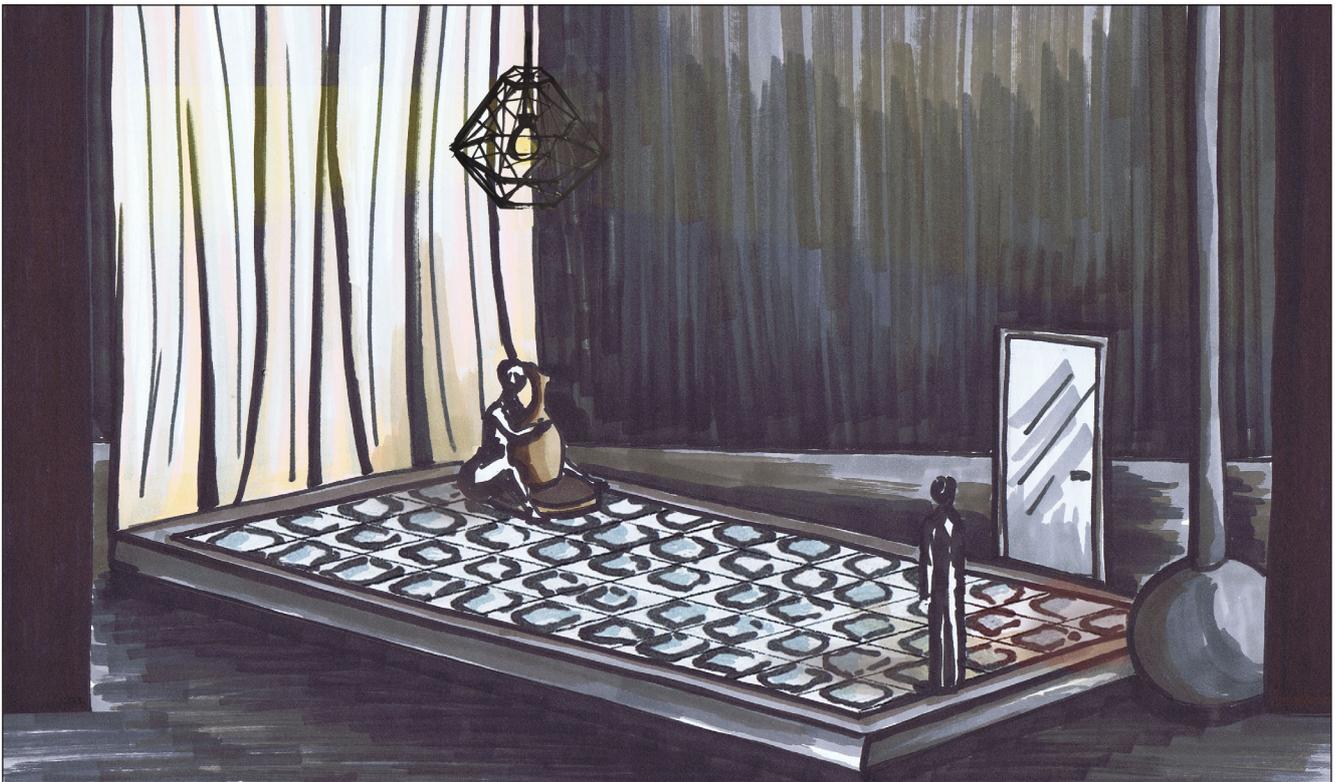




COMÉDIE-FRANÇAISE  
**STUDIO**  
RICHELIEU  
VX-COLOMBIER



# Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée

d'**Alfred de Musset**  
mise en scène **Laurent Delvert**

**23 mars > 7 mai 2017**

avec la troupe de la Comédie-Française  
Christian Gonon, Jennifer Decker

GÉNÉRALES DE PRESSE  
jeudi 23 et vendredi 24 mars à 18h30



---

## ÉDITO D'ÉRIC RUF

Pour la Comédie-Française, bénéficier d'un petit plateau, celui du Studio-Théâtre, et pour des représentations dont la durée est limitée à une heure et quart est l'occasion de s'intéresser à toutes sortes de répertoires rarement joués. Pièces dont la narration est réduite à l'essentiel comme l'épure d'une architecture, levers de rideau ou cabarets dont la légèreté s'accommode de cette parenthèse de temps mais aussi diamants sertis pour lesquels la petitesse du lieu et le ramassé du temps forment une loupe et sont les conditions d'une concentration inhabituelle. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* est un de ces diamants. Musset dans son théâtre des proverbes ne s'embarrasse pas de souci de représentation, il nous laisse ce soin, ne se concentrant que sur l'observation minutieuse de nos cœurs enfermés dans nos conventions sociales et de leurs tentatives de se faire la belle. Un homme entre deux orages profite d'être seul au salon d'une femme pour se déclarer. Laurent Delvert a convié pour illustrer ce proverbe Jennifer Decker et Christian Gonon chargés de mettre à mal nos indécisions éternelles.

---

## SOMMAIRE

L'histoire, l'auteur	p. 5
Entretien avec Laurent Delvert, mise en scène	p. 6
Note d'intention de Philippine Ordinaire, scénographie	p. 8
Éléments dramaturgiques	p. 9
<i>Réflexions sur trois proverbes d'Alfred de Musset,</i> par Sylvain Ledda	p. 12
Un paradoxe du répertoire, par Agathe Sanjuan	p. 15
Biographies de l'équipe artistique	p. 17
Biographies des comédiens	p. 19
Informations pratiques	p. 20

---

## GÉNÉRIQUE

### **Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée**

Alfred de Musset

mise en scène **Laurent Delvert**

scénographie **Philippine Ordinaire**

costumes **Christian Lacroix**

lumières **Nathalie Perrier**

réalisation sonore **mme miniature**

avec

**Christian Gonon** Le Comte

**Jennifer Decker** La Marquise

---

## DATES

**du 23 mars au 7 mai 2017**

relâches les 15 et 16 avril 2017

du mercredi au dimanche à 18h30

**Générales de presse**

Jeudi 23 et vendredi 24 mars à 18h30

## L'HISTOIRE, L'AUTEUR

Succès dès sa création en 1848, ce proverbe en un acte joué chaque année au Français entre 1910 à 1970 ne l'a plus été depuis 1980.

### L'HISTOIRE

Le Comte se rend chez la Marquise, un après-midi d'hiver. C'est son « jour » : l'après-midi où elle ouvre son salon, reçoit les amis... et importuns, venant lui présenter leurs hommages et sacrifier aux rituels mondains. Mais aujourd'hui, par un heureux hasard du mauvais temps ou par la mise en œuvre d'une manigance féminine, le Comte est l'unique visiteur à se présenter chez elle. Débute un badinage galant, non sans violence et humiliation, une conversation qui n'en est pas une, en tout cas lieu de tension et de confrontation des désirs. Après les va-et-vient des jeux de la séduction et les faux-départs du Comte, la pièce s'achève sur les fiançailles des deux amants – et sur la porte que l'on ferme.

### L'AUTEUR

Poète, romancier et auteur dramatique, Alfred de Musset (1810-1857) s'engage très tôt dans la carrière littéraire auprès des Romantiques. Né trop tard pour appartenir pleinement à la génération romantique, même si le Cénacle lui met le pied à l'étrier : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » fait-il dire à son héros Rolla. Le 1<sup>er</sup> décembre 1830, la création de la *Nuit vénitienne* à l'Odéon est un échec. Il jure de ne plus écrire pour le plateau, mais continue à écrire du théâtre sans se soucier des contingences de la représentation. Il publie ses pièces dans la *Revue des deux mondes*, puis les regroupe en recueil sous le titre explicite : *Spectacle dans un fauteuil*. Depuis son plus jeune âge, Musset associe étroitement littérature et passion amoureuse. George Sand rencontrée en 1833 est la muse qui lui inspire *Lorenzaccio*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*. Cette relation tumultueuse, leur rupture en 1835, laissent des traces indélébiles sur la santé nerveuse déjà fragile de Musset. Après Sand, l'œuvre littéraire prend un nouveau tournant plus assagi avec la comédie et le proverbe, se plaçant dans la lignée de Marivaux, de Carmontelle, de Crébillon fils. Avec ses proverbes, Musset renouvelle la comédie de mœurs, dans une forme libre qu'il assume loin des simples divertissements de salon, l'enrichissant d'une dimension morale. La comédienne Rachel lui inspire une nouvelle passion en 1838 alors qu'elle fait ses débuts à la Comédie-Française. La reconnaissance vient sur le tard, quand il est joué dans cette même maison, à partir de 1847. Il est élu à l'Académie française en 1852.



