mots et les actions est au cœur de la construction du type.

Projeter ensuite aux élèves différentes représentations du personnage (qui tirent ses traits du type du Capitan). Déterminer collectivement quels sont les attributs physiques qui le caractérisent et comment l'esquisse du costume du capitaine Fracasse dans la mise en scène de Jean-Christophe Hembert s'inscrit dans la lignée de ce type.

Dans toutes ses représentations artistiques, le Capitaine est un spadassin. Il porte une épée, un costume coloré fait d'un haut-de-chausse, d'un haut saillant et d'une petite cape, une collerette ainsi qu'un chapeau à plumes. L'esquisse de son costume dans la mise en scène de *Fracasse* reprend ces traits caractéristiques, mais en ôtant la collerette et les éléments trop constitutifs d'une époque passée.

Fracasse, une histoire d'adaptations…

Proposer aux élèves, sous forme de petits exposés, de s'intéresser aux différentes adaptations cinématographiques et théâtrales du roman de Théophile Gautier.

Les différents groupes formés peuvent s'intéresser aux adaptations filmiques :
– *Le Capitaine Fracasse* (Abel Gance, 1943) ;
– *Le Capitaine Fracasse* (Pierre Gaspard-Huit, 1961) ;
– *Le Voyage du Capitaine Fracasse* (Ettore Scola, 1991).

Quelques adaptations théâtrales ont pu marquer l'histoire également :
– *Le Capitaine Fracasse* (Ariane Mnouchkine, 1966) ;
– *Le Capitaine Fracasse* (Marcel Maréchal, 1987).

1

2

3

4

1 : Bosse Abraham, *La Figure de la commedia dell'arte du capitaine espagnol*, dessin, XVIIe siècle.
© CC

2 : Rossi Luigi, dessin d'après la fresque de Bernardino Poccetti montrant Francesco Andreini dans le costume du capitano Spavento, 1897.
© CC

3 : Dessin extrait de l'ouvrage de Maurice Sand, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Armand Lévy, Paris, 1862.
© CC

4 : Callot Jacques, *Taglia Cantoni and Fracasso*, 1622.
© CC

Après la représentation, pistes de travail

Des boîtes aux merveilles

DES BOÎTES MULTIFONCTIONNELLES

Collectivement, demander aux élèves de décrire la scénographie du spectacle.

La scénographie est construite par deux praticables amovibles, en bois, qui représentent deux grosses boîtes massives et transformables. Au gré de la représentation, les comédiens ou les régisseurs de plateau déplacent ces blocs, qui renferment différents éléments de décor ou accessoires, suggérant ainsi de nouveaux espaces ou permettant de créer des situations de jeu.

Demander aux élèves de qualifier par des adjectifs l'esthétique de cette scénographie. Qu'en conclure sur le parti pris du metteur en scène ?

Différents adjectifs peuvent alors être mobilisés pour qualifier le dispositif : transformable, évolutif, mouvant, simple, (assez) épuré, suggestif, symbolique…
Il ne s'agit pas pour le metteur en scène de rendre compte d'un espace réaliste mais de suggérer, d'accepter l'artifice théâtral, à la manière des théâtres de tréteau.

Demander aux élèves de faire quelques recherches sur les espaces suivants représentés :
– le théâtre-tréteau ;
– le chariot de Thespis.
À quelle époque nous renvoient les éléments scénographiques ?

Les éléments de la scénographie renvoient le spectateur au XVIIe siècle, époque à laquelle se passe le roman de Théophile Gautier.
Le théâtre de tréteau renvoie aux codes du théâtre populaire, joué en pleine rue à cette époque. La toile de Karel Dujardin, proposée dans le chapitre « *Fracasse* ou comment être un acteur au XVIIe siècle » (voir page 6), renvoie à cette esthétique.

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Simon Gosselin

Le chariot de Thespis auquel fait allusion le texte de la pièce est une référence au comédien du même nom, considéré comme le premier acteur de l'histoire, au VIe siècle avant notre ère. Celui-ci se déplaçait dans les campagnes grecques pour jouer des dithyrambes, ancêtre du genre de la tragédie, auquel il se serait adonné ensuite. L'allusion faite par le roman de Théophile Gautier, « monter sur le chariot de Thespis », signifie « devenir acteur », en référence à cette histoire.

