

Candide

Une adaptation du texte de Voltaire par la Cie Grand Théâtre



Dossier pédagogique et parcours culturel autour de l'œuvre

Dates et lieux des représentations :

La Compagnie
**Grand
Théâtre**

la ligue de
l'enseignement
Fédération de Paris



03 >> Candide et Voltaire

- 03 > Candide
- 05 > Voltaire, une vie
- 06 > Les œuvres et la pensée de Voltaire
- 07 > Voltaire et son temps

08 >> La pièce : de l'adaptation au jeu

- 08 > L'adaptation : les enjeux de l'écriture
- 11 > Notes de mise en scène
- 13 > Eléments de scénographie
- 14 > Entretien avec les comédiens

17 >> Au cœur des œuvres : les thèmes essentiels

- 17 > Le sens de l'œuvre : du château au jardin, la critique de l'optimisme
- 18 > Le conte philosophique

19 >> Candide et autres adaptations

- 19 > Adapté par Bernstein à l'opéra et revisité par Robert Carsen

20 >> Parcours culturel et pédagogique autour de Candide

- 21 > Recherches littéraires et picturales
- 21 > Réflexion philosophique autour de la thématique du « meilleur des mondes »

22 >> Prolongements pédagogiques : propositions d'activités

- 22 > Jeux d'écriture
- 23 > Jeux théâtraux

Auteurs de ce dossier :

- **Julien Luneau** (auteur de l'adaptation de Candide et professeur de lycée)
- **Jean-Marc Luneau** (metteur en scène du spectacle et professeur des écoles)

Avec l'aide de **Mme Monique Picaud**, inspectrice de la circonscription 20C et de **Mme Nicole Matulik**, conseillère pédagogique.

Toutes les photos du dossier ont été prises à l'occasion des répétitions du spectacle. Nous avons choisi ces clichés pour mettre en avant l'authenticité de ces moments de création plutôt que l'aspect spectaculaire de la représentation.

Candide

Voltaire écrit *Candide* en 1759. L'adaptation de la compagnie Grand Théâtre, 250 ans après, reste relativement fidèle à l'œuvre.

Pour mesurer les écarts entre les deux versions, ce résumé souligne en italique les épisodes qui ne figurent pas dans l'adaptation théâtrale.

Pour le jeune Candide, qui vit dans le merveilleux château du baron de Thunder-ten-tronckh, entouré de la belle Cunégonde et de Pangloss, le plus grand philosophe de la terre, il ne fait pas de doute que « *tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles* ». Mais cette harmonie paradisiaque sera bientôt rompue par la colère du Baron qui, surprenant sa fille Cunégonde aux lèvres de ce Candide dont l'extraction aristocratique est douteuse, le chasse définitivement.

Enrôlé comme soldat, il est confronté à la guerre et aux massacres, parvient à fuir, retrouve par hasard son précepteur Pangloss, malade et défiguré qui lui raconte que le château et tous ses habitants ont été assassinés par des soldats sanguinaires.

Recueillis par l'anabaptiste Jacques, Candide et Pangloss, nourris et soignés, finissent par accompagner leur bienfaiteur à Lisbonne où il doit se rendre pour affaires ; pris dans une terrible tempête au cours de laquelle périt le généreux Jacques, le navire fait naufrage et Candide et Pangloss se retrouvent miraculeusement vivants à Lisbonne.

C'est alors qu'un tremblement de terre fulgurant décime la ville : pour apaiser les foudres divines, un autodafé est organisé au cours duquel nos deux personnages sont condamnés pour des raisons spécieuses, Candide à être fessé, Pangloss à être pendu. Après l'exécution de Pangloss, *une vieille femme vient prendre soin de Candide et, une fois qu'il est rétabli, lui révèle qu'elle est au service de Cunégonde.* Candide retrouve donc Cunégonde, laissée pour morte au château et sauvée miraculeusement au terme de péripéties nombreuses et douloureuses. Partagée entre les désirs du grand inquisiteur de Lisbonne et ceux du banquier Don Issacar qui la possède à tour de rôle, Cunégonde n'a plus sa liberté ; des

« *Il y avait en Westphalie, dans le château de monsieur le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide.* » »

circstances malheureuses poussent Candide à *tuer le banquier puis l'inquisiteur.*

Recherché pour ces meurtres qu'il regrette, Candide fuit vers Cadix en compagnie de Cunégonde et de la vieille. Sur le navire qui les emmène vers le Nouveau Monde, *la Vieille raconte longuement l'histoire de sa vie ; à l'arrivée à Buenos Aires, le gouverneur Don Fernando d'Ibaraa, tombé sous le charme de Cunégonde, la retient auprès de lui pour l'épouser. La nouvelle de la mort de l'inquisiteur s'étant répandue jusqu'en ces terres, Candide est contraint de fuir, aidé par Cacambo, un valet qu'il a amené de Cadix.*

Dans l'intention de leur prêter main forte, ils rejoignent au Paraguay un camp de jésuites décidés à défier la puissance de Don Fernando ; un hasard extraordinaire veut que le commandant de cette faction soit le frère de Cunégonde, laissé lui aussi pour mort lors de l'invasion du château... De nombreuses péripéties l'ont mené au Paraguay et ses retrouvailles avec Candide attisent sa volonté d'attaquer Don Fernando qui possède sa sœur : des plans d'action se préparent mais le jeune commandant, ulcéré d'apprendre qu'il veut épouser sa sœur, se jette sur Candide qui, bien involontairement, le tue. Cacambo le pousse à fuir sous un déguisement de jésuite. *Soudain alerté par des cris de femmes poursuivies par deux singes, Candide abat les animaux ; loin de l'en remercier, les femmes pleurent douloureusement les singes qui étaient leurs amants. Dénoncés, Candide et Cacambo sont capturés par les Oreillons, qui se réjouissent de manger du jésuite ; apprenant que Candide porte un déguisement de circonstance et que c'est lui qui a tué le commandant jésuite, ils relâchent les deux voyageurs qui entreprennent un long périple vers la Cayenne.*

CANDIDE ET VOLTAIRE

À bout de forces, ils s'abandonnent au hasard d'un fleuve et découvrent un pays extraordinaire : Eldorado, où le sable est or et les auberges sont gratuites. Accueillis magnifiquement, ils sont invités à la cour du roi, homme simple et affable, et découvrent les joies d'un royaume où règnent sagesse et raison ; ils en partent riches et pleins de l'espoir renouvelé de retrouver Cunégonde.

Entrant au Surinam, ils rencontrent un esclave noir et prennent conscience en lui parlant des horreurs de l'esclavage. *Les circonstances poussent Candide et Cacambo à se séparer : Cacambo part pour Buenos Aires afin d'enlever Cunégonde, Candide pour Venise où ils prévoient de se retrouver.*

Escroqué par un capitaine peu scrupuleux, Candide finit par embarquer sur un navire vers Bordeaux en compagnie de Martin, que les malheurs ont rendu très pessimiste.

Tombé malade, Candide est porté à Paris où, une fois guéri, il est dépouillé de ses richesses par les ruses successives d'un abbé et d'une courtisane. Avec Martin, il fuit en Angleterre puis à Venise où il retrouve par hasard Paquette, ancienne suivante de la baronne de Thunder-ten-Tronckh aujourd'hui forcée à la prostitution.

En quête d'un homme heureux, Candide se rend chez le seigneur Pococuranté qui possède tout mais s'ennuie à mourir. Dans un cabaret, se confondant avec des figures de carnaval, des rois déchus se lamentent sur la fragilité du sort.

Candide ayant enfin retrouvé Cacambo, ils embarquent pour Constantinople où se trouve Cunégonde ; sur le navire, ils rencontrent deux galériens qui ne sont autres que Pangloss et le frère de Cunégonde : tous deux ont échappé miraculeusement à la mort et des aventures rocambolesques les ont menés aux galères ; Candide les libère.

En rachetant Cunégonde à son maître, Candide découvre qu'elle est devenue très laide mais consent tout de même à l'épouser ; son frère s'opposant encore à ce mariage, il est ramené aux galères.

Le petit groupe, composé de Candide, Cunégonde, Pangloss, Cacambo, *la Vieille et Martin*, achète une petite ferme à Constantinople où Candide conclut qu'« il faut cultiver notre jardin ».



Voltaire, une vie



Né sous le règne de Louis XIV et mort onze ans avant la Révolution française, Voltaire a vécu une époque riche en évolutions, qu'il a lui-même contribué à façonner par son œuvre multiforme et ses nombreux engagements.

François-Marie Arouet est né à Paris le 20 février 1694 ; son père, issu d'une famille fortunée, est receveur à la Cour des comptes. Le jeune garçon turbulent perd sa mère à l'âge de sept ans et nouera peu de liens affectifs avec son père. Il fait des études brillantes au collège Louis-le-Grand où il se lie d'amitié avec de jeunes nobles qui occuperont ensuite des fonctions importantes dans la monarchie. Son esprit brillant et insolent lui permet d'entrer dans les salons les plus réputés où il est apprécié ; mais ses libelles contre le Régent lui valent d'être enfermé onze mois à la Bastille. Arouet a vingt ans.

C'est en 1718 qu'il adopte le pseudonyme de Voltaire, anagramme d'Arouet L(e) J(eune) (AROVET L. I., le U et le V majuscules, ainsi que le J et le I, s'écrivaient à l'époque de la même manière). Ses premières tragédies lui apportent un certain succès qui lui ouvrent les portes de la cour et lui permettent de prétendre à une carrière de poète officiel de Louis XV, devenu roi en 1723. Mais en 1725, un événement détruit ses ambitions : à l'initiative du chevalier de Rohan blessé par l'insolence de Voltaire au cours d'une dispute, ce dernier est bastonné et enfermé à la Bastille. Contraint par la suite de quitter la France, il part pour l'Angleterre.

C'est en Angleterre que Voltaire découvre la monarchie parlementaire, la tolérance religieuse et l'esprit d'entreprise, autant de principes qui marqueront sa pensée. De retour en France, il publie *Les Lettres philosophiques* en 1734, « première bombe lancée contre l'ancien régime » selon la formule de Gustave Lanson. Cet ouvrage qui fait l'éloge de l'Angleterre et dénonce la monarchie française est interdit et Voltaire est contraint de s'exiler à nouveau, au château de Cirey (près de la Lorraine), chez son amie Emilie du Châtelet, femme libre et très cultivée qui initiera

Voltaire aux mathématiques, à l'astronomie et aux thèses de Newton en particulier. De 1734 à 1744, il va y passer dix ans, travaillant avec acharnement, organisant dans le grenier des représentations théâtrales auxquelles ses invités sont conviés pour découvrir ses créations dramatiques (*Mahomet* en 1741 par exemple), s'occupant d'histoire ou de vulgarisation scientifique (c'est lui qui « invente » le célèbre épisode de la pomme tombée sur la tête de Newton).

