

Petites misères de la vie conjugale

D'après Balzac
Adaptation de Jean-Marc Chotteau

DOSSIER PEDAGOGIQUE
par Maud Piontek



Balzac,
les études
analytiques
et la Comédie Humaine

L'œuvre abondante de Balzac constitue un véritable système dans lequel l'auteur analyse le monde humain sous toutes ses formes. En 1842, il précise son projet en le baptisant « la Comédie Humaine », et en définit les moyens : une fine observation de la réalité historique et sociale, une classification rigoureuse des scènes de la vie quotidienne des hommes, la cohérence de l'ensemble assurée par le retour des personnages d'un roman à l'autre. Chaque ouvrage vient remplir une case de ce gigantesque laboratoire de l'espèce humaine, à tel point que le monde balzacien vient concurrencer la réalité. Le lecteur a l'illusion d'entrer dans un monde aussi *vrai* que *nature*. D'un côté l'humanité créée par Dieu, de l'autre celle créée par Balzac !

L'œuvre ne doit pas être seulement une reproduction du monde, elle doit en fournir l'explication : la dissection a pour fin d'établir des règles et axiomes qui doivent composer une véritable science des caractères humains. Le système de la Comédie Humaine écrit « *more geometrico* », pour reprendre une expression du philosophe Spinoza cher à Balzac, se voit donc couronné par les études analytiques, qui ont pour finalité de dégager les principes de la nature humaine à partir de la description des comportements humains. Elles sont au sommet du projet balzacien, surplombant les « études de mœurs », c'est-à-dire « *l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties* »¹ et les « études philosophiques » qui traitent les causes de ces effets. Or la source de l'adaptation de Jean-Marc Chotteau, *Petites misères de la vie conjugale*² (1845) est, avec *La physiologie du mariage* (1829), ce que Balzac appelle une « étude analytique ». A la manière des behavioristes, Balzac y réunit des anecdotes sur le mariage, « *où chacun retrouvera ses impressions de mariage* »³. Il évoque les clichés de la vie de couple, comme un scientifique prend des notes sur les cobayes de son laboratoire, les petites misères de ses héros dans des chapitres qui sont autant d'études comportementales : la sortie chez des amis, l'éducation des enfants, la promenade avec la belle-mère, l'ennui de la femme, les affaires du mari, les échecs culinaires de l'épouse... et finalement l'adultère des deux mariés.

La description ordonnée n'a pas sa fin en elle-même. Balzac veut en déduire des règles de la vie commune, dont la conclusion générale renvoie à une tolérance réciproque. Balzac, par ailleurs d'un caractère plutôt réactionnaire, entend faire exploser les idées conventionnelles sur le mariage et son regard est quelque peu féministe : pauvres femmes incomprises qui n'ont pas le choix de leur époux, et qui n'ont de recours contre cette frustration que la cuisine, les enfants, l'étourdissement de la vie mondaine ou l'adultère ! D'Aristophane à Molière aux débats contemporains sur le « Pacte Civil de Solidarité », inutile de développer ici l'intemporalité du propos !

¹ Balzac, *Correspondance*, Paris, Laffont Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834.

² Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, tome XII, 1981. Ici, nous nous reportons à l'édition de poche : Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Arléa, 1990.

³ Préface de *Petites misères de la vie conjugale*, *ibid.* p9.

**La mise en scène de Jean-
Marc Chotteau**

■ Les enjeux de l'adaptation

Petites misères de la vie conjugale n'est pas à l'origine un texte de théâtre, ni même un roman. Pourtant, avec Jean-Marc Chotteau, *l'étude analytique* elle-même est devenue matière à faire du théâtre. Il ne s'agit pas de lire le texte à haute voix mais de le jouer comme en train de se faire, de le re-présenter dans le temps du théâtre. Pour ce faire, Jean-Marc Chotteau a mis en présence l'objet du texte et l'individualité (le sujet, l'auteur) qui est à la source du texte. D'un côté les personnages fictifs des *Petites misères de la vie conjugale*, Adolphe et Caroline, et de l'autre Balzac lui-même. Il montre simultanément, l'écrivain qui s'exécute, réfléchit à son œuvre, et ce qu'il exécute, le reflet de son œuvre.

L'adaptation restitue l'œuvre à son vécu, humanise la littérature, en montrant qu'elle jaillit d'une singularité. D'où les références biographiques dans la pièce : l'habit de moine revêtu par Balzac lorsqu'il écrivait, son obsession comptable des lignes qu'il avait à écrire pour rembourser ses dettes, mais surtout son adoration pour Eve Hanska, déjà mariée au Comte Wenceslas Hansky, riche propriétaire d'Ukraine, ce qui n'empêche pas Balzac de vivre dans l'attente fébrile d'un mariage. Etrange paradoxe alors qu'on est en train de démontrer que la vie de couple est une maladie ! Dans l'adaptation, Jean-Marc Chotteau fait allusion à la correspondance de Balzac avec sa maîtresse, comme si leur amour tenait en ces lettres écrites : autre production littéraire, qui nourrit certainement –et peut-être a contrario- le propos de *Petites misères de la vie conjugale*. Les références biographiques superposent au propos sur le mariage le thème de la réciprocité entre l'œuvre et l'auteur et d'une manière plus générale celui de la dialectique entre le récit et la vie.