UNE INVITATION AU VOYAGE

Collectivement, lister les différents lieux représentés ou suggérés par les praticables qui constituent la scénographie.
Différents lieux sont représentés/suggérés par les transformations, les déplacements des blocs. Ainsi, le spectateur suit les étapes du voyage de la troupe grâce aux lieux créés par le dispositif, comme une potence sur une place publique, des tavernes, un théâtre de fortune, une armoire à costumes, le château du duc de Vallombreuse, l'intérieur du château du marquis… Quand les comédiens déplacent eux-mêmes les praticables, pendant les scènes de transition, ils s'assimilent à des comédiens itinérants, tirant leur chariot, prêts à installer leur théâtre ambulant partout où ils se trouvent. On voyage ainsi avec eux et on suit leurs pérégrinations.

Sous forme de *brainstorming*, en complétant la phrase « Le personnage de Fracasse m'a fait penser à… », demander aux élèves de caractériser quelles sont les influences artistiques qui ont pu, d'après eux, nourrir l'itinéraire de ce personnage, et sa représentation, dans la mise en scène de Jean-Christophe Hembert.
Le personnage de Fracasse, tel qu'il est représenté dans cette pièce, joue avec plusieurs types de héros de la littérature et des arts, que les élèves peuvent connaître ou remobiliser collectivement :
– le héros picaresque : si les élèves ne connaissent pas ce type, proposer, le cas échéant, de chercher une rapide définition du *picaro* à partir des liens suivants :
  - www.larousse.fr/dictionnaires/francais/picaresque/60726
  - www.univ-montp3.fr/boeglin/cours/c_litte/fiches_litte/picaresq_caractq.html
– le héros des romans de cap et d'épée ;
– les super-héros des *comics*…
La représentation de ce personnage invite à une forme de voyage à travers le temps, les arts et les influences artistiques.

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Julien

« Je est un autre » : Sigognac, le baron masqué

LE VISAGE DE LA SOUFFRANCE

Revenir collectivement sur le début du spectacle et plus particulièrement sur le personnage de Sigognac, très silencieux pendant les premières scènes.
Demander aux élèves d'imaginer le monologue du personnage racontant la haine de sa condition et ce qu'il n'aime pas dans son monde.
Par groupe de quatre, écrire ce monologue puis répartir la parole pour le mettre en voix devant la classe de manière chorale.

Pour aider les élèves, lister collectivement ensemble les attentes du monologue à inventer :
– écrire à la première personne ;
– imaginer à qui il s'adresse : à lui-même ? À un personnage absent ? À une instance supérieure ?
– insister sur l'expression des sentiments propres au personnage ;
– revenir sur le passé du personnage (monde de la baronnie, morts, pauvreté, impression de déclassement social…).
Pour aider les élèves à mettre en voix leur monologue, leur recommander de faire varier les modalités de la parole : phrases/propositions prononcées par une seule personne, par deux/trois/quatre membres du groupe ; varier le rythme ; varier les intentions…

Photographies du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Julien

« UN MASQUE QUI MÊLE LE FANTASQUE AU NATUREL »

Décrire collectivement la scène où Sigognac devient Fracasse et où il met le masque sur son visage. Quels effets de mise en scène sont proposés pour souligner cette transformation ?

Sigognac devient Fracasse quand il pose le masque qui crée le personnage sur son visage. La métamorphose du personnage est associée à une véritable transformation, comme si le baron perdait son identité en se fondant dans celle du personnage de théâtre.
La mise en scène souligne cette métamorphose en jouant avec les lumières qui s'emballent, en diffusant des fumigènes, en modifiant la voix de l'acteur jouant Sigognac/Fracasse (grâce à un système de micro, sa voix devient électrique, beaucoup plus grave, comme s'il se transformait en un super-héros suprahumain). Cette transformation physique s'assimile alors à un véritable événement théâtral pour le spectateur.

Faire faire une recherche aux élèves sur la manière dont jouaient les acteurs en Grèce antique. Restituer oralement. À partir de ces apports, sensibiliser les élèves à l'importance du masque au théâtre et expliquer l'importance de celui-ci pour l'acteur Sigognac, devenant le personnage du capitaine Fracasse.