Après la mort tragique de madame du Châtelet, Voltaire finit par répondre à l'invitation de l'empereur Frédéric II de Prusse auprès duquel il doit apparaître comme le philosophe éclairé, réalisant ainsi l'alliance raisonnée des pouvoirs politique et intellectuel. Mais trois années à peine après son arrivée, Voltaire se brouille avec l'empereur en 1753 ; toujours en disgrâce à Paris, il s'installe dans la République de Genève et y achète la propriété Les Délices où il espère trouver la paix et le repos. Ces positions en faveur de l'existence du théâtre à Genève et ses satires contre le calvinisme (des pasteurs avaient fait fermer son théâtre particulier) le forcent à s'exiler de l'autre côté de la frontière : en 1760, à près de soixante-dix ans, Voltaire devient seigneur de Ferney, un domaine qu'il a acheté à proximité de Genève mais en terre française. Enfin tranquille, il va pouvoir y « cultiver son jardin » sans pour autant se couper du monde : « l'aubergiste de l'Europe » comme on le surnomme reçoit beaucoup, continue à répandre les idées de liberté dans son *Dictionnaire philosophique* (1764) et s'engage dans la défense d'innocents injustement condamnés comme Calas ou Sirven.

Revenu à Paris en février 1778, il n'est toujours pas reçu à la cour ; mais les nombreuses personnalités qui lui rendent visite témoignent de sa très grande renommée, que vient couronner le triomphe de sa dernière tragédie *Irène*. Il meurt le 30 mai 1778, à quatre-vingt-quatre ans ; les funérailles religieuses lui étant refusées à Paris, il est enterré presque clandestinement en Champagne. En 1791, ses restes furent transférés au Panthéon.

Les œuvres et la pensée de Voltaire

Voltaire est avant tout un polémiste : il a écrit de très nombreux pamphlets, souvent extrêmement virulents, les signant parfois de pseudonymes évocateurs comme L'Ecrelief, pour *Ecrasons l'infâme* (à savoir la superstition et son utilisation par tous les pouvoirs institués).

Sa pensée s'affirme plus souvent dans la controverse que dans des exposés didactiques ; elle s'est déployée dans tous les genres, la tragédie classique, les lettres, les discours, les sermons, les plaidoyers, contes, apologues, allégories, articles d'encyclopédie...

Il est opposé par principe à tout esprit de système : il n'est donc pas un philosophe au sens classique du terme mais un penseur en acte pour qui la littérature doit servir à l'amélioration sociale ; *j'écris pour agir*, dira-t-il lui-même dans une lettre de 1767.

Ses œuvres les plus célèbres ne sont sans doute pas celles qu'il pensait les mieux faites pour la postérité : on ne lit plus guère son théâtre et comme l'a noté Flaubert, « *Voltaire ne se doutait pas que le plus immortel de ses ouvrages était Candide* ».

Ses *Contes Philosophiques* de *Micromégas* à *L'Ingénu* en passant par *Zadig* et *Candide* sont en effet parmi ses œuvres les plus fameuses. Il y livre sa pensée sous le masque d'un récit divertissant



et enjoué, qui contribue à donner plus de saveur et de mordant à ses dénonciations et ses critiques.

Il y combat sans répit les pouvoirs monarchique et religieux et y affirme son idéal politique fondé sur la conviction que les hommes sont naturellement libres et égaux, comme il l'avait fait dans une œuvre de réflexion *Les Lettres philosophiques* (1734) et le fera encore dans son *Dictionnaire philosophique* (1764).

La plume militante de Voltaire s'est aussi mise au service de causes précises, faisant de lui le précurseur de la figure de l'auteur engagé. Son *Traité sur la tolérance* (1763) est né de l'enquête approfondie que Voltaire a menée afin de réhabiliter Jean Calas, protestant accusé d'avoir tué son fils qu'il soupçonnait de vouloir se convertir au catholicisme ; en 1762, il est condamné à mort par le parlement de Toulouse puis soumis au supplice de la roue. Dans son ouvrage, Voltaire démontre méthodiquement qu'il s'agit d'une erreur judiciaire et que cette injustice est due à l'intolérance religieuse des juges : c'est le protestant qu'ils ont condamné, plus que le meurtrier présumé. Après trois années de combat, grâce à l'influence décisive du *Traité sur la tolérance*, la révision du procès a lieu, l'arrêt est cassé et Jean Calas est symboliquement réhabilité.

L'engagement de Voltaire se manifeste aussi auprès des Sirven, protestants injustement accusés d'avoir jeté leur fille dans un puits, dont il obtient l'acquiescement en 1771 après neuf ans de lutte.

Il n'aura de cesse enfin de plaider la cause d'hommes injustement condamnés comme Perra, Martin, Montbailli, Lally-Tollendal ou le chevalier de La Barre, accusé sans preuves à dix-huit ans d'avoir mutilé un crucifix, décapité puis brûlé avec un exemplaire du *Dictionnaire philosophique* trouvé chez lui...

Voltaire et son temps : le siècle des Lumières

La mort de Louis XIV en 1715 ouvre un siècle où, à la faveur d'une certaine libéralisation du régime, grâce à la multiplication des cafés, salons et journaux, les pensées circulent de plus en plus facilement. C'est dans ce contexte que se situent les Lumières, vaste mouvement artistique et culturel qui rayonnera sur l'Europe au XVIII^{ème} siècle.

En France en particulier, pour les auteurs et penseurs de ce siècle, il s'agit de montrer que les systèmes politiques et sociaux qui se prétendent fondés sur le droit sont bien souvent des structures de domination qu'il est possible et souhaitable de changer ; de même, l'organisation de la société repose sur de nombreux préjugés et superstitions qu'il est nécessaire de dénoncer et de corriger.

Ainsi ceux qui aiment à s'appeler des « philosophes » (Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau pour les plus célèbres), remettent en cause le caractère absolu de la monarchie, les privilèges innés de la noblesse, la puissance aliénante de l'Eglise, la guerre, l'esclavagisme, l'intolérance religieuse, le fanatisme... Ils opposent à l'obscurantisme des superstitions les lumières de la raison, de la réflexion et de la science qui peuvent « éclairer » les hommes et dissiper la nuit

de l'ignorance ; ces lumières plurielles et collectives viennent donc défier la Lumière unique et mensongère, qu'elle soit divine ou royale (dans la figure lumineuse du Roi-Soleil).

L'ambition essentielle de ces philosophes est de diffuser ces idées neuves et de les rendre accessibles au plus grand nombre, en choisissant parfois des genres considérés comme mineurs (contes, pamphlets, allégories, apologues...), en esquivant la censure (par des impressions à l'étranger, des pseudonymes, des récits plus ou moins cryptés...) et en collaborant au vaste projet de *L'Encyclopédie* mené par Diderot et D'Alembert, dont l'ambition était de regrouper et de présenter de manière critique toutes les connaissances du temps.

En diffusant des connaissances, en invitant chacun à réfléchir par soi-même, en utilisant la littérature comme une arme, en prenant leur plume pour une épée selon le mot de Sartre, les philosophes des Lumières ont marqué leur temps et ont ouvert le champ des réflexions qui ont contribué à faire naître la Révolution française de 1789. Les restes de Voltaire et Rousseau seront d'ailleurs transférés au Panthéon en 1791.



LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

L'adaptation : les enjeux de l'écriture

Pourquoi mettre *Candide* sur une scène ?

Voltaire, même si l'on ne lit plus guère son œuvre dramatique, était un homme passionné de théâtre : il écrivit des comédies, des opéras, une vingtaine de tragédies (*Zaire* (1732) et *Mérope* (1743) pour citer les plus célèbres) dont certaines rencontrèrent à l'époque un grand succès. Partout où il passait, à Cirey, à Postdam, aux Délices, à Ferney, il lui fallait une scène où il interprétait lui-même ses rôles. Pour lui, le théâtre qui instruit, forme le goût et affine les âmes, est éminemment civilisateur. Le théâtre est d'ailleurs un des motifs de sa violente dispute avec Rousseau : Voltaire qui voulait en faire installer un à Genève lors de son séjour aux Délices se heurte au grand Conseil de Genève, décision que Rousseau soutiendra en dénonçant l'immoralité de la comédie. Cette prédilection pour le théâtre se ressent largement dans ses récits et dans *Candide* en particulier. Le conte de Voltaire, par ses nombreux dialogues, ses personnages caricaturaux esquissés à gros traits, les très nombreux épisodes qui constituent autant de saynètes et la vivacité du rythme, possède en lui-même une dimension éminemment théâtrale.

Dès le début, les personnages sont présentés comme les pantins d'une farce : Candide, jeune premier sans épaisseur ; la Baronne et le Baron, grosses baudruches outrés de fausse importance ; et Pangloss, causeur irrépressible, tel le Dottore de la commedia dell'arte. Ces personnages sont ensuite ballottés sur la grande scène du monde, d'épisode en épisode, comme dans un théâtre baroque qui se moquerait des règles d'unité pour laisser toute sa place au décor, aux péripéties, au dialogue cinglant, à l'humour, aux grosses machines du dépaysement et des rebondissements invraisemblables...

Enfin la forme du conte que Voltaire a choisi pour *Candide* est un pas qui mène encore au théâtre : comme le rappelle Charles Perrault dans *Les Contes de ma Mère l'Oye* à la fin du XVII^e siècle, les contes écrits sont fondamentalement liés à leur origine orale ; ils la revendiquent, la mettent en

scène et ne cessent de la « faire entendre ». Voltaire lui-même, multipliant dans *Candide* les figures de conteurs (Cunégonde, la Vieille, Cacambo, Martin, Pangloss, tous, au gré des rencontres ou des retrouvailles, se lancent dans de longs récits de leurs aventures), crée souvent pour le lecteur l'impression de s'entendre raconter une histoire par un conteur amusé et bienveillant ; dès l'ouverture du conte, cette dimension orale est signalée par l'intervention malicieuse du narrateur nous présentant Candide : « *Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on l'appelait Candide* ». Cette adaptation cherche donc à prolonger sur la scène les potentiels théâtraux présents dans l'œuvre, avec le souci de ne pas la dénaturer. Le passage au théâtre n'a rien ici d'un tour de force ou d'une réinvention complète : il s'agit d'une translation en douceur, la plus fidèle possible, et d'une volonté d'en faire entendre au mieux, dans un autre espace artistique, toutes les résonances. D'ailleurs le goût de Voltaire pour toutes les formes d'écriture de son temps autorise en quelque sorte ce passage d'un genre à l'autre : lui qui affirmait que « tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux » n'aurait sans doute pas été décontenancé de retrouver son petit Candide gesticulant sur une scène...

Il n'aurait sans doute pas été scandalisé non plus d'apprendre que cette adaptation a été confiée aux soins de Julien Luneau, jeune auteur qui se plaît à passer d'un genre à un autre, de la poésie au récit, et qui, en tant qu'auteur de la compagnie Grand Théâtre a écrit aussi bien des spectacles de cabaret empruntant à la farce (*Le Jambon*, *Les Aventures de Barnabé Courtevue*, *Les Interviews du Président*) que des pièces « sérieuses » (*Thésée*, *Armand Gatti, est-ce un nom d'arbre ?*) ; il a en outre déjà adapté un roman pour le théâtre, celui de George Orwell, *Et vive l'aspidistra !*.