Musset par Eugène Lami, photographie Patrick Lorette, © coll. Comédie-Française

## ENTRETIEN AVEC LAURENT DELVERT, MISE EN SCÈNE

*Vous entretenez une relation privilégiée avec ce texte, que vous portez depuis longtemps ?*

J'ai rencontré cette pièce quand j'étais jeune acteur, fraîchement diplômé. J'aimais les fragilités du Comte, mais me moquais de ses balbutiements et de ses incertitudes. J'ai grandi avec cette pièce, tout en suivant mon propre cheminement. Presque vingt ans se seront écoulés depuis lors, et mon goût pour les femmes aux caractères forts ne s'est jamais démenti, c'est d'ailleurs un élément très présent dans mes choix de pièces. *Les Guerriers* de Philippe Minyana, que j'ai montés, tourne autour d'une femme confrontée à trois hommes, une femme qui a pris le pouvoir sur son propre corps en se faisant ligaturer les trompes de Fallope pour ne pas avoir d'enfants. La plupart des œuvres sur lesquelles j'ai travaillées, notamment *Cinna*, *Tartuffe*, portent en elles mon constant questionnement sur le couple et son fragile équilibre.

Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* j'aime aussi cette notion de ré-initiation à l'amour, qui implique la nécessité d'abandonner toute résistance, d'accepter d'être fragilisé pour se donner en entier. La Marquise et le Comte ont déjà vécu chacun de leur côté, et cela demande une grande force, quand on a connu l'amour passion, l'amour idéalisé, et qu'on l'a perdu, de tout recommencer.

*Et vous montez cette pièce aujourd'hui, alors que vous atteignez l'âge du Comte...*

Oui, d'une certaine manière cette pièce suit mon parcours... Si je la montais à nouveau dans dix ans, je vous dirais peut-être que le Comte a cinquante ans. Ce que je n'avais pas vu il y a vingt ans, je le vois aujourd'hui : cette œuvre est un proverbe, proverbe sur l'engagement, l'importance de faire des choix et de prendre des risques, qui dit « oui, il faut décider ». Cette pièce nous invite à ouvrir la porte, ouvrir notre esprit, et avancer : tout est dans le titre, dans

« il faut ». Il faut prendre des décisions, il faut faire, il faut « ouvrir la porte ».

*Dans cette pièce, Musset fait preuve d'une grande liberté, on note même un certain humour...*

Cette pièce est une joute, et qui dit joute, dit jeu. On assiste à une confrontation entre un homme et une femme qui semblent au départ très loin l'un de l'autre, et qui s'amuse sans cesse à se provoquer. On est bien au-delà d'une simple conversation. Ce dialogue, dans lequel il n'y a ni laisser-aller ni hasard, est l'aboutissement d'un an de conversations. Toutes les paroles des personnages sont nourries de ce qui a été dit, de ce qu'ils ont vu de l'autre. Il sait qu'elle a la possibilité de se marier ailleurs, avec un homme pouvant lui offrir un avenir radieux. Elle sait que le Comte a des maîtresses. Chacun utilise son savoir contre l'autre : c'est une partie d'échec où chacun avance ses pions, loin de la conversation de salon, un face-à-face animal dans lequel les deux personnages se reniflent et se mesurent l'un à l'autre. Musset s'exerce régulièrement à la forme du proverbe, et dans ce « proverbe », il nous exhorte, à travers le personnage de la Marquise, à vaincre nos inhibitions.

*Au-delà de la tension charnelle, cette peur de se lancer vers l'autre, d'« ouvrir la porte » est très présente dans la pièce.*

Elle l'est particulièrement de la part de l'homme, qui n'ose pas. On peut d'ailleurs s'interroger : face à cet homme qui n'ose pas, la Marquise a-t-elle un plan ? Lui a-t-elle tendu un piège ? A-t-elle fait en sorte qu'il se présente chez elle ce jour-là, jour habituel de visite, seul ? La Marquise est, je pense, à l'initiative de la rencontre, et donc du dialogue qui va conduire le Comte vers sa propre vérité. Par elle, grâce à elle, le Comte va devenir ce qu'il est. En cela, la relation qui peut unir deux êtres et qui rappelle la maïeutique



photo de répétitions © Brigitte Enguérand

## ENTRETIEN AVEC LAURENT DELVERT, MISE EN SCÈNE (SUITE ET FIN)

socratique m'intéresse particulièrement : la Marquise exhorte le Comte à se réaliser, elle l'accompagne dans son cheminement.

D'un point de vue social, tous deux se trouvent en nécessité de se marier. Elle est Marquise, il est Comte, elle est d'un rang plus élevé que lui, mais il est plus fortuné qu'elle. Veuve, elle a besoin d'un homme pour se reconstruire, et se montre prête à descendre d'un échelon dans l'échelle sociale. Un acte fort, qui dit sa détermination.

*Elle accepte donc de perdre un peu de son prestige pour lui. Mais il s'agit aussi d'amour non ?*

J'ai beaucoup pensé à la pièce de Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*. Comme entre le Dealer et le Client, il y a une tension entre deux êtres qui ont besoin l'un de l'autre, un désir mêlé à d'autres sentiments diffus. Oui, la Marquise et le Comte font un *deal*. Ils portent en eux des cicatrices anciennes. Elle a déjà été mariée, on sait qu'il a des maîtresses. Je vois un homme d'une quarantaine d'années qui pourrait continuer à vivre ses historiettes, une femme qui pourrait poursuivre son existence mondaine. Sans doute, au-delà de l'amour, y a-t-il la recherche d'une raison d'exister, le désir d'être à nouveau deux, et d'aller ensemble quelque part. Mais il ne faut pas écarter l'amour : Musset invite à se réconcilier, nous incite à aimer, à se donner, d'un amour pleinement investi, avec maturité, dans l'équilibre et la non-aliénation.

*De quelle façon ce projet s'inscrit-il dans le lieu du Studio-Théâtre ?*

Je me suis demandé ce que cela signifiait aujourd'hui d'aller voir du Musset à la Comédie-Française, et comment faire entendre au mieux sa modernité. Avec Philippine Ordinaire, la scénographe du spectacle, nous avons voulu situer la pièce dans un lieu marqué d'une forte énergie urbaine. La porte, ou plutôt son cadre, sera placé au milieu d'une scène par ailleurs assez nue. Nous voulions nous écarter du salon bourgeois, qui aurait été trop illustratif. Nous nous sommes attachés à cette perspective que nous donne le texte : c'est un jour où la marquise reçoit, elle fait salon, et, dans ces moments-là, les frontières entre l'intérieur et l'espace public se troublent. « Quand on est chez soi, on est dans la rue ». J'ai donc cherché cette présence de la rue dans la maison, voulu en faire un lieu de passage, de transition, un ring... La nudité de l'espace met en valeur la tension des corps. J'ai été marqué par le film *Dogville* de Lars Von Trier, dans lequel les espaces étaient seulement tracés au sol, et qui montre justement comment on peut se trouver à la fois à l'intérieur d'une maison et en extérieur. Cette porosité m'intéresse particulièrement.

La pièce se déroule donc dans un loft-atelier, le Comte sera là dès l'entrée du public, en train d'attendre la Marquise, concentrée sur une sculpture. Apparaissant sous le jour d'une femme active, loin de l'aristocrate qui brode, je la vois en artiste engagée dans une activité corporelle intense et sensuelle, une sculptrice qui a les mains dans la glaise, à l'image d'une Camille Claudel.