Le masque est lié à l'origine du métier d'acteur. Dans l'Antiquité, le comédien était l'*hypocritès*, étymologiquement « celui qui joue sous le masque », car il jouait masqué. Cet accessoire est donc intrinsèquement lié au métier d'acteur et, symboliquement, Sigognac devient homme de théâtre, artiste, quand il pose le masque sur son visage.

Comparer le traitement de la métamorphose grâce au masque avec la scène du film *The Mask* réalisé par Chuck Russel en 1994, avec Jim Carrey dans le rôle principal (www.youtube.com/watch?v=YRAImdAcl5g).

De nombreuses similitudes sont observables entre la scène du film *The Mask* et le spectacle de Jean-Christophe Hembert : le personnage de Stanley Ipkiss dans le film devient totalement autre quand il pose sur son visage un masque qu'il a trouvé et qui le transforme totalement. Fracasse, comme le personnage joué par Jim Carrey, deviennent des histrions puissants, prêts à tout, ce masque posé sur le visage. Dans le film, il donne à Stanley la force de gagner l'amour de Tina, conjointe d'un mafieux. Il en va de même pour le Capitaine, qui soupire pour sa belle.

« JE EST UN AUTRE »

Mettre en voix la lettre dite *Lettre du voyant* d'Arthur Rimbaud (annexe 4).
Placer les élèves en cercle, si possible dans une salle sans tables ni chaises. Proposer plusieurs lectures chorales et collectives de l'extrait, en faisant varier les rythmes de lecture, le nombre de lecteurs :
– pour une découverte du texte, mettre les élèves en cercle et leur demander de lire chacun un mot ;
– puis, lors d'une deuxième lecture, leur demander de lire à deux voix chaque passage de texte se situant entre deux signes de ponctuation ;
– lors d'une troisième lecture, proposer qu'un élève lise un passage du texte de la longueur de son choix, puis que l'élève suivant continue à l'endroit où son camarade avant lui s'est arrêté, mais sans laisser de temps d'interruption. La lecture globale doit rester fluide et signifiante pour ceux qui écoutent.
Les élèves s'écoutent mutuellement et sentent l'énergie de l'écriture rimbaldienne.
À la fin de ce travail de lecture, tenter d'expliquer ce que les élèves ont ressenti et compris de cette expression fameuse : « Je est un autre. »
Comment la phrase est-elle reprise dans le spectacle et que signifie-t-elle pour le personnage de Fracasse ?

Employée comme l'expression et la revendication d'une écriture poétique nouvelle qui dérègle tout sens, l'adage rimbaldien du « Je est un autre » s'oppose surtout à l'épanchement topique du moi en poésie. Le « je » poétique, pour Rimbaud, ne doit pas *se* raconter, mais doit provoquer des sensations, bouleverser les sens.
Si l'expression est utilisée comme le mot de la fin de *Fracasse*, elle prend un sens tout autre. L'emprunt se contente de signifier que, derrière son masque, Sigognac est *devenu* le Capitaine. Son « Je » n'est plus celui de Sigognac, mais celui du personnage qu'il joue, auquel il s'est totalement assimilé ; il est donc devenu celui d'« un autre ».

Théâtre de troupe, théâtre dans la troupe

Fracasse montre comment les artistes vivaient de leur art au XVIIe siècle, mais aussi comment ils étaient déconsidérés à cette époque. Nous renvoyons aux activités proposées dans la première partie du dossier pour compléter cette approche.

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

***Fracasse* représente des scènes où les personnages assistent à des spectacles.**
Au cours de ces scènes, décrire collectivement les éléments suivants :
– Où se trouve la scène ?
– Où sont placés les « faux » spectateurs (les acteurs en scène, jouant le rôle des spectateurs) ?
– Que regardent les « vrais » spectateurs ?