Enfin, par son expérience de professeur, il a acquis une connaissance précise de la réception de *Candide* par de jeunes élèves, éventuels jeunes spectateurs.

LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

Les exigences de l'adaptation

Pour rester fidèle à l'œuvre d'origine, il a fallu choisir d'abord de ne pas tout faire apparaître sur la scène : l'exhaustivité aurait alourdi la version théâtrale et trahi la légèreté de l'humeur de Voltaire. Les épisodes les plus révélateurs de « l'esprit » du conte ont donc été détachés de l'ensemble et l'intrigue, dans ses grandes lignes, est restée la même que chez Voltaire : Candide part du château de Thunder-ten-tronck et achève son voyage à Constantinople. Plus précisément, les chapitres 1 à 4 sont très fidèles à l'œuvre ; les chapitres 5, 6, 7, 9 et 13 sont rapidement condensés, tandis que les chapitres 8, 10, 11 et 12 n'apparaissent pas ; les chapitres 14 et 15 sont fidèles, le chapitre 16 n'apparaît pas ; les chapitres 17, 18 et 19 sont fidèles mais condensés ; les chapitres 20 à 26 n'apparaissent pas ; les chapitres 27 à 30 sont fidèles mais condensés.

La première exigence de cette adaptation est donc l'illustration : le spectateur découvre les personnages tels qu'ils sont décrits dans le conte, les entend parler (la très grande majorité des dialogues sont directement puisés à la source de l'œuvre de Voltaire) et les voit vivre les aventures telles qu'elles sont racontées.

La deuxième exigence est la concentration : pour ne pas appesantir la pièce, il s'est avéré indispensable par exemple de réduire largement le nombre des personnages. Dans un récit, un personnage peut être tracé d'un trait de plume et s'évanouir quelques lignes plus loin ; au théâtre, son incarnation en intensifie la présence et l'importance et il n'était pas question de faire apparaître les dizaines de figures, parfois fugaces, que Candide croise dans le conte. Ainsi certains personnages se sont effacés (comme la Vieille par exemple ou l'anabaptiste Jacques) mais leurs propos ont été pris en charge par d'autres personnages : les idées pessimistes de Martin se retrouvent dans la bouche de Cacambo qui, lassé des espoirs de son maître, finit par lui tenir des discours résignés.

Ces effets de concentration ne concernent pas

seulement les personnages : certains épisodes sont eux-mêmes condensés afin d'accélérer le déroulement de l'intrigue, comme les premières retrouvailles entre Candide et Pangloss qui se trouvent enchaînées comme en fondu au naufrage au large de Lisbonne.

La nécessité de condenser le conte a entraîné une troisième exigence : l'invention. Pour raccorder certains épisodes les uns aux autres et garder une indispensable continuité au voyage, nous nous sommes permis quelques modifications de l'intrigue initiale : par exemple, Cacambo et Candide ne se séparent pas en Amérique du sud et rentrent en Europe ensemble. Ensuite, quand Candide cherche à retrouver Cunégonde, c'est Voltaire lui-même qui lui apparaît pour le guider vers sa bien-aimée. Enfin le dénouement du spectacle, qui rend hommage au théâtre, est inventé de toutes pièces.

Une interprétation fidèle et proprement théâtrale

Cependant, ces quelques modifications ne trahissent en rien l'intention de son œuvre ; au contraire, tout l'enjeu a été pour nous de trouver des équivalents théâtraux qui permettent de rendre fidèlement le ton général du conte, l'allégresse et la vivacité du style de Voltaire, c'est-à-dire d'adapter au théâtre les ficelles et les raccourcis dont il se sert dans son récit.

Le parti-pris essentiel d'écriture, déterminé en collaboration avec la compagnie, fut donc de ne pas attribuer un rôle figé à chaque comédien mais de faire en sorte que, selon les épisodes, les personnages soient diversement incarnés et « sautent » d'un comédien à un autre, de la même manière que la plume de Voltaire « saute » d'un pays à un autre ; le mouvement du style voltairien, qui ne s'attarde jamais et court en chapitres rapides,



LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

imposait que la scène soit animée d'un même mouvement et donc que les comédiens ne soient pas enfermés dans la pesanteur d'un rôle définitif à tenir jusqu'au bout.

De même que Voltaire abuse avec malice et délectation des rebondissements les plus invraisemblables et donc les plus romanesques, nous n'avons pas hésité à recourir aux techniques les plus rudimentaires du genre théâtral : de nombreuses scènes sont jouées sur un rythme de commedia dell'arte, l'humour du conte devient farce sur le plateau, on y chante des chansons, des marionnettes sommaires composent un personnage, un bâton devient un cheval, un drap bleu la mer et un simple accessoire suffit pour figurer les personnages principaux... Et quand l'action le nécessite, Voltaire en personne, comme un deus ex machina, arrive sur scène pour la relancer.

Cette apparition de Voltaire permet aussi de rappeler l'origine livresque de notre pièce, ainsi que la dimension orale du conte puisque son auteur, la plume à la main, vient raconter de vive voix les aventures de Candide. Dès le début de la pièce, ces deux aspects de l'œuvre sont affirmés sur la scène : l'ouverture du conte est racontée par un comédien comme si elle était lue. Le livre est au centre de notre adaptation : les comédiens se le passent tout au long de la pièce, ils viennent y trouver une inspiration ou une direction et nous rappellent sans cesse qu'ils en « sortent » d'une certaine manière. C'est aussi dans le livre – celui de Voltaire d'abord mais les autres aussi – qu'ils cherchent une possible leçon à leur voyage sur la scène, en la confrontant au voyage que fait Candide dans le conte. Que peut signifier pour un auteur et des comédiens de « cultiver son jardin » ? Qu'est-ce qu'une compagnie de théâtre peut tirer de la conclusion de Candide ? Revenir au livre, c'était donc aussi pour nous l'interpréter.

L'interprétation par le jeu nous a amenés parfois à interpréter certains passages : la fin en est un exemple clair mais il n'est pas le seul. Les deux passages les plus représentatifs entourent l'épisode de l'Eldorado, ce pays imaginaire où Candide et

Cacambo sont portés par un fleuve et dans lequel il est impossible de revenir quand on l'a quitté. Afin de souligner d'abord qu'il s'agit d'un monde enchanteur, le seul espace dans le conte où règnent sagesse et vertu, c'est-à-dire une terre qui n'existe pas, nous avons choisi de déployer un peu plus ce que Voltaire suggère en y amenant Candide et Cacambo par le véhicule du rêve : ballottés par les flots, nos deux personnages d'endorment, rêvent l'univers de perfection impossible d'Eldorado puis se heurtent au réveil, comme leur canot aux rochers, au retour du réel, la rencontre avec l'esclave noir. C'est là que, à nouveau, nous nous sommes laissé une marge d'interprétation : nous avons légèrement actualisé le dialogue entre Candide et l'esclave afin de le rapprocher de la réalité du spectateur ; la phrase célèbre « c'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe » est déclinée pour d'autres produits de consommation actuelle pour la fabrication desquels la problématique de l'exploitation des hommes reste pertinente.

Ces discrètes interprétations, ces effets de soulignement ne sont pas dus au hasard : ils sont les signes de notre volonté de nous approprier l'œuvre de Voltaire en l'amenant sur notre espace artistique, c'est-à-dire en la théâtralisant. Entrer en Eldorado par le rêve, c'est entrer au théâtre par la porte de l'imagination libre et débridée ; en sortir par l'âpre réveil devant le corps d'un homme mutilé, c'est sortir du théâtre par la porte du dévoilement pour le spectateur d'une réalité actuelle et urgente, à lui imposer dans toute sa nudité. Entre ces deux portes, notre théâtre cherche une scène où l'illusion n'endorme pas le spectateur, où la démonstration ne l'enrôle pas, où il soit le plus librement invité à construire son propre spectacle. C'est d'ailleurs ce que font les comédiens avec l'œuvre de Voltaire : ils cherchent à la lire selon eux, en tant que comédiens et, à la fin, ils se l'approprient selon leur désir théâtral, leur « jardin » à cultiver étant la scène. Tout ce que nous avons modifié, nous l'avons donc fait théâtralement : pour en faire du théâtre et pour parler du théâtre.

Notes sur la mise en scène

par Jean-Marc Luneau, metteur en scène



Les mises en scène de nos spectacles dépendent bien entendu de la lecture que nous faisons du texte, mais aussi de ce que nous pouvons appeler la culture de notre compagnie.

Cette culture a été forgée par les diverses expériences pratiques, la mise en jeu que nous avons faite avec nos précédents spectacles mais aussi par la lecture d'œuvres théoriques ou de comptes rendus d'expériences émanant d'hommes et de femmes qui nous ont précédés ou qui jouissent d'une solide réputation dans le monde du théâtre.

Une des clefs de voûte de notre travail est cette demande, que l'on trouve entre autres chez Brecht et chez Barthes, faite au théâtre de s'affirmer théâtre. C'est-à-dire qu'il ne doit pas captiver ou subjuguier le spectateur en l'entraînant dans l'illusion de la réalité mais l'intéresser tout en lui permettant d'exercer son jugement sur ce qui est joué devant lui et, dirait Rancière, de construire sa propre histoire.

C'est pourquoi depuis plusieurs spectacles (*À quoi ça rime ? – Et vive l'aspidistra ! adapté d'Orwell – La Fête du nez*), nous jouons avec des coulisses à vue. On nous a quelques fois reproché ce dispositif, certains de nos critiques supposant même que c'était les contraintes techniques du lieu de la représentation qui nous avaient obligés à agir ainsi.

D'autres en revanche nous ont confortés dans cette démarche, non parce qu'elle leur paraissait nouvelle ou originale, mais parce qu'elle donnait de la « profondeur » au spectacle. Tandis qu'une scène se déroule, le spectateur en voyant les comédiens hors jeu peut, par exemple, essayer de deviner quel personnage va entrer en scène et anticiper peut-être son intervention en fonction de son propre imaginaire. Ce qui le rend donc actif dans le spectacle. Cette activité / passivité du

spectateur est un des grands enjeux du théâtre depuis *La Société du spectacle* de Guy Debord, sujet sur lequel Jacques Rancière a donné récemment un éclairage intéressant avec son ouvrage *Le Spectateur émancipé*.

Dans *Candide* les divers accessoires, qu'ils soient accessoires de jeu ou accessoires signifiant l'espace, sont aussi présents tout au long du spectacle. Ce sont eux qui délimitent d'ailleurs les coulisses. Leur présence à vue leur donne une sorte de vitalité, ils n'attendent pas dans les cintres ou dans les réserves d'être amenés sur le plateau pour symboliser un espace puis disparaître : ils sont comme des compagnons de jeu qui attendent pour intervenir. Pour le spectateur, tout l'univers de la pièce est déjà là, comme un puzzle à construire dont l'image est déjà là dans sa totalité, même si elle est morcelée. Il y a là un enjeu démocratique : le spectateur-citoyen voit tout de la construction de la cérémonie théâtrale, il peut donc exercer son jugement et développer son imaginaire en connaissance de cause, rien ne lui est caché, on a abandonné toute magie et finalement tout « coup de théâtre ».