photos de répétitions © Brigitte Enguérand

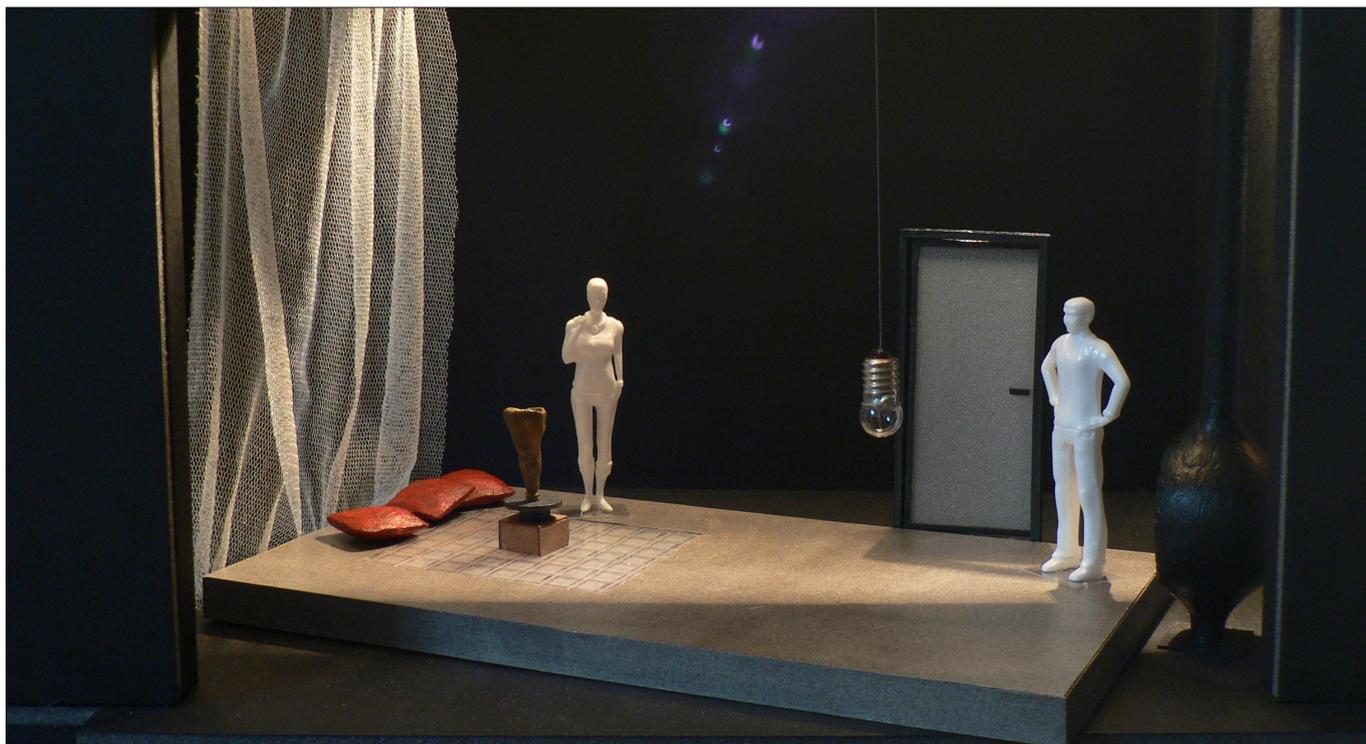
---

## NOTE D'INTENTION DE PHILIPPINE ORDINAIRE, SCÉNOGRAPHIE

Laurent Delvert porte cette pièce en lui depuis très longtemps. Mon rôle consiste à traduire en terme d'espace et de réalité l'histoire telle qu'il désirait la raconter. Laurent souhaitait qu'y soit perceptible la porosité entre extérieur et intérieur, ainsi qu'une certaine rugosité, une âpreté dans l'intérieur de la Marquise. À sa vision très angulaire, très brute, se sont ajoutés des symboles plus féminins pour créer un espace fait d'antagonismes complémentaires : intérieur / extérieur, homme / femme, angles / courbes.

Une dalle de béton, un voilage, une cheminée et, bien sûr, une porte. Nous sommes dans son atelier. La Marquise est affairée à son modelage au centre d'un puits de lumière. C'est un espace transitoire, à la fois intime et public, un lieu de passage ouvert aux gens de l'extérieur. Plus symboliquement, c'est le lieu où se joue la transition dans la vie des deux personnages, car c'est là qu'ils s'apprentent à franchir une nouvelle étape de leur existence. Nous avons voulu dépouiller au maximum le décor, et aller à l'essentiel de ce que nécessitait le texte, créant ainsi un espace évoquant un ring où vont s'affronter et se rejoindre les personnages.

Cette œuvre nous projette dans ce moment amoureux du temps suspendu, juste avant que les choses ne se réalisent, avant de se révéler, de se montrer vulnérable. Musset raconte ce moment-là dans toute sa beauté et sa complexité. Il me semble que nous sommes projetés dans un conte de fées inversé : on ignore ce qu'il se passera après, on est très loin du célèbre raccourci « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », et les obstacles ne sont pas extérieurs mais intérieurs.



maquette de décor © Philippine Ordinaire

## ÉLÉMENTS DRAMATURGIQUES

### *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset

Revue des deux Mondes, 1834

« 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 ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais s'il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. »

### « Connais-toi toi-même » / Actualité de l'injonction de Socrate, Guy Lazorthes

Académie des Sciences Morales et Politiques

#### La connaissance de soi

Elle éclaire tout homme sur ce qu'il est et ce qu'il peut ; elle le sauve des illusions souvent funestes qu'il se fait sur lui-même. « N'est-il pas évident, cher Xénophon, dit Socrate, que les hommes ne sont jamais plus heureux que lorsqu'ils se connaissent eux-mêmes, ni plus malheureux que lorsqu'ils se trompent sur leur propre compte ? » En effet, ceux qui se connaissent sont instruits de ce qui leur convient et distinguent les choses dont ils sont capables ou non. Ils se bornent à parler de ce qu'ils savent, cherchent à acquérir ce qui leur manque et s'abstiennent complètement de ce qui est au-dessus de leurs capacités ; ils évitent ainsi les erreurs et les fautes. Ceux qui ne se connaissent pas et se trompent sur eux-mêmes sont dans la même ignorance par rapport aux autres hommes et aux choses humaines en général. La connaissance de soi est la science première. « Connais-toi toi-même » veut dire : renonce à chercher hors de toi, à apprendre par des moyens extérieurs ce que tu es réellement et ce qu'il te convient de faire ; reviens à toi, non pas certes pour te complaire en tes opinions, mais pour découvrir en toi ce qu'il y a de constant et qui appartient à la nature humaine en général, conception d'une extrême importance car elle proclame qu'en tout esprit humain existe la science, qui intéresse l'Homme et qui n'a besoin que d'être extraite.

#### La vertu du dialogue

Pour découvrir ce que réellement sont les hommes, il convient de partir de l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes. Le moraliste doit donc les interroger sur ce qu'ils croient être, les conduire à découvrir ce qu'ils sont, et dénoncer leur fausse sécurité. L'investigation s'instaure par le dialogue. Socrate allait des uns aux autres et interrogeait non sur les idées mais sur le vécu quotidien. À un militaire il demandait « Qu'est-ce que le courage ? » À un prêtre « Qu'est-ce que la charité ? » Par cette épreuve, il faisait reconnaître à chacun son ignorance et faisait passer de l'autosatisfaction à l'inquiétude. En allant par les rues, il n'avait pas d'autre but que de persuader qu'il ne faut pas donner de l'importance au corps et aux richesses, qu'il faut s'occuper du perfectionnement et de la vertu. Il comparait la pratique philosophique à la maïeutique (art de faire

accoucher). Sa mère était sage-femme. Il faisait accoucher les esprits. Personne n'y échappait... Dans ces relations, se manifestait son ironie, sa raillerie familière : de l'individu courageux on remonte au concept de courage, et sachant ce qu'est le « vrai » courage, on peut apprécier comment il se manifeste chez l'individu interrogé...



photos de répétitions © Brigitte Enguérand

---

## ÉLÉMENTS DRAMATURGIQUES (SUITE)

### *Dans la Solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès

Éditions de Minuit, 1986

#### Le Dealer

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.

C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre, je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire ; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents.

Non pas que j'aie deviné ce que vous pouvez désirer, ni que je sois pressé de le connaître ; car le désir d'un acheteur est la plus mélancolique chose qui soit, qu'on contemple comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et qu'on prend son temps avant de percer ; comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle. Mais c'est que j'ai moi-même désiré, depuis le temps que je suis à cette place, tout ce que tout homme ou animal peut désirer à cette heure d'obscurité, et qui le fait sortir hors de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits ; voilà pourquoi je sais, mieux que l'acheteur inquiet qui garde encore un temps son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain, que ce que vous me demanderez je l'ai déjà. Et qu'il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose, de me le demander.

Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange du chaud et du froid ; il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et, de même, pauvres ; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois

creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux. C'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre à cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi.

Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection ; puis, après avoir comblé les creux et aplani les monts qui sont en nous, nous nous éloignerons l'un de l'autre, en équilibre sur le mince et plat fil de notre latitude, satisfaits au milieu des hommes et des animaux insatisfaits d'être des hommes et insatisfaits d'être des animaux ; mais ne me demandez pas de deviner votre désir ; je serais obligé d'énumérer tout ce que je possède pour satisfaire ceux qui passent devant moi depuis le temps que je suis ici, et le temps qui serait nécessaire à cette énumération dessécherait mon cœur et fatiguerait sans doute votre espoir.