Ces moments de « théâtre dans le théâtre » (on parle aussi de « mise en abyme ») montrent les comédiens de la troupe en scène. Les praticables sont alors installés de manière oblique, de façon à créer un véritable théâtre de tréteau, avec une boîte de scène permettant de représenter successivement *Les Rodomontades du capitaine Matamore* et *Les Rodomontades du capitaine Fracasse*. Le marquis et la marquise de Bruyère, spectateurs de ces pièces, sont placés devant la scène, mais sont également visibles des spectateurs. Le spectacle est ainsi à la fois sur la scène de fortune et dans la fausse salle : les spectateurs-personnages sont alors tout autant objets du spectacle que les acteurs de la troupe eux-mêmes.

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Simon Gosselin

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Julien

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Simon Gosselin

Comparer les deux moments de mise en abyme, les deux « pièces dans la pièce »: la tragédie *Les Rodomontades du capitaine Matamore* et la comédie *Les Rodomontades du capitaine Fracasse*.
Décrire d'abord chacune de ces représentations puis caractériser l'évolution du jeu et l'esthétique de la « mise en scène » des deux pièces. Comment interpréter cette évolution ?

Les Rodomontades du capitaine Matamore sont présentées comme une tragédie. La représentation de cette pièce reconstitue, dans une certaine mesure, les codes du théâtre populaire du XVIIe siècle: les comédiens jouent de manière frontale, dans l'excès voire le surjeu, ils s'adonnent à de nombreux *lazzis*… Toutefois, les comédiens ne jouent pas de manière masquée et l'entrée en scène du Matamore est donnée à voir de manière totalement décalée – « C'est contemporain ! », commente trivialement la marquise. Le personnage entre par une trappe sous la scène, de la fumée irradie le plateau, sa voix est transformée par les micros. De même, le costume du personnage le rapproche davantage des super-héros de *comics* que du type de *commedia*.
Les Rodomontades du capitaine Fracasse se présentent de manière beaucoup moins clichée. Le jeu de Fracasse apporte de la sincérité, de la finesse et moins de frontalité à la représentation. La répétition de la pièce se fait donc par un effet de variation, qui montre combien l'esthétique populaire se confond sous la justesse de l'interprétation de Sigognac, combien le théâtre s'éloigne du paraître et de la fausseté pour aller vers une forme plus authentique, « Je est un autre », où Fracasse est véritablement celui qui sauve Isabelle, et non plus celui qui joue à la sauver.

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Julien

LES POUVOIRS DE L'ILLUSION THÉÂTRALE

« Vous avez joué d'une façon admirable et fantasque, dit Hérode en s'approchant du Capitaine, mais il ne faut point se livrer de la sorte. Un tel feu vous consumerait bientôt. L'art du comédien est de se ménager et de ne présenter que les apparences des choses. Il doit être froid en brûlant les planches et rester tranquille au milieu des plus grandes furies. Jamais acteur n'a représenté si au vif l'emphase, l'impertinence et la folie du Matamore, et si vous pouviez retrouver ces effets d'improvisation, vous emporteriez dessus tous autres la palme comique. »

Gautier Théophile, *Capitaine Fracasse*, chapitre 10, Paris, Charpentier, 1863.

Demander à un élève de lire à voix haute cet extrait du roman de Théophile Gautier. Que dit-il de la façon de jouer de Sigognac quand il interprète le capitaine Fracasse ?

Dans l'extrait du roman, Hérode est à la fois admiratif du jeu de Sigognac et critique envers son incarnation totale du Capitaine. Si l'emportement de l'acteur pour son personnage est tel, c'est qu'il s'adonne corps et âme à lui, au risque de s'oublier lui-même. L'illusion théâtrale est totale pour le spectateur, elle peut perdre le comédien.

Demander aux élèves de rechercher les définitions de « l'incarnation » d'un rôle et de « l'interprétation ». À quelle conception du théâtre s'adonne Sigognac en devenant le capitaine Fracasse ? Comment cette conception du jeu conditionne aussi son rapport à son activité de spectateur ?