Nous empruntons là à l'univers d'Armand Gatti (avec lequel nous travaillons régulièrement) un dérèglement de la notion de temps. D'une façon très modeste, mais pas étrangère au monde des enfants : « pan-pan t'es mort, mais non on dirait que... », nous reposons la question du temps que développe Auguste Blanqui dans *L'Éternité* par les astres : et si tout était toujours et en même temps...

Les éléments de décor qui ont déjà servi et qui restent sur la scène et qui resserviront peut-être, appartiennent ainsi, le temps de la représentation, aux trois temps : passé, présent, futur.

Un autre point qu'il faut peut-être éclairer est celui du même rôle interprété par plusieurs comédiens. Cette façon de travailler n'est pas un dogme. Nous l'avons expérimentée dans *Et vive l'aspidistra !* mais nous ne l'avons pas utilisée dans *La Fête du nez* et nous ne l'utilisons pas non

LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

plus dans *Andromaque* que nous montons en ce moment.

Dans *Candide*, cela répond d'abord à une contrainte qu'impose l'écriture du spectacle. Il n'y a que quatre comédiens pour interpréter une foule de rôles. Or il arrive qu'un comédien qui sort du plateau après avoir joué un comparse ne puisse rentrer immédiatement pour jouer un autre rôle parce que par exemple, il est sorti à jardin et qu'il doit rentrer à cour. S'il n'y a que lui pour interpréter ce rôle, nous voilà dans l'embarras.

Une solution s'impose : qu'un autre comédien reprenne l'accoutrement de Candide et le rôle. Cela fonctionne très bien et enrichit même le spectacle car Candide est une représentation du peuple à qui on en fait « accroire », mais pourquoi ce représentant serait-il grand ou petit, gros ou maigre ? Pangloss représente une intelligence intéressée, concupiscente, toujours d'actualité, qui parle pour les maîtres, qui justifie le monde tel qu'il est (aujourd'hui, il ne serait pas philosophe mais sûrement économiste) même quand ce

monde le détruit. Est-il lui aussi gros ou maigre, petit ou grand, blond ou brun ? Non, il est ce qu'il dit et c'est son costume qui l'identifie. Ce choix qui va même jusqu'à nier le sexe du rôle, permet de montrer que ce qui est débattu ici n'est pas de l'ordre de la personne, mais du discours.

Et non seulement il y a des Candide ou des Pangloss qui changent, mais il y a aussi des Candide qui deviennent des Pangloss et des Pangloss qui deviennent des Candide.

Je ne voudrais pas finir en laissant supposer que ce spectacle est seulement une construction intellectuelle rigoureuse. Ce qui permet aujourd'hui à celui qui signe « metteur en scène » d'écrire tout cela vient de ce qu'au-dessus de ces constructions mentales, de ce langage, il existe au théâtre cette chose indéfinissable, cette chose que portent les comédiens que j'appellerai « l'art du jeu ». Cet « art du jeu » est au théâtre ce qu'est le rythme pour la langue, ainsi que le définit Meschonnic : il fait passer de la forme au discours. Il crée l'œuvre.



Éléments de scénographie

La scénographie répond elle aussi aux exigences de transparence théâtrale qui sont les nôtres. On entend par « transparence théâtrale » l'idée que tout le monde doit avoir présente à l'esprit que nous sommes au théâtre, et si le spectateur accepte de se laisser embarquer, c'est parce qu'il accepte le jeu proposé. Tout le travail de la compagnie est alors de proposer un jeu crédible, intéressant, dans lequel le spectateur acceptera d'entrer.

Les objets que nous mettons en jeu sont rarement réalistes. Le bateau est une simple caisse de bois, mais de celle qui a pu voyager pour transporter des marchandises. Peut-être évoquera-t-elle pour un spectateur le cargo qui l'a transportée, ou imaginant ce qu'elle a pu transporter, un univers lointain, ou une activité humaine. Ce monde créé, imaginé, viendra alors se confronter à la proposition de jeu des comédiens, et c'est cette rencontre d'imaginaires qui permettra à chaque spectateur de construire sa propre histoire.

La galère est une galère « jouet ». Là, la tension de jeu (comme on dit tension dramatique) est provoquée par le fait que le comédien commente ce qu'il voit sans faire entrer en jeu l'aspect « jouet » ; il ferait de même si une immense galère

peinte venait des cintres ou s'il voyait une véritable galère. Là encore, le spectateur doit accepter la proposition de jeu du comédien, et c'est au comédien et à toute la mise en scène de faire en sorte que le spectateur entre dans le jeu. S'il le fait, alors son imagination sera active et se confrontera à ce qui se passe sur scène. Il ne subit pas le jeu, mais il y participe.

Eldorado est concrétisé par un ensemble de tissus. Nous restons là encore dans des représentations symboliques que les spectateurs doivent partager avec nous. Nous jouons à cet endroit sur les couleurs et la matière. Le tissu est léger, aérien, et il se trouve que les comédiens ont fait une proposition de personnages dansants et virevoltants correspondant très bien au décor. Qui a influencé qui ?

Encore une fois, en donnant ces quelques exemples, je ne voudrais pas qu'on pense qu'une pensée toute armée, comme Athéna sortant de la tête de Zeus, est venue imposer sa loi. C'est le jeu, le désir, les possibles qui nous ont fait choisir telle ou telle option. Mais ce n'est pas non plus du hasard pur. On pourrait appeler cela une concordance.

Le texte, le jeu, les matériaux disponibles, l'idée qu'on en a, la chose rêvée, le désir de rencontrer le public, tout cela doit s'unir pour faire ce qui sera le spectacle.



LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

Entretien avec les comédiens

Etienne Luneau - Twiggy Mauduit - Elsa Robinne - Simon Pons-Rotbardt

Comment l'idée du spectacle est-elle née ? De quel désir ?

Simon : l'idée du spectacle est venue collectivement, nous cherchions à prolonger notre travail sur le livre et ses possibles adaptations au théâtre.

Elsa : On cherchait à mettre en valeur le livre, à s'adresser à des spectateurs un peu plus grands que dans notre spectacle précédent, *Les Contes de l'impasse Rosette*, destiné aux enfants de 3 à 8 ans.

Etienne : et *Candide* nous est vite apparu comme un appui de jeu très riche : des quantités de personnages hauts en couleurs, des lieux et des péripéties formidables, le tout traité avec beaucoup d'humour.

Twiggy : oui, nous sommes assez vite tombés d'accord sur le choix de *Candide* de Voltaire. Notre décision fut de l'adapter, afin qu'elle puisse être jouée par quatre comédiens, et puisse également mettre en avant la question du théâtre et de l'interprétation, tout en traitant des nombreux sujets abordés par Voltaire.

Dans quelle mesure avez-vous participé à la création de cette pièce ?

Elsa : pour commencer le travail de recherche, nous avons beaucoup réfléchi à partir d'images. Ce spectacle se veut très « esthétique », nous voulions privilégier le travail du corps, de la manipulation, mettre en valeur costumes et accessoires... Notre influence première était plutôt le théâtre de Mnouchkine et en particulier *Tambours sur la digue*. Nous sommes donc partis sur cette idée de marionnettes qui s'est très vite minimisée mais a donné un point de départ. Nous sommes aussi partis sur un travail de chœur, c'est ce qui a donné cette énergie et cette possibilité d'être tous chaque personnage.

Twiggy : notre rôle en tant que comédiens a été d'essayer, dans un premier temps, de voir par des séances de travail de « table », quels pouvaient être les éléments à garder pour l'adaptation. Puis, lors d'improvisations, de voir comment passer de personnages livresques à des personnages

vivants représentés sur scène, les personnifier, leur « donner vie ».

Etienne : le travail a commencé par des séances d'improvisation grâce auxquelles nous avons défini l'esprit du spectacle et fait le « tri » dans cet ouvrage si touffu de ce qui était « jouable », transposable sur scène. Lors de ces séances, nous avons eu toute la liberté de participer à la création du spectacle, remis en forme ultérieurement par l'auteur. J'ai également pu participer à la conception et à la réalisation des décors en collaboration avec le décorateur.

Simon : le fonctionnement de notre compagnie est avant tout un travail collectif ; la création de cette pièce s'est donc faite de cette manière. Nous avons beaucoup discuté, improvisé et blagué sur l'œuvre et ses personnages ; la forme du spectacle s'est dessinée ensemble, puis Julien a écrit le texte définitif. Cette création est une entente entre comédiens, auteur, metteur en scène, décorateur et costumière. Cette pièce représente l'aboutissement de plusieurs années de travail ensemble.

Comment les répétitions se sont-elles déroulées ?

Twiggy : une fois le texte entre nos mains, de nombreuses lectures nous ont permis d'intégrer la trame, et d'assimiler petit à petit le déroulement de l'histoire, et les différents personnages. Puis nous sommes passés à un travail d'improvisation sur le corps des personnages, une « extériorisation » de leurs traits afin de pouvoir par la suite revenir à un jeu plus « cadré ». Nous faisons un incessant et sempiternel travail d'interprétation, d'adresse, de corps, de mise en scène... Le travail, au début, est plutôt axé sur des lignes directives assez vastes, générales ; nous l'affinons par la suite, et ce petit à petit, afin d'aller chercher chaque petit détail (qu'il soit matériel, d'interprétation, de mise en scène, ou autre), et de le rendre visible aux yeux des spectateurs.

Etienne : après les séances d'improvisation, nous avons commencé les répétitions au cours

desquelles nous avons mis à l'épreuve la première version du texte. Le fait que le même personnage soit joué par plusieurs acteurs a été une grande richesse pour tous : nous avons créé les rôles ensemble, s'appuyant sur les propositions des autres (un geste de l'un, la voix d'un autre, une mimique commune...).

Justement, le fait de ne pas jouer toujours le même personnage a-t-il une influence sur votre approche du jeu dans cette pièce ? Est-ce différent à jouer d'un rôle traditionnel ?

Etienne : jouer différents personnages (près d'une dizaine au cours de la pièce) est un grand bonheur pour moi. Changer de costume, de corps de voix rapidement et aux yeux du public implique une grande exigence technique et c'est une grande joie de se frotter à cet exercice.

Simon : à vrai dire, il s'agit de la même approche et du même travail. Il faut juste être capable de passer rapidement d'un corps à l'autre, il faut savoir se réengager, changer vite ; c'est plus une affaire de temps que d'interprétation. C'est un travail sur la rupture qui est extrêmement intéressant. C'est un grand plaisir pour moi de jouer dans cette pièce car elle nécessite une palette de jeux vraiment variés.