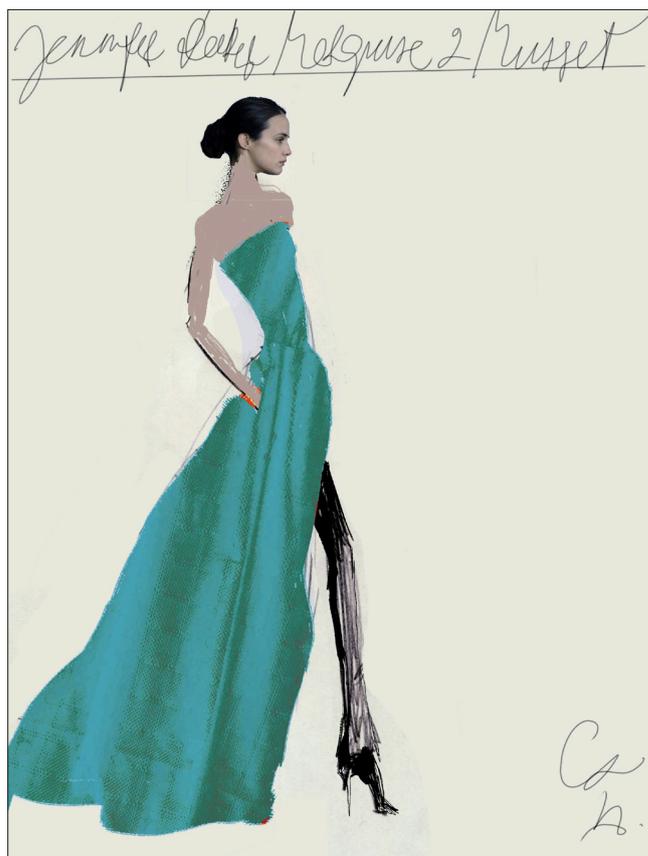
#### Le Client

Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours ; je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour de voir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent et le risque, entre les deux, d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres ; plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants, comme, au restaurant, lorsqu'un garçon vous fait la note et énumère, à vos oreilles écoeurées, tous les plats que vous digérez déjà depuis longtemps.

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodat au vôtre ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? Il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez, et ce midi-là me montre assez que ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible, sur les épaules comme un sac, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles.

## ÉLÉMENTS DRAMATURGIQUES (FIN)

Quant à ce que je désire, s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, dans l'obscurité du crépuscule, au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue, outre ce très certain désir que j'ai de vous voir laisser tomber l'humilité et que vous ne me fassiez pas cadeau de l'arrogance – car si j'ai quelque faiblesse pour l'arrogance, je hais l'humilité, chez moi et chez les autres, et cet échange me déplaît –. ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue. Mais non, le trouble de ce lieu et de cette heure me fait oublier si j'ai jamais eu quelque désir que je pourrais me rappeler, non, je n'en ai pas plus que d'offre à vous faire, et il va bien falloir que vous fassiez un écart pour que je n'en aie pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez, car cette lumière, là-haut, en haut de l'immeuble, dont s'approche l'obscurité, continue imperturbablement de briller ; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer.



Croquis de costumes © Christian Lacroix

**Réflexions sur trois proverbes d'Alfred de Musset : *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.**

[...] Il s'agit de trois proverbes, et il faut bien insister sur cette catégorie, qui fournit un axe des plus riches et des plus problématiques. Si les pièces ne se ressemblent pas formellement, elles sont néanmoins estampillées « proverbe » ce qui fait sens dans l'imaginaire littéraire de Musset.

Si l'on se fonde sur la dramaturgie *stricto sensu*, *On ne badine pas avec l'amour* n'a de proverbe que le titre ; la pièce prend davantage la forme d'une comédie – tantôt d'intrigue, tantôt de mœurs – avant de verser dans le drame et la tragédie. Lorsque la pièce paraît en juillet 1834 dans la *Revue des Deux Mondes*, Musset indique cependant « proverbe », ce qui peut sembler déroutant : évoque-t-il la pièce de Calderón *No hay burlas con el amor* ? On ne sait. Le choix du proverbe pour *Badine* est d'autant plus passionnant qu'en 1840, dans l'édition des *Comédies et Proverbes*, la pièce devient « comédie » ; c'est également l'appellation générique qui est choisie sur l'affiche lors de sa création en 1861. Cette mutation générique, qui affecte aussi *Il ne faut jurer de rien* quand la pièce est créée, est essentielle, dans la mesure où elle nous renseigne sur la ductilité, la labilité du genre dramatique cher à Musset.

Si Musset choisit de publier ses pièces en tant que proverbes, c'est qu'il suit une ligne tracée dès sa première œuvre dramatique, *Les Marrons du feu*. **Pour Musset, le choix du proverbe dramatique correspond à un mode de pensée du théâtre et à un mode de diffusion de ses pièces par le livre** (avant même son renoncement à la scène) ; le proverbe est un genre plutôt élitiste et littéraire, destiné à un lectorat choisi. La publication de proverbe est fréquente sous la Restauration, en particulier entre 1825 et 1830 (proverbes qui paraissent dans la *Revue de Paris*, réédition des *Conversations* de Mme de Maintenon, proverbes de Leclercq, de J.-B. Sauvage, de Loève-Weimars, etc.). De ce point de vue, Musset a plusieurs modèles, antérieurs à la décision du *Spectacle dans un fauteuil* – l'on songe aussi au *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée qui a influencé Musset.

**Dans l'imaginaire dramatique de Musset, le proverbe est une forme-sens et même une forme ludique à variations. En cela le genre relève d'une poétique de la fantaisie**, puisque Musset taille le genre du proverbe selon différents patrons : longueur, nombre de personnages, décors, tout varie d'une pièce à l'autre. Le proverbe présente l'intérêt – et cela peut s'appliquer à nos trois pièces – de ne pas obéir à une poétique fixe. En tant que genre second, genre mineur qui ne suit pas une *doxa* figée, il laisse à Musset une certaine latitude, lui permettant de transformer la donne esthétique d'une pièce à l'autre, à partir du même socle générique. Loïc Chotard parle même de « Théâtre à l'essai » pour décrire le rapport de Musset au genre du proverbe. **Or les trois pièces offrent trois expériences dramatiques différentes, articulées autour du pivot proverbial.** Ces

expériences sont à la fois tendues vers la scène – l'idée d'un théâtre de Musset tout uniment destiné à la lecture doit être discutée – et en révolte contre elle. **Le proverbe est une manière de tendre des passerelles vers la comédie de mœurs, genre auquel Musset est très sensible : Molière est l'un de ses modèles.** « Petit drame » ou « bonne comédie », le proverbe est un genre oscillatoire, qui balance entre gravité et légèreté, et peut contenir plusieurs registres, des types de personnages divers, admettre des définitions ouvertes. Le genre du proverbe instaure-t-il une manière de distanciation en brisant l'illusion ? Musset a-t-il recours à des effets sensibles de distanciation dans ses pièces à lire ? Si tel est le cas, sa puissance critique serait décuplée, puisqu'en brisant la part imaginative du théâtre, on réduit l'écart entre le propos et ses conséquences sur le public.

**La théâtralité du proverbe de Musset repose sur l'insoutenable légèreté des êtres, plus que sur une charpente dramatique** construite dans la perspective des effets et des clous. Théophile Gautier l'a parfaitement compris. Dans le second compte rendu qu'il consacre à *Un Caprice*, Gautier conclut en affirmant que « quand le personnage qui entre dit un mot étincelant ou une phrase sublime, quoiqu'en puisse dire messieurs de la charpente, l'entrée est bien faite ». Ainsi, le caractère purement littéraire de ce théâtre est le fruit d'une technique d'écriture, d'une liberté de mouvement dans les dialogues qui donne l'impression qu'ils sont constamment improvisés. Gautier attribue ce caractère surprenant et aérien à la double influence de Marivaux et de Shakespeare.

**Bien que d'esprit français, les trois proverbes sont en effet d'inspiration shakespearienne**, notamment dans leur traitement de l'espace (juxtaposition des scènes, absence de liaison de scènes, ellipses, passage de l'intérieur à l'extérieur, joutes de jactance revisitées). **Musset ramène constamment l'action aux fluctuations du temps humain. L'action des proverbes est donc essentiellement conduite par des drames intérieurs.** C'est pour cette raison que le proverbe dramatique de Musset n'est pas toujours comique, qu'il peut admettre une dimension plus sérieuse, plus grave. Le proverbe, contrairement à la comédie et à la tragédie, ne fixe pas nécessairement *a priori* un registre. La tension entre moralisme et ludisme peut conduire à des dénouements tragiques. Certes dans les trois pièces au programme, deux sont « plus proverbes » que le troisième : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* respecte tellement bien les contraintes du genre qu'on peut y lire un magistral exercice de style, parfaitement maîtrisé, mais un clin d'œil complice de l'auteur vers son public. Comme le montre le manuscrit, *Il faut qu'une porte* est tout sauf un texte improvisé, une transcription de conversation mondaine, comme l'écrit Paul dans sa biographie. Le proverbe est travaillé à la virgule près, comme en témoignent les nombreux détails d'écriture. Il faut se défier du caractère improvisé de l'échange.