Balzac a observé le monde pour écrire *La Comédie Humaine* : Jean-Marc Chotteau l'observe à son tour et en fait le héros de sa comédie. L'adaptation suscite ainsi la participation du public à plusieurs titres. L'humanisation de l'œuvre trouve sa finalité dans un humanisme créateur dont le moteur est l'interactivité entre la scène et le public.

La pièce devient elle-même une analyse, le théâtre devenant le lieu privilégié d'observation et de description des comportements humains, y compris celui de l'auteur qui devient un cobaye au même titre que les mariés.

Aussi le spectateur s'interroge-t-il sur l'acte même de montrer l'écriture en train de se faire. L'analyse littéraire se double d'une réflexion philosophique en germe dans le projet balzacien. Les études analytiques ont pour rôle d'établir les principes de l'humanité, et ceci grâce à la description des attitudes humaines. En décrivant le comportement de l'auteur lui-même, l'adaptation indique que le principe des principes est l'auteur en train de créer. Elle dépasse ainsi la simple description analytique en montrant sa condition de possibilité, l'acteur de la description. L'adaptation dans son ensemble réalise l'hypothèse de Balzac : « *les principes, c'est l'auteur* »⁴.

⁴ Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, *ibid.*

■ Le « tableau » du mariage

Dans le même esprit que dans sa création *Bouvard et Pécuchet*, peinture de la médiocrité, Jean-Marc Chotteau met en scène(s) les clichés de la vie quotidienne du couple et en accentue le caractère stéréotypé, devenu un genre à part dans le théâtre contemporain. Les *Petites misères de la vie conjugale* se prêtaient parfaitement à cette ébauche de comédie légère et satirique, qui connut son heure de gloire avec le Vaudeville, de Labiche à Feydeau, où l'on retrouve les poncifs concernant le mariage qui font partie de l'imaginaire collectif de notre société : la belle-mère, l'enfant roi, l'amant. L'adaptation donne aux acteurs à camper plus des types que des personnages dans leur complexité : « *quels que soient son âge et la couleur de ses cheveux, nous l'appellerons Adolphe* », « *nous l'appellerons Caroline pour en faire le type de toutes les épouses* » (I,1).

Pas plus que Balzac, Jean-Marc Chotteau ne cherche à installer ses personnages dans le déroulement d'une intrigue continue et logique, d'autant plus son adaptation traite un thème parallèle à celui du mariage : l'élaboration d'un récit. La comédie qu'il nous donne possède donc son propre développement. Elle commence par l'angoisse du créateur devant sa page blanche ; elle se poursuit par l'acte d'écrire comme un acte d'amour dans sa jouissance ; elle se termine, son livre une fois achevé, dans le sentiment douloureux de sa soudaine solitude. *Post scriptum, animal triste*.

■ Les personnages

Les personnages sont plus nombreux dans le texte de Balzac que dans l'adaptation où ils ne sont que trois : Adolphe et Caroline, les mariés, Balzac, leur auteur. Les personnages du texte de Balzac qui ne sont pas incarnés seront joués par leur auteur, qui se met successivement « *dans la peau de* » Mme Deschars, la bonne, le médecin ou la belle-mère, ce qui suggère qu'en écrivant, l'auteur se joue la comédie : « *il peut lui arriver [au romancier] de leur [à ses personnages] emprunter, comme un comédien, l'allure, la voix, la peau* » (II,1).

Balzac n'a pas le même statut de réalité que ses mariés : il est plus « réel » et plus libre car il a une maîtrise sur les actions de ses personnages imaginaires et déterminés. Par exemple, il fait *jouer* à Adolphe le « Ah » qu'il *décrit* comme venant « *du plus profond de sa caverne thoracique* » (I, 5). De même, il donne le ton à Caroline : « *dit-elle d'un ton... goguenard !* » (I, 6). Balzac construit ses personnages, qui sont ses automates, sans psychologie. Quand ils soufflent leurs propres mots à leur auteur : « *beau jeune homme* » « *jolie* » (I,1), ils ne lui dictent pas à proprement parler le texte : on entend simplement la *répétition* de l'imaginaire de l'auteur. Celui-ci les « rature », comme un metteur en scène corrige le jeu de ses comédiens. Mais ce faisant, c'est son œuvre qu'il corrige, et l'adaptation permet au spectateur d'entrer dans l'esprit en travail de Balzac.

Les mariés, eux, sont des marionnettes qui réalisent l'image mentale que l'auteur est en train de construire. Leurs costumes sont noir et blanc, comme est blanche la robe de Chartreux que porte Balzac. Ils sortent du même moule et n'ont qu'une fonction : remplir la page blanche et parfaitement matérialisée ici par le plateau nu et sombre de la scène. L'éclairage et les différents espaces de jeu montreront de manière synchronique des êtres et des mondes séparés (l'imaginaire déterminé et l'imagination créatrice).