Twiggy : c'est vrai, l'approche du jeu reste la même : il s'agit toujours d'interpréter un personnage. Cependant, ces changements

constants nous amènent à devoir trouver des traits de caractère, si l'on peut dire, qui permettent d'identifier immédiatement le personnage, sans pour autant tomber dans la caricature, ni l'interprétation grossière. Les accessoires sont bien entendu un bon appui, cependant il est important de pouvoir changer d'un moment à l'autre de corps, de façon de parler, et de penser. Le fait de devoir changer très fréquemment de personnage nous oblige à rester d'autant plus dans une énergie qui doit être constamment renouvelée, réalimentée que, d'une seconde à l'autre, on passe de Candide à Pangloss ou Cacambo...

Elsa : ces personnages nous appartiennent à tous : en changer souvent permet de nous mettre personnellement en valeur en montrant chacun notre propre interprétation, « voilà ce que je dégage par rapport à l'autre, voilà qui je suis ». Ce relais permet de dire davantage qui nous sommes que si nous étions masqués tout du long par un seul et unique rôle. Ce partage des personnages est à la fois très « juste » et très ludique. Le but est avant tout d'apporter du jeu par un simple changement de costume par exemple.

S'agit-il pour vous d'incarner des personnages ? De quelle manière ?

Etienne : plutôt que d'incarner les personnages, il s'agit de jouer le rôle. La pièce, comme le conte de



LA PIÈCE : DE L'ADAPTATION AU JEU

Voltaire, fait largement place au burlesque : les personnages sont esquissés à grands traits et ont une psychologie relativement simple. Il s'agit plus de montrer la joie du comédien à les jouer que de rendre compte de leur parcours psychologique. Il faut cependant une grande sincérité pour ne pas tomber dans une interprétation caricaturale : c'est là la difficulté. Le texte fait le reste.

Simon : nous ne travaillons pas vraiment sur la notion de personnage. Nous écartons assez vite les aspects psychologiques ; c'est à la suite d'improvisations que nous allons attribuer à tel personnage un code corporel que chaque comédien va intégrer. Il se l'appropriera et présentera alors sa version de Pangloss, de Cunégonde ou de monsieur le Baron.

Elsa : c'est assez difficile de trouver la sincérité d'un rôle que l'on manipule comme une marionnette, tout est plus distancié, détaché, et puis les choses vont très vite, pas le temps de s'installer, on joue beaucoup à briser l'illusion mais il ne faut pas oublier pour autant de jouer ce qui se dit, ce qui est vraiment en jeu. Le plaisir est immédiat pour les comédiens avec ce mode de fonctionnement, le risque est d'en oublier rapidement des exigences fondamentales : on joue comme des enfants, il s'agit de redevenir un peu comédiens... Mais c'est justement ce qui donne beaucoup de liberté, on joue comme des enfants parce qu'on joue pour des enfants. Ça devrait être toujours le cas parce que ça donne vraiment beaucoup de joie et de vie au spectacle.

Avez-vous de la sympathie pour vos personnages ?

Simon : oui, totalement. Sauf Cacambo car je ne l'interprète pas.

Etienne : oui. Ils sont tous très sympathiques car leurs caractères sont toujours très affirmés mais dans un certain décalage avec la situation. On a l'impression qu'ils sont malmenés par Voltaire et qu'ils tentent tout pour garder la face : cela les rend drôles et forcément sympathiques.

Twiggy : pour investir le corps d'un personnage,

l'interpréter, il faut être en empathie avec lui. Cependant, il faut savoir distinguer l'empathie de la sympathie. La notion de sympathie implique l'idée d'un partage des émotions, des sentiments. Or, malgré l'empathie nécessaire, il peut arriver que l'on n'ait aucune sympathie pour son (ses) personnage(s). Dans le cas de *Candide*, chacun des personnages est décrit de manière tellement caricaturale et excessive qu'il est difficile d'éprouver une réelle sympathie pour eux.

Jouer ce spectacle demande-t-il beaucoup d'énergie ?

Simon : oui, c'est un spectacle très physique.

Etienne : beaucoup. Comme on est toujours en scène et pratiquement toujours en jeu, c'est un spectacle relativement épuisant. Physiquement, il demande aussi beaucoup d'efforts pour les changements de costumes, de décors et les scènes sont toujours assez intenses.

Twiggy : oh que oui !

Joue-t-on différemment pour un « jeune public » ?

Elsa : oui, ça joue de s'adresser à des enfants, dans nos têtes, on ne veut donner aucune leçon, on veut juste les amuser, et finalement ça marche pour tout le monde.

Etienne : il faut encore plus d'intensité devant un public plus jeune. Ils sont souvent plus bienveillants qu'un public adulte mais il faut veiller à ce que leur empathie, leur désir de participer au spectacle ne prenne pas le pas sur le jeu.

Twiggy : je ne pense pas que le jeu en lui-même soit différent. Les personnages créés à l'attention des enfants sont peut-être différents de ceux des « adultes », mais l'interprétation d'un personnage demande les mêmes outils, le même travail de base quel que soit le rôle à interpréter. Je pense que ce qui fait la différence entre le jeu d'un acteur sur un spectacle « jeune public » de celui d'un spectacle « adulte », c'est le rendu, l'apparence de ce personnage. La construction et le jeu demeurent, je pense, les mêmes.

Le sens de l'œuvre : du château au jardin, la critique de l'optimisme

Candide tient une place importante dans l'œuvre de Voltaire : après *Zadig* (1747) qui suggère l'existence d'une bonne Providence, *Candide ou l'optimisme* marque un changement radical et douloureux de sa propre conception de la vie. Le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 (qui provoqua plus de 20 000 morts) le bouleversa, tout comme la Guerre de Sept ans, terriblement sanglante : « *Voilà déjà le quart de Prague en cendres. On ne peut pas dire encore que tout est bien mais cela ne va pas mal ; et avec le temps l'optimisme sera démontré* », note-t-il avec ironie dans une lettre du 29 juin 1757.

Les raisons de douter de l'homme sont nombreuses pour Voltaire : les guerres, l'intolérance religieuse et les violences de l'Inquisition, l'esclavage et toutes les pratiques barbares, « *la manière cruelle et ignominieuse* » dont l'homme, cet « être à deux pieds, sans plumes, qui a une âme », peut traiter « ses frères » ; et il y a aussi les malheurs et les souffrances dont l'homme n'est pas responsable mais qu'il subit et endure. Face à ces réalités, comment tenir les propos optimistes que tiennent Leibniz ou Pope et qui sont caricaturés dans ceux de Pangloss ? Voltaire invente donc Candide, personnage naïf, imprégné des théories de son maître, pour le promener à travers un monde d'injustices et de crimes devant lesquels son optimisme crédule ne peut que se déciller.

Chassé du « paradis » du château et de ses beaux jardins où tout se passe merveilleusement,



Candide, au terme d'un long voyage initiatique, va s'installer dans un autre jardin, plus petit et plus en conformité avec la réalité. Au terme de



son périple, il reste à Candide à douter, à refuser les mots vides au nom des choses, à la recherche d'une morale pratique qui l'aide à vivre ; il ne croit plus un mot des longs discours de Pangloss, cet homme « tout en langue » comme le dit son nom, dont les théories optimistes ne servent qu'à justifier et légitimer l'ordre en place : si « *tout est au mieux dans le meilleur des mondes* », il n'y a rien à y changer... Cependant, Voltaire ne tombe pas dans le pessimisme systématique comme le personnage ridicule de Martin. Pour lui, comme le dit G. Lanson dans *L'Art de la prose*, « *le monde est un mystère ; il n'est pas le meilleur possible ; il n'est pas le plus mauvais possible. Laissons là les rêves métaphysiques et travaillons à l'améliorer : cessons de raisonner, dit Candide, et cultivons notre jardin. L'explication du mal, personne ne la donnera ; mais par l'activité pratique, par la coopération sociale, les hommes peuvent diminuer la quantité de mal* ».

Ainsi plutôt que de laisser le lecteur dans la noire contemplation des malheurs terrestres, Voltaire l'invite à s'éveiller à la conscience aiguë des réalités : l'homme doit changer ce qu'il peut, à sa mesure, et ne doit céder ni à un optimiste béat ni à un pessimisme résigné. L'utopie de l'Eldorado n'étant pas de ce monde, ce n'est que par ses actes et par ce qu'elle porte en elle de révolutionnaire que l'humanité doit continuer à « cultiver » son jardin.

« *Cultiver son jardin* », la formule est à interpréter non dans le sens d'un repliement sur soi-même, mais dans le sens plus largement social et humain : « *le jardin que Voltaire nous invite à fertiliser, c'est le monde* ». (Lagarde et Michard)

AU CŒUR DE L'ŒUVRE : LES THEMES ESSENTIELS

Le conte philosophique

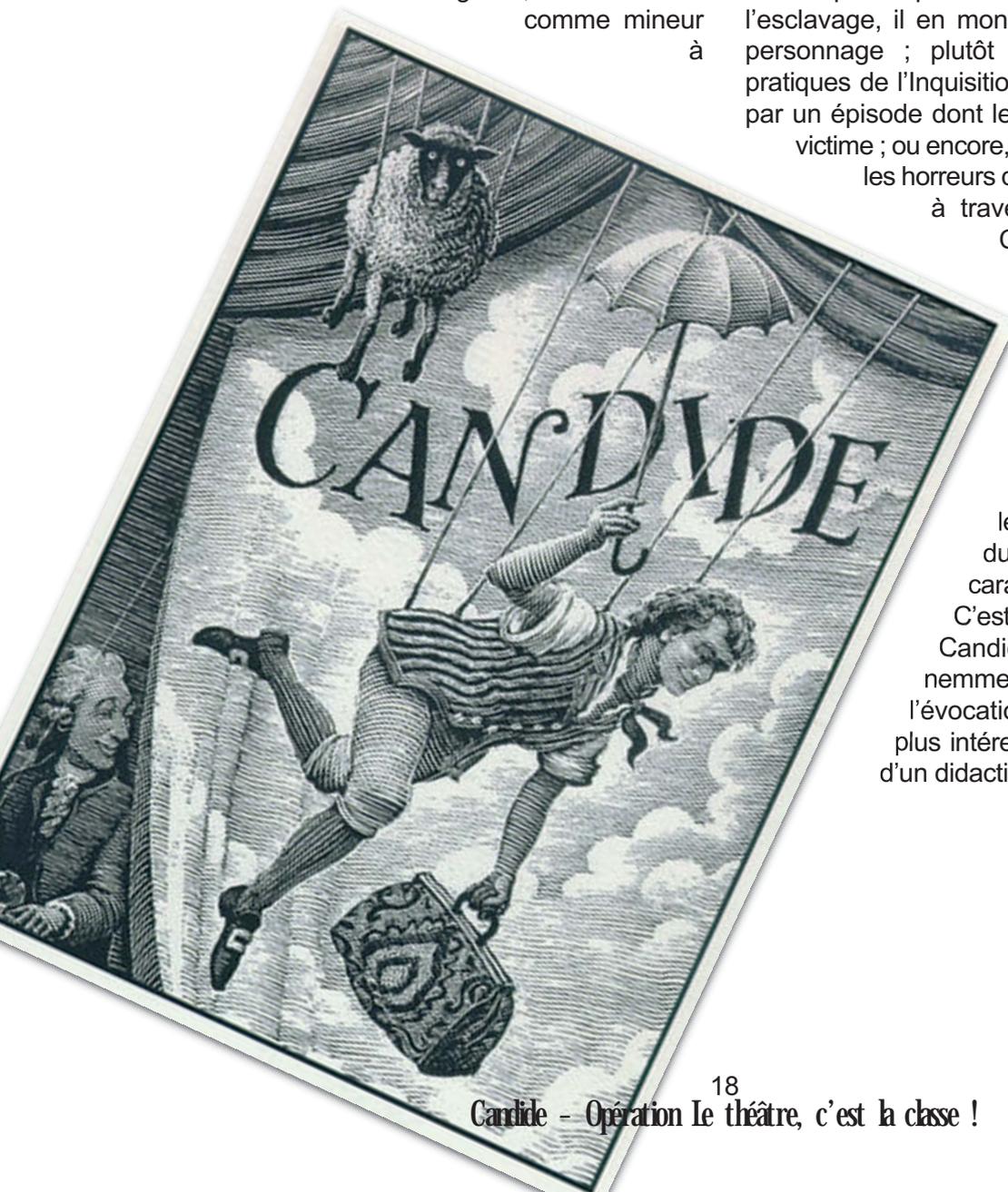
Mais ces réflexions ne sont jamais des démonstrations chez Voltaire : elles passent toujours par le récit. Le plaisir de conter est inséparable, chez Voltaire, du désir d'éclairer les hommes et de diffuser des idées. Il mêle ainsi toujours l'univers fictif du conte (*Candide* s'ouvre, dans un château, sur une formule propre au conte : « *Il y avait...* ») et des éléments réels : la guerre de Sept ans (chapitre III), le tremblement de terre de Lisbonne (chapitre V), l'Inquisition (chapitre VI), l'esclavage (chapitre XIX), etc. L'utilisation de ce genre, considéré comme mineur à