Pour Musset, le proverbe n'est pas seulement un divertissement de salon mais une forme apte à contenir un discours moral, fût-il sous-tendu par l'humour ou par la fantaisie. Aussi la souplesse et la plasticité de ce petit genre lui permettent-elles de renouveler la comédie de mœurs. Le proverbe offre une structure suffisamment ouverte pour lui donner toute latitude de penser « autrement » la représentation des mœurs, et en particulier d'aborder de manière différente certains motifs propres à la comédie de mœurs : la guerre des sexes, la question matrimoniale et les conflits de génération. **La veine moraliste, teintée de pessimisme, associée au sens du jeu trouvent une expression particulièrement saillante, remarquable de personnalité, dans le traitement du motif amoureux, central dans les trois pièces.** Pour aborder ce motif, je proposerais une vision anthropologique de la thématique amoureuse, en me fondant sur les travaux d'historiens qui traitent des âges de la vie au XIX<sup>e</sup> siècle : Adolescence, première jeunesse, prémises de la maturité. Ces différentes étapes, qu'on a souvent associées à la vie de Musset lui-même, introduisent des variantes fondamentales dans le traitement de la question matrimoniale. **Perdican a vingt-et-un ans, Valentin vingt-cinq, et l'on déduit que le Comte a environ trente ans. Ces données chiffrées permettent d'emblée de constater une quasi-adéquation entre l'âge du créateur et de ses héros ; mais surtout elles permettent de comprendre un processus de représentation de la jeunesse d'une pièce à l'autre.** Perdican, docteur à quatre boules blanches, a déjà l'expérience de la vie, parce qu'il est jeune homme et peut donc bénéficier d'une certaine latitude, contrairement à Camille, éduquée au couvent, chaperonnée par dame Pluche et ayant subi l'influence d'une autre religieuse. Bien qu'économiquement dépendant de son oncle, Valentin vit au gré de ses désirs, de ses plaisirs. Van Buck lui passe ses fantaisies. Le Comte, quant à lui, est parfaitement libre de ses mouvements, installé et connu dans le beau monde de Paris.

La vérité dramatique rejoint ici une réalité sociale. Musset représente « trois âges de l'Homme » ; à chaque fois, le héros masculin est représenté dans son rapport au désir et à l'intégration sociale par le mariage. Les proverbes, qui réfractent les préoccupations de Musset à différentes périodes de sa vie, excèdent cependant la simple projection autobiographique, grâce au discours plus général qu'ils véhiculent sur les saisons de la vie. À chaque âge correspondent un comportement, un rapport plus ou moins conflictuel avec les générations plus âgées ou plus jeunes et avec la société ; chaque pièce renvoie une image de la jeunesse, au féminin ou au masculin. C'est pourquoi, dans cette perspective, **les pièces forment un triptyque inscrit dans un temps à dimension humaine.** La caractérisation de la jeunesse, mise en rapport avec les codes sociaux des années 1830, montre comment Musset induit une réflexion implicite sur les grandes initiations symboliques qui régissent les étapes de la vie des jeunes gens. Les rites de passage, intimes ou sociaux, posent à chaque fois la question de l'altérité. Ils ne se solutionnent

pas dans les mêmes termes selon que le point de vue adopté est féminin ou masculin.

De l'adolescent, Musset passe au jeune homme en la personne de Valentin. Cultivé (il lit Balzac et va au théâtre), il vit en fashionable accompli, sacrifiant à l'insouciance jeunesse sa part hédoniste. Or cette initiation par la débauche, par la recherche effrénée des plaisirs (le jeu, les femmes), trahit une inquiétude latente chez Valentin, qui n'ignore pas que la vie est marquée par des choix ou, comme le dit Van Buck, par la nécessité de « faire une fin » – faire une fin, expression mortifère ! Or c'est ce terminus que Valentin refuse d'admettre, fuyant l'inexorable gouffre que représente le mariage, la procréation, le vieillissement – ce dont Perdican, Valentin mais aussi la Marquise ont parfaitement conscience, au point d'en formuler explicitement la projection. Et cependant Valentin choisit la conciliation du temps et de la peur, non sans de nombreuses mises en garde, non sans se mettre lui-même à l'épreuve. À cet égard, *Il ne faut jurer de rien* est la première véritable pièce de réconciliation dans l'œuvre de Musset, évacuant la cruauté au profit de la complicité, la manipulation au profit de la malice de bon aloi – même le délicieux *Chandelier* (1835), qui se termine « bien », présente un jeu bien cruel, plus proche de *Badine* que de la pièce de 1836. Si l'initiation amoureuse de Valentin réussit, c'est peut-être aussi pour des raisons un peu troubles. Cécile n'est pas une colombe sans tache, sa science ou son intuition du cœur est déjà grande ; pour sa mère, elle est même « une petite masque ». Sur la grille des emplois, c'est une ingénue, mais dans le déroulement de l'intrigue, c'est une fausse ingénue. En trouvant un adversaire à sa mesure, le Lovelace du Boulevard peut moduler sa conception du couple. Comme le laisse sous-entendre malicieusement Musset, l'alcôve du mariage n'est pas décorée que de bouillons et de gants verdâtres...

Le Comte d'*Il faut qu'une porte* n'est plus un jeune homme, mais un homme jeune, la nuance de sens étant implicitement conduite par la place du qualificatif. C'est cependant la Marquise qui formule l'état d'esprit qu'on peut avoir quand on entre dans un nouvel âge de la vie, celui de la maturité adulte : « je commence à avoir trente ans, et je perds le talent de vivre. » Le Comte a vécu, ce qui ne signifie pas qu'il a le recul nécessaire pour se montrer habile en amour. En tournant autour du feu de l'amour, le Comte résout une situation sociale peut-être plus inconfortable qu'il n'y paraît. En 1845, n'être pas marié à trente ans, c'est se résigner à faire un mariage de raison. Or la Marquise lui offre l'opportunité de faire un mariage d'amour et l'oblige à quitter les conventions et les usages, pour retrouver une vérité amoureuse plus intime. Si résistant soit-il, le vernis ironique de la Marquise est une incitation à l'aventure amoureuse pour le Comte. La Marquise ne veut pas d'un sigisbée ni d'un amant soumis – c'était déjà le cas de Marianne dans *Les Caprices* –, mais elle veut un partenaire, dans le sens le plus ludique qui soit. Elle engage donc le Comte à jouer le jeu de l'amour, quitte

## RÉFLEXIONS SUR TROIS PROVERBES D'ALFRED DE MUSSET (FIN)

à se protéger de ses feux avec un écran. Comme Perdican et Valentin, le Comte conserve une part de naïveté face à la ruse féminine. Le dénouement du proverbe marque l'aboutissement de l'initiation amoureuse, non sans un jeu extrêmement suggestif du point de vue scénique. La Marquise quitte son salon, suivie du comte. Le spectateur ne les voit plus, tout se passe hors scène. La dernière réplique est un bijou de sous-entendus, puisqu'il s'agit « d'habiter la chambre » où se trouve la Marquise :

**LA MARQUISE.** Mais fermez donc cette malheureuse porte ! Cette chambre ne sera plus habitable.

Dans les trois proverbes, l'initiation à la vie amoureuse dépend donc de la place des personnages dans la société, mais celle-ci est toujours obérée par la rencontre amoureuse qui réoriente le cours de l'existence. C'est dans les territoires du mariage, aux confins de l'anthropologie et de la symbolique, que la mythologie personnelle de Musset agit pour représenter les inquiétudes morales et sociales de toute une génération de jeunes hommes. L'amour et le mariage, avec tout ce que Musset y projette de fantasmes personnels ou d'angoisses mal digérées, est à l'origine des tensions dramatiques. Évidemment, avec Musset c'est toujours « je t'aime moi non plus ». Dans cette optique, il peut être intéressant de comparer le parcours des personnages sur les chemins de l'amour qui les conduisent à l'union sacrée. Dans tous les cas, c'est la question de la foi qui est posée, non dans un sens religieux, mais dans un sens sacré, comme l'a bien montré Esther Pinon. L'engagement, la parole donnée, la déclaration, la confession sont autant de valeurs sacrées que les proverbes ne cessent de retourner en tous sens. C'est pourquoi les trois proverbes illustrent merveilleusement la « religion de l'amour » de Musset, déclinée en trois stations, trois étapes : 1834 (*Badine*), le sacrifice ; 1836 (*Il ne faut jurer de rien*), la conversion du dandy ; 1845 (*Il faut qu'une porte...*), les indulgences.