À la différence de l'interprétation, qui consiste pour un comédien à jouer un rôle tout en prenant des distances avec le personnage, l'incarnation théâtrale vise à brouiller le plus possible les frontières entre la réalité et la fiction, et à faire croire que le théâtre est à l'image de la vie réelle. Sigognac s'adonne totalement à l'incarnation, en devenant le capitaine Fracasse. Il croit en l'illusion théâtrale, confond l'acteur et le personnage, tant en devenant lui-même son personnage dans la vie qu'en croyant ce qu'il voit sur la scène. Ainsi, il prend pour véritable le jeu d'amour entre Isabelle et Léandre. Il s'agit ici d'une peinture amusante des limites ou des risques de l'illusion théâtrale.

Photographie du spectacle *Fracasse*.
© Loïc Julien

LE JEU DU SURJEU

Collectivement, débattre à propos de la question suivante : le jeu des comédiens est-il davantage incarné (passé pour véritable, sincère) ou interprété (montrant l'illusion, voire l'exhibant) ?
Décrire le type de jeu dominant dans le spectacle et essayer de trouver des explications à ce parti pris.

À l'exception de Sigognac qui, devenant Fracasse, trouve une nouvelle identité dans ce personnage en s'identifiant à lui, le jeu des comédiens exhibe une forme de surjeu constant, tout au long du spectacle. Comme pour souligner l'esthétique factice du théâtre de tréteau, les comédiens jouent à jouer, commentent ce qu'ils disent ou font, exhibent la fausseté de l'acte d'interprétation à l'œuvre. Les acteurs parlent fort, avec emphase, jouent souvent face au public, comme pour le prendre à parti sans cesse. Il s'agit de montrer que l'on est au théâtre, que le théâtre est faux, qu'il exhibe le faux.

Annexes

ANNEXE 1

Extrait du *Capitaine Fracasse*

– Mais quelle pièce jouerons-nous, dit Scapin, au cas où le village se rencontrerait à propos ? Notre répertoire est fort détraqué. Les tragédies et tragi-comédies seraient du pur hébreu pour ces rustiques ignorants de l'histoire et de la fable, et n'entendant pas même le beau langage français. Il faudrait quelque bonne farce réjouissante, saupoudrée non de sel attique, mais de sel gris, avec force bastonnades, coups de pied au cul, chutes ridicules et surréalités bouffonnes à l'italienne. *Les Rodomontades du capitaine Matamore* eussent merveilleusement convenu. Par malheur, Matamore a vécu, et ce n'est plus qu'aux vers qu'il débitera ses tirades.

Lorsque Scapin eut dit, Sigognac fit signe de la main qu'il voulait parler. Une légère rougeur, dernière bouffée envoyée du cœur aux joues par l'orgueil nobiliaire, colorait son visage pâle ordinairement, même sous l'âpre morsure de la bise. Les comédiens restèrent silencieux et dans l'attente.

« Si je n'ai pas le talent de ce pauvre Matamore, j'en ai presque la maigreur. Je prendrai son emploi et le remplacerai de mon mieux. Je suis votre camarade et veux l'être tout à fait. Aussi bien, j'ai honte d'avoir profité de votre bonne fortune et de vous être inutile en l'adversité. D'ailleurs, qui se soucie des Sigognac au monde ? Mon manoir croule en ruine sur la tombe de mes aïeux. L'oubli recouvre mon nom jadis glorieux, et le lierre efface mon blason sur mon porche désert. Peut-être un jour les trois cigognes secoueront-elles joyeusement leurs ailes argentées et la vie reviendra-t-elle avec le bonheur à cette triste masure où se consumait ma jeunesse sans espoir. En attendant, vous qui m'avez tendu la main pour sortir de ce caveau, acceptez-moi franchement pour l'un des vôtres. Je ne m'appelle plus Sigognac. »

Isabelle posa sa main sur le bras du baron comme pour l'interrompre ; mais Sigognac ne prit pas garde à l'air suppliant de la jeune fille et il continua :

« Je plie mon titre de baron et le mets au fond de mon portemanteau, comme un vêtement qui n'est plus de mise. Ne me le donnez plus. Nous verrons si, déguisé de la sorte, je serais reconnu par le malheur. Donc je succède à Matamore et prends pour nom de guerre : le capitaine Fracasse !