l'époque, permet à la fois de plaire et d'instruire : l'intrigue brève et divertissante, les nombreuses péripéties et rebondissements, les disparitions et réapparitions, les résurrections miraculeuses captivent le lecteur, placé en position d'appréhender en même temps la dimension philosophique du conte, c'est-à-dire de décrypter les formes de l'ironie voltairienne et de tirer par sa propre réflexion les conclusions possibles de chaque épisode.

Ce genre, qu'on a nommé « conte philosophique », permet d'éviter tout didactisme dans l'argumentation : plutôt que de dénoncer méthodiquement l'esclavage, il en montre la réalité à travers un personnage ; plutôt que de condamner les pratiques de l'Inquisition, il en souligne le ridicule par un épisode dont le personnage principal est victime ; ou encore, plutôt que de raisonner sur les horreurs de la guerre, il nous la décrit à travers les yeux horrifiés de

Candide. Invitant le lecteur à regarder lui aussi avec des yeux neufs le monde qui l'entoure, le conte philosophique n'impose rien : il sert d'ailleurs moins à illustrer une thèse qu'à opposer à tous les systèmes, la complexité du réel et l'ambivalence des caractères.

C'est pourquoi enfin ce genre, et *Candide* en particulier, est éminemment adaptable au théâtre où l'évocation par le jeu est toujours plus intéressante que la sécheresse d'un didactisme systématique.



Candide adapté

par Bernstein à l'opéra et revisité par Robert Carsen

En 1956, Bernstein* éclaire l'actualité de la pensée Voltairienne sur la société américaine.

Le projet du compositeur fut d'adapter la satire cruelle et désenchantée de Voltaire au genre de la comédie américaine sans sombrer dans le "clinquant". Bernstein a eu le génie de renouveler le genre de la comédie musicale américaine, en traitant sur un mode futile ou léger, des idées très violentes.

Bernstein reprendra Candide en 1989 et achèvera sa version définitive.

Et en décembre 2006 Le Châtelet accueillait, la version révisée de Bernstein, pour la première fois à Paris, mais dans une version du livret réécrit par Robert Carsen*.

Pour le metteur en scène, il s'agit de souligner le caractère " *mordant, débridé, railleur et irrévérencieux* " du sujet. Candide est d'abord, une satire. La carrière du jeune Candide, s'apparente à une traversée cruelle qui est la destinée de chacun de nous : à la candeur originelle, succède très vite, sous la pression des rencontres les plus terrifiantes, "un réalisme désillusionné".

* **Leonard Bernstein** fut compositeur, chef d'orchestre et pianiste américain, il est né à Lawrence (Massachusetts) le 25 août 1918 et mort à New York le 14 octobre 1990.

* **Robert Carsen** est né en 1954 à Toronto au Canada, il est metteur en scène.

Pistes à exploiter avec les élèves après la représentation

> Retrouver et comparer les personnages du spectacle avec ceux figurant sur les photos de l'opéra de Carsen, afin que les élèves prennent conscience des multiples interprétations et partis pris possibles autour d'une même œuvre.

> Trouver à quelles scènes du spectacle les images correspondent.

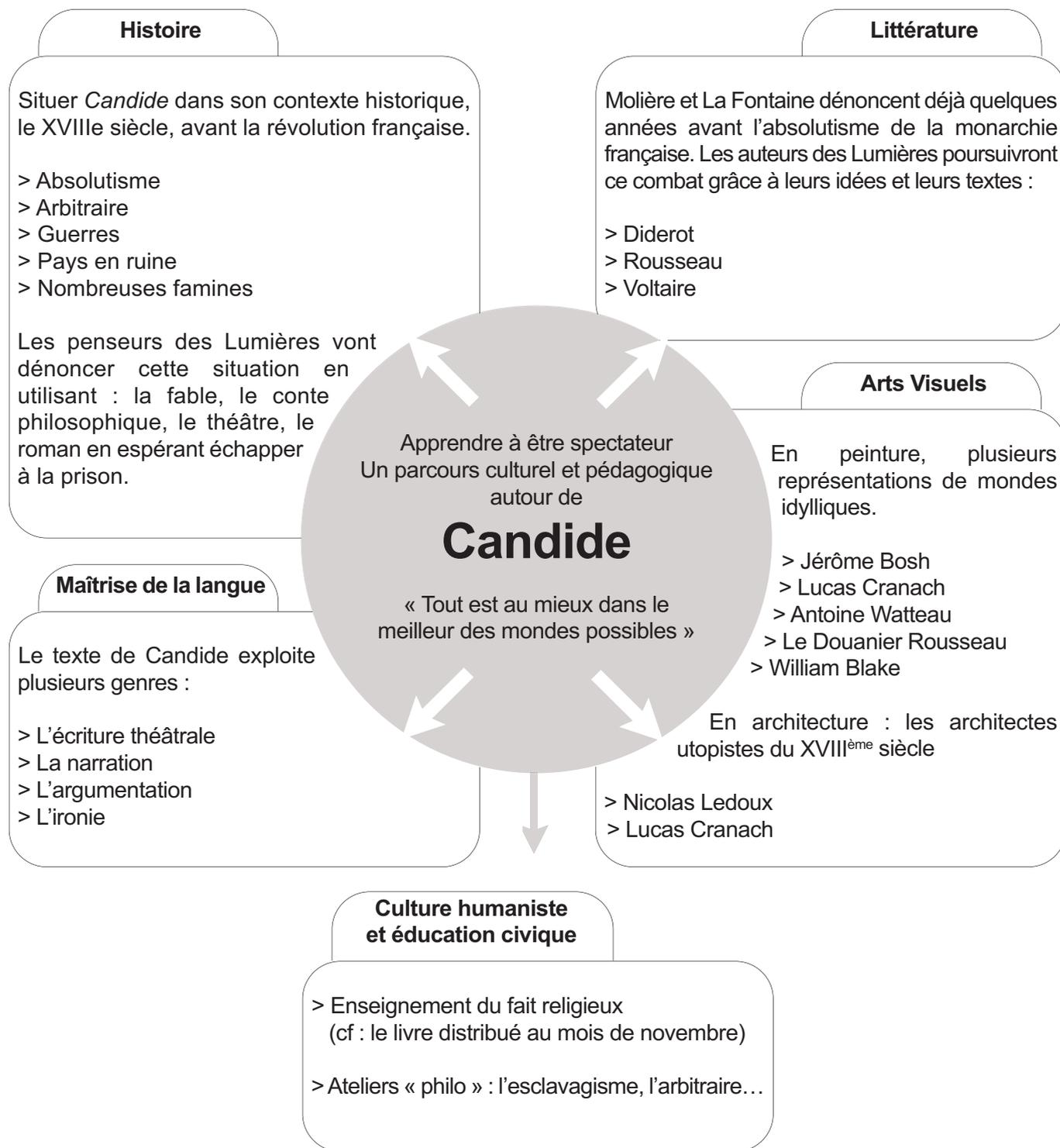
> Voici les liens utiles pour trouver les photos :

<http://www.webthea.com/actualites/?Candide,1048>

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Candide_\(opérette\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Candide_(opérette))

PARCOURS CULTUREL ET PEDAGOGIQUE AUTOUR DE CANDIDE

Voici une proposition pour construire un parcours culturel et pédagogique autour de *Candide*, à travers plusieurs approches disciplinaires, permettant d'interroger la notion du « meilleur des mondes »



PARCOURS CULTUREL ET PEDAGOGIQUE AUTOUR DE CANDIDE

Recherches littéraires et picturales, réflexion philosophique autour de la thématique du « meilleur des mondes »

Textes des Lumières

> **Diderot**, *Le Voyage de Bougainville*, 1722 : le discours du vieillard tahitien.

Le neveu de Rameau, 1762 et 1774 : débat sur le bonheur.

> **Rousseau**, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1776-1778 : septième promenade.

> **Voltaire**, *Lettres philosophiques*, 1734.

Lettre à Rousseau, 1755.

Poème sur le désastre de Lisbonne, 1756.

Textes jeunesse

> **Collodi**, *Pinocchio*, 1881-1884 : le monde des jouets.

> **Lois Lowry**, *Le Passeur*, 1994.

> **Pavloff**, *Matin brun*, 1999.

> **Grümberg**, *Le Petit chaperon Uf*, 2004.

Recherches picturales autour de la thématique du « meilleur des mondes »

> **Rousseau**, *Le Rêve*, 1910.

> **Blake**, *L'Enfer de Dante*, 1825-1827.

> **Bruegel**, *Le pays de cocagne*, 1567 et *Jeux d'enfants*, 1560.

> **Watteau**, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717.

> **Bosch**, *Le jardin des délices*, 1503-1504.

> **Cranach**, *La Chute de l'homme*, illustration du XVI^e siècle.

Réflexion philosophique autour du « meilleur des mondes »

Que serait le meilleur des mondes possibles aujourd'hui ?

> Un temps d'échange, où les élèves prennent librement la parole et évoquent selon leur propre univers et référence le meilleur des mondes possibles qu'ils imaginent.

Pourquoi imaginer un monde meilleur ?