Extrait d'une conférence prononcée à l'ENS de Lyon, 2012 ; mise à jour en février 2017

Avec l'aimable autorisation de  
Sylvain Ledda

professeur de littérature française, Université de Rouen-Normandie, Cérédi

### Bibliographie sommaire

*Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, Paris, Bordas, 2004.

« Des feux dans l'ombre ». *La Représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009. [Prix Alfred de Vigny 2009]

Alfred de Musset, *Les fantaisies d'un enfant du siècle*, Gallimard, « Découvertes », 2010.

*L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012.

*Musset, ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2012.

*Paris romantique. Tableaux d'une ville disparue*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

Alexandre Dumas, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2014.

Maurice Ravel, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2016.

*Le Paris d'Alfred de Musset*, Paris, éditions Alexandrines, 2017. *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Genève, Ides et Calendes, 2017.



Croquis de costumes © Christian Lacroix

Alfred de Musset (1810-1857) est à la fois l'enfant prodige du Romantisme et le moins joué des romantiques, du moins de son vivant. À 20 ans, il présente *La Nuit vénitienne* à l'Odéon, premier essai... et premier échec qui l'amène à se détourner du plateau, à s'affranchir des contraintes de la scène pour écrire des pièces rassemblées sous le titre *Spectacle dans un fauteuil*, théâtre de lecture qu'il n'envisage pas de monter. Et pourtant, Musset est, paradoxalement, aujourd'hui l'un des auteurs du Répertoire le plus fréquemment joué : son œuvre compte plus de 6600 représentations à la Comédie-Française. Sa pièce en forme de proverbe, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, est assez caractéristique de cette singularité : passé l'échec de la première qui aurait pu augurer d'une très courte carrière, elle connaît un grand succès qui en fait l'une des pièces les plus souvent jouées.

### Une première catastrophique, un succès durable

En 1848, Musset est, sur les plans personnel et littéraire, au plus mal : dépression chronique, désillusions sentimentales, alcool et drogues ont tari son inspiration et il écrit de moins en moins. La Révolution réduit à néant les maigres subsides qu'il tirait de son emploi de bibliothécaire au ministère de l'Intérieur quand un événement providentiel le sauve de la pauvreté à laquelle il est réduit : le retour de Mme Allan-Despréaux de Russie où elle a joué son théâtre. L'actrice entre à la Comédie-Française à la fin de l'année 1847 pour interpréter Araminte et les pièces de Musset qu'elle affectionne. La création d'*Un caprice*, dans un premier temps, fait rebondir la carrière dramatique de Musset, un peu malgré lui. Mais le succès arrive trop tard, à un moment où il n'a plus envie d'écrire, si ce n'est pour Rachel, mais les tragédies qu'il esquisse pour elle resteront inachevées.

*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* est créée en pleine Révolution, le 7 avril 1848 au Théâtre-Français rebaptisé Théâtre de la République, entre *L'École des maris* de Molière et *Les Plaideurs* de Racine, joués le même soir. La pièce elle-même dure une quarantaine de minutes et semble totalement hors du temps alors que la Monarchie de juillet a été renversée et que Paris est à feu et à sang. Le public déserte le théâtre hormis lorsque Rachel y joue, faisant salle comble, des tragédies suivies d'une déclamation de la *Marseillaise*. Elle réussit ainsi à incarner la Liberté et la République. Alors que le 7 avril, quelques dizaines de personnes à peine viennent applaudir la pièce de Musset, la veille, la salle affiche « complet » pour la représentation républicaine gratuite qui met à l'honneur trois muses et trois amours de Musset : George Sand, sa grande passion de jeunesse, dont on crée le prologue *Le roi attend*, pièce de circonstance à la gloire de la République et de la Nation française, Pauline Viardot, cantatrice dont il a été épris sans retour, qui chante au cours de la même soirée une cantate de sa composition, *La Jeune République*,

et Rachel qui joue dans *Horace* et interprète la *Marseillaise*. On peut aisément imaginer l'état d'esprit du poète à la vue de ce contraste qui rappelle étrangement son poème *Une soirée perdue*<sup>1</sup>.

La critique ne prend pas Musset très au sérieux. Il paraît en décalage avec son époque, fait figure d'excentrique et donne une bouffée d'air suranné, dans le flot des créations de circonstances. Si le feuilletonniste du *Constitutionnel* écrit à propos de la représentation républicaine du 6 avril : « Dans une République, le théâtre peut devenir, entre les mains du pouvoir, une arme puissante d'enseignement moral et d'éducation populaire », le ton change pour évoquer la pièce de Musset donnée le 7 : « Le lendemain... quelle métamorphose ! À la place de la *Marseillaise*, du vieil Horace et de ce monde républicain, un marquis marivaude dans le boudoir d'une comtesse ! La rude main du peuple n'est plus là ; faites revenir bien vite les doigts effilés et les mains gantées ; tirez les lorgnettes de l'étui, parfumez-vous de violette et de rose ; Mme de Pompadour est-elle dans sa loge ? » Dans le contexte révolutionnaire, on juge les pièces à l'aune de leur moralité politique, à l'égard des récents bouleversements. L'ami fidèle de Musset, Théophile Gautier, prend le contre-pied et appelle à monter toutes les pièces de Musset : « Ce ton si vrai et si fin, cette allure à la fois délicate et dégagée, ce mélange de cœur et d'esprit, cet inattendu qui ne tombe jamais dans le baroque, cette originalité si aisée et si franche, tout cela ne peut se transporter dans un sec compte rendu. Autant vaudrait-il racler la poussière des ailes d'un papillon, pour en montrer les couleurs. » Et pourtant, si les critiques sont majoritairement négatives et la première quasi-déserte, la pièce est jouée 52 fois dès la première année : les proverbes musséliens trouvent rapidement leur place dans l'alternance et offrent de beaux rôles aux comédiens.

### Paradoxes du répertoire mussélien

Le répertoire de Musset présente une originalité à la fois dépaysante et familière pour ses contemporains, son théâtre étant connu par sa publication dans la *Revue des deux mondes*, depuis les années 1830. Fait rarissime, aucune des quatre pièces de Musset jouées en 1847-1848 ne passe au Comité de lecture, bien qu'au Répertoire, mais les comédiens ne tardent pas à se disputer les beaux rôles qu'elles offrent.

*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* est très souvent jouée jusqu'en 1888, connaît une éclipse d'une vingtaine d'années, puis revient chaque saison jusqu'en 1970. Il en est de même de ses autres pièces courtes, très souvent reprises : *Un Caprice*, *Il ne faut jurer de rien* créée à la veille des émeutes de juin 1848, mais aussi *Le Chandelier* (1850), *Les Caprices de Marianne* (1851). En dehors de cette dernière, les autres pièces du recueil *Spectacle dans un fauteuil* seront montées après la mort de Musset et la Comédie-Française ne s'attaquera à *Lorenzaccio* qu'en

<sup>1</sup> Le poème paraît en 1840 dans la *Revue des deux mondes* : « J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français, / Ou presque seul ; — l'auteur n'avait pas grand succès ; / Ce n'était que Molière, et nous savons de reste / Que ce grand maladroit qui fit un jour Alceste / Ignore le bel art de chatouiller l'esprit, / Et de servir à point un dénouement bien cuit. / Grace à Dieu, nos auteurs ont changé de méthode, / Et nous aimons bien mieux quelque drame à la mode, / Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston, / Tourne comme un rébus autour d'un mirliton. »

## IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE, UN PARADOXE DU RÉPERTOIRE (SUITE ET FIN)

1927. En effet, si les pièces en un ou deux actes permettent très facilement de compléter la programmation en alternance qui comprenait alors deux, voire trois pièces par soirée, *Lorenzaccio* présente des difficultés scéniques que la mise en scène met du temps à pouvoir aborder. Les petites pièces de Musset constituent autant de « levers de rideau » et de belles partitions pour les comédiens, pour mettre en appétit le public avant la grande pièce, ce qui explique leur programmation très régulière. La dernière reprise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* a lieu en 1979-1980, dans la mise en scène de Raymond Gérôme, en lever de rideau des *Fausse Confidences* mises en scène par Michel Etcheverry. Depuis cette date, la pièce n'a pas été montée. Comme les autres comédies courtes de Musset, mais aussi de Molière, de Marivaux, elle remplissait en effet cette fonction de lever de rideau qui n'a plus cours aujourd'hui dans la programmation. Le Studio-Théâtre leur offre cependant une scène et un format totalement adaptés. Musset est un paradoxe du Répertoire : auteur à succès, mais dont l'œuvre n'a été montée que tardivement, ce qui est d'autant plus atypique qu'à l'époque romantique, une œuvre non jouée était le plus souvent immédiatement condamnée à l'oubli.