– Vive le capitaine Fracasse ! s'écria toute la troupe en signe d'acceptation, que les applaudissements le suivent partout ! »

Cette résolution, qui d'abord étonna les comédiens, n'était pas si subite qu'elle en avait l'air. Sigognac la méditait depuis longtemps déjà. Il rougissait d'être le parasite de ces honnêtes baladins qui partageaient si généreusement avec lui leurs propres ressources, sans lui faire jamais sentir qu'il fût importun, et il jugeait moins indigne d'un gentilhomme de monter sur les planches pour gagner bravement sa part que de l'accepter en paresseux, comme aumône ou sportule. La pensée de retourner à Sigognac s'était bien présentée à lui, mais il l'avait repoussée comme lâche et vergogneuse. Ce n'est pas au temps de la déroute que le soldat doit se retirer. D'ailleurs, eût-il pu s'en aller, son amour pour Isabelle l'eût retenu, et puis, quoiqu'il n'eût point l'esprit facile aux chimères, il entrevoyait dans de vagues perspectives toutes sortes d'aventures surprenantes, de revirements et de coups de fortune auxquels il eût fallu renoncer en se confinant de nouveau dans sa gentilhommière.

Gautier Théophile, *Capitaine Fracasse*, chapitre 7, Paris, Charpentier, 1863.

ANNEXE 2

Extrait du *Capitaine Fracasse*

La pièce commença et fut attentivement écoutée. Derrière les acteurs, car le fond de la scène n'était pas éclairé, se projetaient de grandes ombres bizarres qui semblaient jouer la pièce en parodie, et contrefaire tous leurs mouvements avec des allures disloquées et fantasques ; mais ce détail grotesque ne fut pas remarqué par ces spectateurs naïfs, tout occupés de l'affabulation de la comédie et du jeu des personnages, lesquels ils tenaient pour véritables.

Quelques vaches, que le tumulte empêchait de dormir, regardaient la scène avec ces grands yeux dont Homérus, le poète grégeois, fait une épithète louangeuse à la beauté de Junon, et même, un veau, dans un moment plein d'intérêt, poussa un gémissement lamentable qui ne détruisit pas la robuste illusion de ces braves patauds, mais qui faillit faire éclater de rire les comédiens sur leurs planches.

Le capitaine Fracasse fut applaudi à plusieurs reprises, car il remplissait fort bien son rôle, n'éprouvant pas devant ce public vulgaire l'émotion qu'il eût ressentie ayant affaire à des spectateurs plus difficiles et plus lettrés. D'ailleurs, il était sûr que, parmi ces manants, nul ne le connaissait. Les autres comédiens, aux bons endroits, furent vigoureusement claqués par ces mains calleuses qui ne se ménageaient point, et avec beaucoup d'intelligence, selon Bellombre.

Sérafine exécuta sa morisque avec une fierté voluptueuse, des poses cambrées et provocantes, entremêlées de sauts pleins de souplesse, de changements de pied rapides et d'agréments de toutes sortes qui eussent fait pâmer d'aise même des personnes de qualité et des courtisans. Elle était charmante surtout lorsque, agitant au-dessus de sa tête son tambour de basque, elle en faisait bruire les plaquettes de cuivre, ou bien encore quand, frottant du pouce la peau brunie, elle en tirait un sourd ronflement avec autant de dextérité qu'une *panderera* de profession.

Cependant, le long des murailles, dans le manoir délabré de Sigognac, les vieux portraits d'ancêtres prenaient des airs plus rébarbatifs et refrognés que de coutume. Les guerriers poussaient des soupirs qui soulevaient leurs plastrons de fer, et ils hochaient mélancoliquement la tête ; les douairières faisaient une moue dédaigneuse sur leurs fraises tuyautées, et se roidissaient dans leurs corps de baleine et leurs vertugadins. Une voix basse, lente, sans timbre, une voix d'ombre, s'échappait de leurs lèvres peintes et murmurait : « Hélas ! Le dernier des Sigognac a dérogé ! »

À la cuisine, assis tristement entre Béelzébuth et Miraut, qui attachaient sur lui de longs regards interrogateurs, Pierre songeait. Il se disait : « Où est maintenant mon pauvre maître ?… » et une larme, essuyée par la langue du vieux chien, coulait sur la joue brune du vieux serviteur.

Gautier Théophile, *Capitaine Fracasse*, chapitre 7, Paris, Charpentier, 1863.