- Extrait de *Pinocchio* de Carlo Collodi : le monde des jouets.

- Extrait de *l'adaptation de Candide* : le pays de l'Eldorado.

- Extrait du *Neveu de Rameau* de Diderot : débat sur le bonheur.

> Amener les élèves à s'interroger sur ses représentations et réfléchir aux raisons qui nous poussent aujourd'hui à aspirer à un monde meilleur.

Un monde meilleur : pourquoi faire et comment faire ?

> A quoi ça sert de rêver à un monde meilleur ? Le monde peut-il être meilleur ? Comment faire un monde meilleur ? Peut-on encore croire à un monde meilleur quand il nous a offert le pire : tremblement de terre, guerre et torture... ?

PROLONGEMENTS PEDAGOGIQUES : PROPOSITIONS D'ACTIVITES

Jeux d'écriture

Manier l'ironie

L'ironie consiste à dire une chose en faisant en sorte que tout le monde la comprenne dans un sens opposé à celui qu'elle paraît avoir. C'est une stratégie qui oblige le lecteur à s'investir : derrière les vraies et fausses apparences du texte, qui prêche le faux pour faire découvrir le vrai, il est amené à participer à une réflexion en mouvement par sa propre activité de lecture. Voltaire y a très souvent recours, dans *Candide* et dans son œuvre en général.

Les passages ironiques sont en effet nombreux dans *Candide* ; les deux suivants en donnent une idée claire :

1. « *Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie car son château avait une porte et des fenêtres* » (chapitre I) :

le décalage ici vient du faux rapport logique de causalité (« car ») établi entre la puissance du baron et la présence, dans le château, d'éléments banals qui ne justifient en aucun cas la puissance. Voltaire montre ainsi que le pouvoir du baron (et celle de la noblesse en général) ne repose que sur des apparences, c'est-à-dire sur rien de légitime.

2. « *Rien n'était si beau, si leste, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer* » (chapitre III) :

il y a ici un décalage entre la tonalité admirative, le lexique élogieux et la référence finale à l'enfer. Faussement admiratif, Voltaire souligne l'horreur de la guerre en mettant en relief le décalage entre l'apparence esthétique et la réalité.

De tels exemples – et beaucoup d'autres – pourront être le préalable à un exercice, consistant à écrire un texte ironique sur la défense du travail des enfants (en s'inspirant du célèbre texte de Montesquieu *De l'esclavage des nègres*) ou sur un autre thème. Le ton serait par exemple : « *Il est bien naturel de faire travailler les enfants dans les mines car leur corps frêle et souple leur permet de se glisser dans le moindre recoin des galeries* », etc.

Ecrire un apologue ou une utopie

Comme Voltaire le fait avec *Candide*, les élèves sont invités à écrire eux-mêmes, selon le principe de l'apologue, un court récit à travers lequel ils dénoncent une injustice. Ou bien, suivant l'exemple de l'Eldorado, ils peuvent choisir d'inventer leur propre pays utopique – qui pourra être avantageusement illustré par des dessins.

Petites adaptations

Certains passages de *Candide* sont proposés aux élèves : après lecture, ils doivent adapter l'extrait choisi pour en faire une petite scène théâtrale. Pour cette activité, il va de soi qu'il faut privilégier les passages susceptibles d'être dialogués ; ces dialogues seront, comme dans toute écriture théâtrale, complétés par des didascalies. S'il est réalisé avant la représentation de la pièce, cet exercice peut utiliser des passages présents dans l'adaptation ; s'il est réalisé après la représentation, il serait plus intéressant de se servir d'autres épisodes : imaginer par exemple le dialogue entre Candide et Cunégonde au chapitre I. Il sera possible enfin d'imaginer des dialogues qui ne s'inspirent pas d'un passage précis de l'œuvre mais qui mettent en jeu les caractéristiques essentielles des personnages : on pourra ainsi demander aux élèves de créer une scène où Candide interroge son maître Pangloss sur les raisons des injustices, des inégalités ou des souffrances humaines.



Jeux théâtraux

Le jeu tient une place fondamentale dans le travail de création de notre compagnie. Ceci pourrait passer pour une tautologie, mais nous désignons là la capacité que nous attendons des comédiens de créer, d'inventer et d'apporter à la construction du spectacle et non de répondre seulement à des consignes. Les jeux théâtraux que nous proposons sont directement issus des situations de Candide que les enfants auront vu.

Faire vivre des objets

Dans *Candide*, un parapluie devient une cachette dans la jungle, une caisse devient un bateau. Cela signifie qu'au théâtre on peut « embarquer » le spectateur dans un univers imaginaire à l'aide de seulement quelques objets simples. L'illusion ne provient pas de l'objet lui-même, mais de la façon dont le comédien le fait vivre. Ce jeu théâtral permettra de faire sentir aux élèves le pouvoir d'illusion qu'un comédien possède grâce à un objet banal.

Mettre les participants en rond, debout. Donner un objet : manche à balai, boîte, foulard. Le premier participant fait vivre cet objet en lui donnant une signification. Il ne faut pas attendre une grande originalité, il faut surtout que l'exécutant soit concentré et tourné vers l'objet. Si le manche à balai devient une carabine par exemple, l'important sera l'implication du joueur, la concentration dans la visée et sa volonté de donner à vivre à ceux qui le regardent l'action ainsi créée.

Puis le joueur donne l'objet à un autre joueur de son choix, qui doit assez rapidement, même si un temps de recherche peut être donné, le mettre en jeu.

Toutes les propositions ne seront pas aussi riches, mais il ne faut pas s'y arrêter, il faut faire passer chaque participant plusieurs fois, car le jeu d'un autre peut amener de l'inspiration.



Le Jeu du roi

Dans notre adaptation de *Candide*, les éléments de costume ont d'abord une fonction symbolique, ils figurent les personnages et parfois leurs caractères par quelques objets signes forts et précis. Les acteurs passent ainsi d'un rôle à l'autre et l'image des personnages se construit et se déconstruit en permanence devant nous.

Le théâtre permet ici l'apprentissage progressif du jeu avec les signes visuels. Voici un petit exercice simple à mettre en place dans la classe pour prolonger avec vos élèves cette réflexion sur le langage de l'image.

Je peux sur scène créer facilement l'image d'un roi en donnant à l'élève un sceptre, une cape et une couronne. Je peux encore conforter cette image en plaçant l'acteur sur un praticable plus élevé. Je manifeste ainsi symboliquement sa hauteur, son pouvoir de domination.

Je peux inviter d'autres élèves sur scène pour former la cour du roi tout en interdisant autour de lui un certain espace de jeu, mettant ainsi en évidence son inaccessibilité rituelle.

Je peux enfin renforcer cette image de la monarchie absolue en rajoutant en fond sonore une musique grandiose lorsque le jeune roi pénètre dans l'ère de jeu pour rejoindre son trône.

Mais que je vienne seulement à substituer au sceptre un manche à balai, j'introduis au cœur de l'image une dérision, une irréalité signifiante. Par métaphore, un simple manche à balai – dont le référent dans la réalité appelle les tâches subalternes – suffit à faire basculer l'image scénique, l'entraîne dans la satire, voire dans l'absurde.



EXTRAIT DE L'ADAPTATION DE CANDIDE, LE PAYS DE L'ELDORADO

Page 10 à 13

Cacambo : laissons-nous aller au gré du courant patron ; nous dormirons sur le lit du fleuve (...)

Candide : c'est ça, dormons (...)

Ils s'endorment, les récitants s'approchent.

[...]

Cacambo et Candide s'éveillent, somnambuliques.

[...]

Cacambo : nous voguons entre des bords tantôt fleuris...

Candide : (...) tantôt arides (...)

Cacambo : (...) tantôt unis (...)

Candide : (...) tantôt escarpés. La rivière s'élargit toujours ; enfin elle se perd sous une voûte de rochers épouvantables qui s'élèvent jusqu'au ciel. Nous avons la hardiesse de nous abandonner aux flots sous cette voûte.

Cacambo : le fleuve, resserré en cet endroit, nous porte avec une rapidité et un bruit horrible. Au bout de vingt-quatre heures, nous revoyons le jour ; mais notre canot se fracasse contre les écueils ; il nous faut nous traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière (...)

Candide (émervillé) : enfin, nous découvrons un horizon immense, bordé de montagnes inaccessibles. Les chemins de ce pays sont couverts (...)

Cacambo : ou plutôt ornés (...)

Candide : (...) de voitures d'une forme et d'une matière brillante, portant des hommes et des femmes d'une beauté singulière, traînés rapidement par de gros moutons rouges qui surpassent en vitesse les plus beaux chevaux d'Andalousie, de Tétuan...

Cacambo : (...) et de Méquinez.

Candide : oh ! Voilà un pays qui vaut mieux que la Westphalie.

Cacambo : (voyant un enfant qui jongle) regardez patron : un petit enfant qui joue !

Candide : Vois-tu comme ses pierres brillent !

Cacambo (ramassant des pierres que l'enfant a échappées) : Patron ! C'est de l'or ! C'est des diamants ! C'est des rubis ! Ce petit doit être le fils du roi du pays. (à l'enfant qui se sauve) Eh gamin, tu oublies tes topazes !

Candide : viens Cacambo, les gens de ce cabaret sauront bien nous dire où retrouver cet enfant.

Dès qu'ils entrent dans le cabaret, on leur amène chaises, table, on leur noue une serviette autour du cou et on apporte des plats.

Cabaretier 1 : potage garni de perroquets !

Cabaretier 2 : Condor bouilli !

Cabaretier 1 : singes rôtis !

Cabaretier 2 : les trois cents colibris !

Cabaretier 1 : les six cents oiseaux-mouches !

Cabaretier 2 : ragoûts exquis !

Cabaretier 1 : pâtisseries délicieuses !

Cabaretier 2 : liqueurs de canne à sucre !

Candide : merci, merci(...) mais nous sommes venus pour rapporter ces pierreries que le fils du roi a oubliées sur le chemin.

Cabaretier 1 (éclatant de rire) : le fils du roi (...)

Cabaretier 2 (riant aussi) : C'est son gosse : il passe son temps à jongler avec les cailloux qu'il trouve.

Cacambo (à Candide) : Patron, m'est avis que les gens de ce pays sont fous : ils prennent les plus beaux diamants pour des cailloux.

EXTRAIT DE L'ADAPTATION DE CANDIDE, LE PAYS DE L'ELDORADO

Candide : prenez au moins ces quelques pierres d'or pour le repas somptueux que vous nous avez servi.

Cabaretier 1 (éclatant de rire) : regarde : ils ont ramassé de la boue jaune (...)

Cabaretier 2 (riant aussi) : Pardonnez-nous de rire ainsi mais nous ne sommes pas habitués à voir des étrangers.

Candide : mais comment allons-nous vous payer ?

Cabaretier 1 (riant à nouveau) : payer ? Tu l'entends (...) Il dit « payer ».

Cabaretier 2 : toutes les auberges sont gratuites dans notre pays. Ici, ce n'est qu'un pauvre village, vous mangerez bien mieux à la ville.