Malgré l'indéniable importance de ses drames d'envergure, fascinants et géniaux – mais dont la mise en scène est rendue difficile par la multiplicité des tableaux – ce sont surtout ses petites pièces qui font de Musset un auteur régulier de l'alternance et du Répertoire. Une exception certainement due au caractère intemporel et donc largement indémodable de ses proverbes qui offrent des pièces appréciées du public, et de belles partitions aux comédiens.

Agathe Sanjuan  
archiviste-documentaliste à la Comédie-Française,  
février 2017



Musset par Victor Pollet © coll. Comédie-Française



Croquis de costumes © Christian Lacroix

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

### LAURENT DELVERT

mise en scène



Laurent Delvert est metteur en scène et comédien (il se forme à l'ERAC de 1994 à 1997). Il travaille notamment sous la direction de Sébastien Grall, Dominique Tabuteau, Jérôme Deschamps et Macha Makeïff, Bernard Sobel, Jean-Louis Benoit, Jérôme Savary, Catherine Marnas, Christian Rist, Simone Amouyal, Pascal Rambert, Alain Maratrat, Abbès Zahman.

Il met scène *Cinna* d'après Corneille (Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra-Théâtre de Metz, Théâtre d'Esch-Luxembourg) ; *Les Guerriers* de Philippe Minyana (Théâtre de Bar-le-Duc, Centre Wallonie Bruxelles de Paris) ; *Tartuffe* de Molière, (CDDB-Théâtre de Lorient, Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre d'Esch-Luxembourg, Théâtre du Beauvaisis, Théâtre National de Marseille, La Criée) ; *Le Joueur d'échecs* de Stefan Zweig (Théâtre Daniel Sorano de Vincennes, Théâtre des Béliers d'Avignon) ; *amOouressences* d'après Shakespeare, de Quevedo et Louise Labé, (Festival Renaissance de Bar-le-Duc) ; *La 3<sup>e</sup> Nuit de l'Improvisation* de Jean-François Zygel au Théâtre du Châtelet ; une version semi-scénique de *Carmen* de Bizet (Théâtre des Champs-Élysées).

Il reprend les mises en scènes de *La Clémence de Titus* de Denis Podalydès à l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne, et du *Pré au Clercs* à la fondation Gulbenkian de Lisbonne et au Festival de Wexford.

Il assiste Ivo van Hove (*Les Damnés* d'après le scénario de Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli, Comédie-Française, Festival d'Avignon), Éric Ruf (*Le Pré aux Clercs* de Hérold, Opéra-Comique), Denis Podalydès (*La Clémence de Titus*, Théâtre des Champs-Élysées), Jean-Louis Benoit (*Mignon* d'Ambroise Thomas, Grand Théâtre de Genève ; *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, *Le Syndrome de l'Écossais*, Théâtre des Nouveautés, *Les Autres* de Jean Claude Grumberg, Théâtres de la Ville de Luxembourg), Thomas Ostermeier (*Die Stadt* de Crimp, *Der Schnitt* de Ravenhill, Schaubühne de Berlin ; *Hamlet* de Shakespeare, Festival d'Athènes, Festival d'Avignon, Schaubühne de Berlin), Jérôme Deschamps (*Un Fil à la patte* de Feydeau, Comédie-Française ; *Les Mousquetaires aux couvent*, raconté aux enfants de Varney), Jérôme Savary (*Mistinguett*, Opéra Comique ; *Libération de Paris*, *Liberté-Liberty*, Mairie de Paris, Place de la Bastille).

Cette saison, il assistera Éric Ruf pour sa mise en scène de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Théâtre des Champs-Élysées.

### PHILIPPINE ORDINAIRE

scénographie

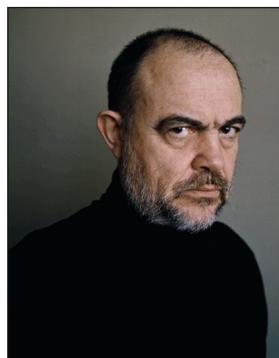


Formée au Central Saint Martins College of Art and Design à Londres, Philippine Ordinaire collabore à de nombreux projets de théâtre et d'opéra en France et à l'étranger. Elle travaille notamment avec les décorateurs Christian Fenouillat (*Fin de partie* de Beckett, *Caligula* de Camus, *Pour Ceux qui Restent* de Pascal Elbé, mises en scène de Charles

Berling), Chantal Thomas (*La Grande Duchesse de Gérolstein* d'Offenbach, *La Traviata* de Verdi, mises en scène de Laurent Pelly), Tim Hatley (*Singing in the Rain* et *My Fair Lady*, mises en scène de Robert Carsen) ou encore Radu Boruzescu (*Les Fêtes Vénitiennes* d'André Campra à l'Opéra-Comique, *Rigoletto* de Verdi au Festival d'Aix en Provence, *De la Maison des Morts* de Leoš Janáček et *JJR* à l'Opéra du Rhin, mises en scène de Robert Carsen). Elle travaille également depuis 2009 avec Robert Carsen sur ses scénographies d'exposition (dernièrement, *Splendeurs et Misères* au Musée d'Orsay et *Volez, Voguez, Voyagez* au Grand Palais). Elle crée entre autres les décors du *Brême des Biches* de Marion Aubert mis en scène par Pierre Guillois au Théâtre du Peuple de Bussang, *La Vie Parisienne* d'Offenbach mise en scène par Mirabelle Ordinaire Salle Gaveau et de *Don Giovanni* de Mozart mis en scène par Alex Aguilera à l'Opéra de Trieste. Elle signe cette saison les décors de *Tistou les Pouces verts* de Maurice Druon mis en scène par Gilles Rico à l'Opéra de Rouen et de *Bastien et Bastienne* de Mozart mis en scène par Mirabelle Ordinaire à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille.

### CHRISTIAN LACROIX

costumes



Né à Arles le 16 mai 1951, Christian Lacroix vit et travaille à Paris. Après des études de lettres classiques et d'histoire de l'art à Montpellier puis à la Sorbonne et à l'École du Louvre, il ne s'imagine ni peintre, ni professeur, ni conservateur de musées et se dirige vers la mode et le costume, dès 1978, en *free-lance*, à Paris, en Italie et au Japon, avant de prendre

la direction artistique de la maison Jean Patou de 1982 à 1987, date à laquelle Bernard Arnault lui permet de créer sa propre maison de couture.

Parallèlement à cela, il signe depuis les années 1980 les costumes de nombreuses productions de théâtre, opéra ou ballet, à l'Opéra Garnier, à la Monnaie de Bruxelles,

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE (SUITE ET FIN)

à la Comédie-Française, au Théâtre des Champs-Élysées, au Metropolitan de New York, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra-Comique, à l'Opéra de Vienne, de Berlin, Hambourg, Cologne, Munich, Graz, Saint-Gall, Francfort... Il a été récompensé par le Molière du créateur de costumes pour *Phèdre* en 1996 et pour *Cyrano de Bergerac* en 2007, à la Comédie-Française.

Depuis 2000, il développe également une activité de *designer* plus industriel (TGV, hôtels, cinémas, deux lignes de tramway à Montpellier) et de scénographe de son propre travail (Centre national du costume de scène à Moulins en 2006, Musée de la mode et Musée des Arts décoratifs en 2007, Musée Réattu et Rencontres d'Arles en 2008) mais également à l'appel de plusieurs institutions (Musée du Quai Branly en 2010, Musée Wallraf-Richartz de Cologne en 2011, Musée des Beaux-Arts de Rouen et Musée des Arts décoratifs de Bordeaux en 2012, Musée Cognac-Jay de Paris en 2014) devenue prépondérante depuis la fin brutale de ses activités de couturier. Il a réalisé dans le cadre de Marseille Provence 2013 capitale européenne de la culture, la mise en scène de l'exposition « Mon Île de Montmajour » à partir des collections du CIRVA et en collaboration avec le CMN.

Après une production du *Bourgeois gentilhomme* en tournée dans le monde entier, il a enchaîné à l'ONR de Strasbourg la création des costumes de *L'Ami Fritz*, *La Clémence de Titus*, *La Favorite* de Donizetti, *Un ballo in Maschera* de Verdi à l'Opéra de Toulouse, *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, *Roméo et Juliette* de Shakespeare à la Comédie-Française, *Le Palais de Cristal* sur une chorégraphie de Georges Balanchine au Palais Garnier, *Otello* pour Salzbourg, une *Traviata* pour l'Opéra de Strasbourg.