ANNEXE 3

Extrait de *L'Illusion comique*

Clindor
Quoi ! Monsieur, vous rêvez ! Et cette âme hautaine,
Après tant de beaux faits, semble être encore en peine !
N'êtes-vous point lassé d'abattre des guerriers ?
Et vous faut-il encor quelques nouveaux lauriers ?

Matamore
Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre
Lequel je dois des deux le premier mettre en poudre,
Du grand sophi de Perse, ou bien du grand mogor.

Clindor
Eh ! De grâce, monsieur, laissez-les vivre encor.
Qu'ajouterait leur perte à votre renommée ?
D'ailleurs, quand auriez-vous rassemblé votre armée ?

Matamore
Mon armée ? Ah, poltron ! Ah, traître ! Pour leur mort
Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort ?
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles.
Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs ;
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'État des plus heureux monarques ;
Le foudre est mon canon, les destins mes soldats :
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée ;
Et tu m'oses parler cependant d'une armée !
Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars ;
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,
Veillaque : toutefois, je songe à ma maîtresse ;
Ce penser m'adoucit. Va, ma colère cesse,
Et ce petit archer qui dompte tous les dieux
Vient de chasser la mort qui logeait dans mes yeux.
Regarde, j'ai quitté cette effroyable mine
Qui massacre, détruit, brise, brûle, extermine ;
Et pensant au bel œil qui tient ma liberté,
Je ne suis plus qu'amour, que grâce, que beauté.

Clindor
O dieux ! En un moment que tout vous est possible !
Je vous vois aussi beau que vous étiez terrible,
Et ne crois point d'objet si ferme en sa rigueur,
Qu'il puisse constamment vous refuser son cœur.

Matamore
Je te le dis encor, ne sois plus en alarme :
Quand je veux, j'épouvante ; et quand je veux, je charme ;
Et, selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour.
Du temps que ma beauté m'était inséparable,
Leurs persécutions me rendaient misérable ;

Je ne pouvais sortir sans les faire pâmer ;
Mille mouraient par jour à force de m'aimer :
J'avais des rendez-vous de toutes les princesses ;
Les reines, à l'envi, mendiaient mes caresses ;
Celle d'Éthiopie, et celle du Japon,
Dans leurs soupirs d'amour ne mêlaient que mon nom.
De passion pour moi deux sultanes troublèrent ;
Deux autres, pour me voir, du sérail s'échappèrent :
J'en fus mal quelque temps avec le Grand Seigneur.

Clindor
Son mécontentement n'allait qu'à votre honneur.

Matamore
Ces pratiques nuisaient à mes desseins de guerre,
Et pouvaient m'empêcher de conquérir la terre.
D'ailleurs, j'en devins las ; et pour les arrêter,
J'envoyai le Destin dire à son Jupiter
Qu'il trouvât un moyen qui fît cesser les flammes
Et l'importunité dont m'accablaient les dames :
Qu'autrement ma colère irait dedans les cieux
Le dégrader soudain de l'empire des dieux,
Et donnerait à Mars à gouverner sa foudre.
La frayeur qu'il en eut le fit bientôt résoudre :
Ce que je demandais fut prêt en un moment ;
Et depuis, je suis beau quand je veux seulement.

Corneille Pierre, *L'Illusion comique*, 1635.

ANNEXE 4

Lettre de Rimbaud à Paul Demeny

Voici de la prose sur l'avenir de la poésie.
Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse.
De la Grèce au mouvement romantique – Moyen Âge – il y a des lettres, des versificateurs. D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes : Racine est le pur, le fort, le grand.
On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'*Origines*.
Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans !
Ni plaisanterie, ni paradoxe. La raison m'inspire plus de certitudes sur le sujet que n'aurait jamais eu de colères un Jeune-France. Du reste, libre aux *nouveaux* d'exécrer les ancêtres : on est chez soi et l'on a le temps.
On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé ? Les critiques ! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et *comprise* du chanteur ?
Car *Je est un autre*. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident. J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.
Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs !
[…] Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.
Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant ! Car il arrive à l'inconnu ! – Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu* ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, du 15 mai 1871, dite *Lettre du Voyant*.