Cabaretier 1 : venez, je vais vous y amener.

Candide : nous montons dans un carrosse traîné par six moutons rouges qui filent comme le vent. En moins de quatre heures, nous arrivons à la capitale et nous découvrons la ville : des édifices publics élevés jusqu'aux nues (...)

Cacambo : des marchés ornés de mille colonnes (...)

Candide : des fontaines d'eau pure (...)

Cabaretier 1 : des fontaines d'eau de rose (...)

Candide : des fontaines de liqueurs de canne à sucre, qui coulent continuellement dans de grandes places, pavées d'une espèce de pierreries qui répandent une odeur semblable à celle du girofle et de la cannelle.

Cacambo : quel est donc ce pays inconnu où tout est si différent que sur le reste de la Terre ?

Cabaretier 1 : c'est notre pays : on l'appelle l'Eldorado !

Candide : c'est bien différent de la Westphalie et

du château de monsieur le baron (...) Si mon maître Pangloss avait vu l'Eldorado, il n'aurait plus dit que le château de Thunder-ten-tronckh était ce qu'il y avait de mieux sur la Terre.

Cacambo (au cabaretier 1) : montrez-nous le palais de justice.

Cabaretier 1 (riant à nouveau) : il n'y en a pas.

Candide : le parlement.

Cabaretier 1 : qu'est-ce qu'un parlement ?

Cacambo : la prison ?

Cabaretier 1 : pas besoin de prisons.

Candide : l'église ?

Cabaretier 1 : qu'en ferions-nous ?

Cacambo : qu'est-ce que ce monument-là ?

Cabaretier 1 : le palais des sciences !

Candide : et celui-ci ?

Cabaretier 1 : le théâtre.

Cacambo (admiratif) : oh (...)

Cabaretier 1 : voici le palais du roi : venez, il aime beaucoup recevoir les étrangers.

Candide : vingt belles filles de la garde nous reçoivent à la descente du carrosse, nous conduisent aux bains, nous habillent de robes d'un tissu de duvet de colibri (...)

Cacambo : après quoi les grands officiers et les grandes officières de la couronne nous mènent à l'appartement de Sa Majesté, au milieu de deux files chacune de mille musiciens. (Chanson en l'honneur du roi ?)

Candide : quand nous approchons de la salle du trône, Cacambo demande :

EXTRAIT DE L'ADAPTATION DE CANDIDE, LE PAYS DE L'ELDORADO

Cacambo : Comment faut-il s'y prendre pour saluer sa Majesté ? (il fait les saluts qu'il propose) Doit-on se jeter à genoux ou ventre à terre ? Doit-on mettre les mains sur la tête ou sur le derrière ? Doit-on lécher la poussière de la salle ?

Cabaretier 1 (tandis que Candide en est en train d'embrasser le roi) : L'usage est de serrer le roi dans ses bras et de l'embrasser sur les deux joues.

Le roi : bienvenue dans l'Eldorado mes amis : restez aussi longtemps que vous voudrez ; vous ne manquerez de rien : ici, tout est à tout le monde et mon palais est à vous.

Cacambo : ça y est patron : nos malheurs sont finis ! Nous allons vivre ici comme des coqs en pâte.

(Ils s'allongent douillettement dans le manteau du roi qui leur sert de couverture ; se font peu à peu somnolents)

Candide : il est vrai, Majesté, que le château où je suis né ne vaut pas le pays où nous sommes ; mais enfin, mademoiselle Cunégonde n'y est pas (...)

Le roi : qui est mademoiselle Cunégonde ?

Cacambo : c'est la plaie des mégères qui nous fait crapahuter par monts et par vaux (...)

Candide (poussant Cacambo endormi qui grogne) : Cacambo !

Cacambo (se réveillant) : qu'est-ce qu'il y a patron ?

Candide : Cacambo, tu ne dois pas parler ainsi de mademoiselle Cunégonde !

Cacambo : mais je n'ai rien dit. Je dormais profondément.

Candide : sachez, Majesté, que mademoiselle Cunégonde est la perle des filles, le chef-d'œuvre de la nature (...)

Cacambo : à qui parlez-vous, patron ?

Candide : à Sa Majesté le roi d'Eldorado, le pays de tous les rêves.

Cacambo : m'est avis que vous déraisonnez patron. Y'a pas ici la moindre majesté : nous sommes échoués au bord de la rivière (avisant le comédien qui jouait le roi, qui s'est dévêtu peu à peu pour devenir un pauvre mendiant) et si ce pauvre malheureux fut jamais roi, je veux bien me faire comédien(...)

Le mendiant : la charité, messieurs.

Candide : Cacambo, donnons-lui un diamant : nous en avons plein les poches.

Cacambo : z'êtes sérieusement atteint patron : si nous avons des diamants plein les poches, m'est avis que nous aurions une autre allure.

Candide (cherchant dans ses poches) : j'étais pourtant bien certain (...)

Cacambo : vous avez dû faire un bien joli rêve pendant que la Providence nous ballottait sur ces torrents. Mais voyez un peu ce qu'est la réalité.

EXTRAIT DE PINOCCHIO DE COLLODI, LE MONDE DES JOUETS

Pinocchio discute avec son copain La Mèche qui veut l'emmener « Au Pays des Jouets » le monde rêvé des enfants.

- Tu vas où exactement ?
– Je vais vivre dans le plus beau pays du monde, un vrai pays de cocagne !
– Comment s'appelle ce pays ?
– C'est le Pays des Jouets. Tu ne veux pas venir avec moi ?
– Moi ? Certainement pas !
– Tu as tort, Pinocchio ! Si tu ne viens pas, tu t'en repentiras, crois-moi. Car où trouver ailleurs un pays aussi idyllique pour nous autres les enfants ? Il n'y a ni école, ni maîtres, ni livres. Dans ce pays béni, il n'y a rien à apprendre. Ici, le jeudi est un jour de congé. Eh bien, dans ce pays, la semaine se compose de six jeudis, plus le dimanche. Les grandes vacances commencent le Premier de l'An et finissent à la Saint-Sylvestre. Voilà un pays qui me convient parfaitement ! Tous les pays civilisés devraient lui ressembler.
– Que fait-on de ses journées au Pays des Jouets ? – interrogea la marionnette.
– On joue, on s'amuse du matin au soir. Le soir, on va au lit, et le lendemain matin, on recommence. Qu'en dis-tu ?
– Hum ! – fit Pinocchio avec un mouvement de tête approbateur qui semblait dire : « C'est une vie que je mènerais volontiers, moi aussi ».
– Alors, tu viens ou pas ? Décide-toi !

Et plus loin...

Le lendemain, au lever du jour, ils arrivèrent sans encombre au Pays des Jouets.

Ce pays ne ressemblait à aucun autre. Il n'y avait que des enfants. Les plus vieux avaient quatorze ans, les plus jeunes à peine huit. Dans les rues ce n'étaient que bonne humeur, tapages et cris à vous crever le tympan ! Des bandes de gamins partout jouant aux osselets, à la marelle, au ballon, faisant du vélo ou du cheval de bois, ayant organisé une partie de colin-maillard ou se courant après. Certains chantaient, d'autres faisaient des sauts périlleux ou s'amusait avec du feuillage passait en revue un escadron en papier mâché. On riait, on hurlait, on s'appelait, on battait des mains, on sifflait, on imitait le chant de la poule venant de pondre un oeuf... Le boucan était tel qu'il aurait fallu se mettre du coton dans les oreilles pour ne pas devenir sourd. Sur chaque place, il y avait un spectacle sous tente qui attirait tout au long de la journée une foule d'enfants et sur les murs des maisons on pouvait lire, tracées au charbon, de jolies choses comme : « Vive les joués » (au lieu de « jouets »), « On ne veut plus des colles » (au lieu de « On ne veut plus d'école »), « A bas Lari Temétique » (au lieu de « A bas l'arithmétique ») et autres perles de ce genre. Pinocchio, La Mèche et tous les enfants qui étaient dans la charrette du petit homme se fondirent dans cette cohue dès qu'ils furent dans la ville et ils n'eurent aucun mal, comme on peut le deviner, à devenir les amis de tout le monde. Impossible d'être plus heureux qu'eux ! Jeux et divertissements ne cessant jamais, les heures, les jours et les semaines filaient à toute vitesse.

EXTRAIT DU NEVEU DE RAMEAU, DIDEROT, DÉBAT SUR LE BONHEUR

LUI.– Mais je crois que vous vous moquez de moi ; monsieur le philosophe, vous ne savez pas à qui vous vous jouez ; vous ne vous doutez pas que dans ce moment je représente la partie la plus importante de la ville et de la cour. Nos opulents dans tous les états ou se sont dit à eux-mêmes ou ne sont pas dit les mêmes choses que je vous ai confiées ; mais le fait est que la vie que je mènerais à leur place est exactement la leur. Voilà où vous en êtes, vous autres. Vous croyez que le même bonheur est fait pour tous. Quelle étrange vision ! Le vôtre suppose un certain tour d'esprit romanesque que nous n'avons pas ; une âme singulière, un goût particulier. Vous décidez cette bizarrerie du nom de vertu ; vous l'appellez philosophie. Mais la vertu, la philosophie sont-elles faites pour tout le monde. En a qui peut. En conserve qui peut. Imaginez l'univers sage et philosophe ; convenez qu'il serait diablement triste. Tenez, vive la philosophie ; vive la sagesse de Salomon : Boire de bon vin, se gorger de mets délicats, se rouler sur de jolies femmes ; se reposer dans des lits bien mollets. Excepté cela, le reste n'est que vanité.

MOI.– Quoi, défendre sa patrie ?

LUI.– Vanité. Il n'y a plus de patrie. Je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves.

MOI.– Servir ses amis ?

LUI.– Vanité. Est-ce qu'on a des amis ? Quand on en aurait, faudrait-il en faire des ingrats ? Regardez-y bien, et vous verrez que c'est presque toujours là ce qu'on recueille des services rendus. La reconnaissance est un fardeau ; et tout fardeau est fait pour être secoué.

MOI.– Avoir un état dans la société et en remplir les devoirs ?
LUI.– Vanité. Qu'importe qu'on ait un état, ou non ; pourvu qu'on soit riche ; puisqu'on ne prend un état que pour le devenir. Remplir ses devoirs, à quoi cela mène-t-il ? A la jalousie, au trouble, à la persécution. Est-ce ainsi qu'on s'avance ? Faire sa cour, morbleu ; faire sa cour ; voir les grands ; étudier leurs goûts ; se prêter à leurs fantaisies ; servir leurs vices ; approuver leurs injustices. Voilà le secret.
[...]



La Compagnie Grand Théâtre

Compagnie Grand Théâtre association loi 1901 SIRET 501 188 742 00016 APE 913E
N°entrepreneur licence n°2-1010632
60, rue Pixérécourt 75020 Paris - 09 51 72 24 75 - www.legrandtheatre.fr - info@legrandtheatre.fr -

la ligue de
l'enseignement
Fédération de Paris