Il prépare les décors et costumes du *Songe d'une nuit d'été* de Balanchine, repris en mars 2017 à l'Opéra de Paris, ceux de *l'Hôtel du Libre Échange* en mai 2017 à la Comédie-Française ainsi que *Tannhäuser* à l'Opéra de Salzbourg et *Pelléas et Mélisande* au Théâtre des Champs-Élysées.

### NATHALIE PERRIER

lumières



Diplômée de l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre), Nathalie Perrier complète sa formation par une recherche intitulée « l'Ombre dans l'espace scénographié », dans le cadre d'un DEA à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III – Sorbonne, sous la direction d'Anne Surgers. Elle est ensuite accueillie à Rome pour une

résidence à la Villa Médicis. Elle travaille pour le théâtre et l'opéra, en France et à l'étranger, avec de nombreux metteurs en scène (Pierre Audi, Marcel Bozonnet, Robert Carsen, Hans Peter Cloos, Sylvain Creuzevault, Laurent

Delvert, Waut Koeken, Sophie Loucachevsky, Adrian Noble, Olivier Py, Adolf Shapiro, Deborah Warner...) et accompagne différents ensembles de musique baroque (Amarillis, Rosasolis, Ausonia, les Lunaisiens, les Ombres). Elle a récemment créé les lumières de *La Vie Parisienne* d'Offenbach mise en scène par Waut Koeken à l'Opéra de Lausanne et à l'Opéra national du Rhin, *La Princesse de Trébizonde* d'Offenbach mise en scène par Waut Koeken à l'Opéra de Limoges, *The Tempest* par l'Ensemble les Ombres à l'Opéra national de Montpellier, *Angelus Novus* mis en scène par Sylvain Creuzevault et *Le Capital et son Singe* mis en scène par Sylvain Creuzevault au Théâtre national de La Colline, *Step In* chorégraphié par Olivier Collin à l'Opéra national de Montpellier

Parallèlement à son travail d'éclairagiste et sous la bienveillante influence du plasticien Christian Boltanski – ils ont conçu ensemble les lumières des *Limbes* (Théâtre du Châtelet, 2006) et celles de *Gute Nacht* (Nuit Blanche, 2008) – elle crée des installations lumières éphémères telles que *Ciel en Demeure*.

### MME MINIATURE

réalisation sonore



En 1987, mme miniature obtient le premier prix de la classe de Composition Électroacoustique de Denis Dufour au Conservatoire national de Lyon. En 1998 elle obtient le prix de la critique pour la musique de *La Vie est un songe* de Calderón mis en scène par Laurent Gutmann. Mme miniature travaille pour le théâtre avec Catherine Anne,

Jean Louis Benoit, Julie Brochen, Elisabeth Chailloux, les compagnies Tamerantong et AMK – Cécile Fraysse, et aussi pour Laurent Delvert, Guillaume Gallienne, Laurent Gutmann, Joël Jouanneau, Hillary Keegin, Jérôme Kirscher, Georges Lavaudant, Catherine Marnas, Daniel Mesguich, Patrick Pineau, Jacques Rebotier, Karine Serre, Charles Tordjman, Georges Werler, Daniel Gimenez Cacho, Antonio Serrano, etc. Pour la danse, elle collabore avec Michel Kélémenis, Yan Raballand, Maryse Delente... Pour le cinéma documentaire, avec André S. Labarthe, Jean Marie Barbe, Pierre Gamondes, etc. Elle est également intervenante dans différentes écoles : TNS, ISTS, ERAC, ESAD, ESTBA...

## BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



**CHRISTIAN GONON**  
Le Comte

Entré à la Comédie-Française le 1<sup>er</sup> juillet 1998, Christian Gonon en devient le 517<sup>e</sup> sociétaire le 1<sup>er</sup> janvier 2009. Il a interprété dernièrement Tybalt dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, Ned Land dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne, adaptées et mises en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort (reprise au Théâtre du Vieux-Colombier jusqu'au 12 mars 2017), Astolfo et Montefeltro dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 28 mai 2017), Gary dans *Dancefloor Memories* de Lucie Depauw mis en scène par Hervé Van der Meulen, le garçon de café et le garçon de restaurant dans *Trahisons* d'Harold Pinter mises en scène par Frédéric Bélier Garcia, le Doge et Lodovico dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga ou encore Moby, Hoby, Voby, les septième, huitième et neuvième maris de Claire Zahanassian dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt mise en scène par Christophe Lidon. Il interprète des textes de Pierre Desproges dans *La seule certitude que j'ai, c'est d'être dans le doute* mis en scène par Alain Lenglet et Marc Fayet, Énée et Calchas dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, Chenneviette et Miss Betting dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps. Il incarne également Jupiter dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Jacques Vincey, Maître Jacques dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Kabe dans *Une puce, épargnez-la* de Naomi Wallace mis en scène par Anne-Laure Liégeois, le narrateur, l'écho, le renard dans *Le Petit Prince* de Saint Exupéry mis en scène par Aurélien Recoing, le Père dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, Filch dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Pablo Gonzales dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams mis en scène par Lee Breuer. Il a mis en scène au Studio-Théâtre *Bouli Miro* de Fabrice Melquiot en 2003 et a présenté la saison dernière, dans le cadre des Singulis au Studio-Théâtre, *Compagnie* de Samuel Beckett.



**JENNIFER DECKER**  
La Marquise

Entrée à la Comédie-Française le 1<sup>er</sup> septembre 2011, Jennifer Decker jouera prochainement dans *Une vie* de et mise en scène par Pascal Rambert au Théâtre du Vieux-Colombier du 24 mai au 2 juillet 2017. Elle a récemment interprété Olga dans *Les Damnés* d'après le scénario de Luchino Visconti mis en scène par Ivo van Hove, Jilly dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon, Martirio dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Éliante dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 27 mars 2017), Lisette dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler (reprise en alternance Salle Richelieu du 22 juin au 24 juillet 2017), Renée Andrieu et Luisa dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Mathurine dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Virginie dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Ismène dans *Antigone* de Jean Anouilh mise en scène par Marc Paquien. Elle a également interprété Ophélie dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mise en scène par Dan Jemmett, Doña Sol de Silva dans *Hernani* de Victor Hugo mis en scène par Nicolas Lormeau, Cidippe, Phaene et Chœurs dans *Psyché* de Molière mise en scène par Véronique Vella, Cléanthis dans *L'Île des esclaves* de Marivaux mise en scène par Benjamin Jungers, Mariane dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Shauba dans *Lampedusa Beach* de Lina Prosa mis en scène par Christian Benedetti, Agafia Agafovna dans *Le Mariage* de Nikolaï Gogol, mis en scène par Lilo Baur.

## INFORMATIONS PRATIQUES

### STUDIO-THÉÂTRE

99 rue de Rivoli - Galerie du Carrousel du Louvre  
place de la Pyramide inversée  
Paris 1<sup>er</sup>

DU 23 MARS AU 7 MAI 2017

relâches les 15 et le 16 avril  
du mercredi au dimanche à 18h30

### RÉSERVATIONS

du mercredi au dimanche de 14h-17h  
au guichet et par téléphone au 01 44 58 15 15  
par Internet : [www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

### PRIX DES PLACES

de 10 € à 22 €

### CONTACT PRESSE ET PARTENARIATS MÉDIAS

Vanessa Fresney

01 44 58 15 44

[vanessa.fresney@comedie-francaise.org](mailto:vanessa.fresney@comedie-francaise.org)

[www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

 [comedie.francaise.official](https://www.facebook.com/comedie.francaise.official)

 [@ComedieFr](https://twitter.com/ComedieFr)



**COMÉDIE-FRANÇAISE  
STUDIO**

**IL FAUT  
QU'UNE  
PORTE SOIT  
OUVERTE  
OU FERMÉE**

**Alfred  
de Musset**

**23 mars >  
7 mai**

Mise en scène  
**Laurent  
Delvert**

Scénographie  
Philippe Ordinaire  
Costumes  
Christian Lacroix  
Lumières  
Nathalie Perrier  
Réalisation sonore  
mme miniature

Avec  
Christian Gonon  
Jennifer Decker

Reservations  
01 44 58 15 15  
[comedie-francaise.fr](http://comedie-francaise.fr)

99 rue de Rivoli  
Galerie du Carrousel du Louvre Paris 1<sup>er</sup>

Crédits: croquis du décor en couverture © Philippine Ordinaire ; Laurent Delvert © Sophie Robichon ; portraits des comédiens © Stéphane Lavoué ; Christian Lacroix © Patrick Swirc