En principe, Balzac n'a pas le droit de parler à ses personnages : ils sont étrangers à sa réalité. Pourtant, la synchronie de l'adaptation rend possible une interaction progressive entre l'œuvre et l'auteur, questionnant ainsi le contrôle d'un auteur sur ses personnages. Dans le renversement de l'acte II où Balzac entre en conflit avec eux, l'auteur n'est plus seulement devant son œuvre mais dans son œuvre, qui bientôt, va le dépasser.

■ Le décor

Le décor a pour fonction de donner des signes pour interpréter le propos. Cette coïncidence du décor avec le thème de la pièce repose sur l'hypothèse que la matière donne à penser et inversement, que la pensée peut s'incarner. Notons que le rapport entre la pensée et la matière caractérise l'essence du théâtre, comme art de l'espace et du temps, dans lequel le corps traduit la pensée et inversement. Ce thème est déjà présent dans la création précédente de Jean-Marc Chotteau, *Le jour où Descartes s'est enrhumé*, où le rhume de Descartes symbolise l'engourdissement de sa pensée, idée matérialisée par le décor qui se « refroidit »⁵ peu à peu. L'idée d'une liaison entre le corps et l'esprit est peut-être la condition de possibilité d'une dramatisation de la pensée, d'une « philosophie de chair ». Faisant pénétrer des auteurs et des philosophes dans le théâtre, Jean-Marc Chotteau les contamine de la contingence dramatique. Les montrer à l'œuvre, dans leur acte de création a pour effet de retracer le chemin de leur liberté, et de libérer leur œuvre qui n'est plus une chose inerte, mais une production qui donne à penser.

Le décor montre ce qui d'ordinaire est de l'ordre de l'invisible : il a un sens métaphorique. L'adaptation de *Petites misères de la vie conjugale* a lieu dans une cage qui matérialise le propre de l'étude analytique de Balzac. Les mariés sont dans la cage comme ces cobayes avec lesquels joue Balzac au début de la pièce. La mise en abyme de l'observation analytique est tellement centrale dans l'adaptation qu'il a été question d'entrecouper les scènes conjugales de textes (prononcés par une voix off) de Buffon, Cuvier, ou d'éthologues contemporains de Balzac, dont les œuvres se caractérisent par l'observation des comportements animaux et la question sous-jacente de ce qui caractérise le « propre de l'homme ». Ces interventions ont été abandonnées au cours du travail de répétition, Jean-Marc Chotteau préférant laisser au seul texte et à la seule mise en scène la faculté d'induire ce genre de questionnement chez le spectateur.

L'exhibition du « ménage » dans une cage, au même titre que n'importe quelle *ménagerie*, vaut pour démonstration : la cage figure le regard analytique et la conclusion de l'analyse. Elle suggère l'enfermement conjugal : « quand, dans notre enfance, nous regardions ces jolies petites souris blanches à la fenêtre du savetier de la rue Saint-Maclou, faisant tourner la cage ronde où elles étaient enfermées, pouvais-je savoir que ce serait une fidèle image de mon avenir ?... »⁶ (II, 2).

⁵ Des stalactites et des tas de neige apparaissent progressivement et dans la scène finale, il neige.

⁶ *Petites misères de la vie conjugale*, p 168.

■ La cage de la création : une psychanalyse de l'auteur

« *La conception de ses héros (de Balzac) est si précise que, parfois, en les appelant au cours de ses rêveries, il croit les voir entrer dans sa chambre et se pencher sur son manuscrit avec leur figure de chair, leur voix, leur costume, leur odeur. Cette hallucination se communique de son cerveau à sa main. Ce ne sont plus des portraits qu'il trace, ce sont des présences qu'il accueille dans sa solitude* »⁷. Jean-Marc Chotteau a pris l'hypothèse du biographe au pied de la lettre. « *Mon cerveau est inerte, ma maison est une cage* »⁸, s'écrie Balzac au début de l'acte II. La cage exprime aussi la solitude de tout acte créateur. Et c'est cet acte que la pièce donne à voir, à analyser. On retrouve la même métaphore, à connotation sexuelle, dans une des lettres à Madame Hanska utilisée par Chotteau : « *Mon oiseau indien est sans chants ni couleur hors de sa partie. Il lui faut les roses de sa prébende, non des cages, quelques dorées qu'elles soient.* »⁹

Or dans le jargon du théâtre le plateau s'appelle la *cage de scène* ; l'expression trouve sa justification et son origine dans la forêt de *guindes*¹⁰ qui tapissent verticalement les murs jardin et cour de la scène et qui servent à faire descendre des cintres, toiles peintes, décors ou projecteurs... On comprend ce qui a entraîné le décorateur Jacques Voizot et le metteur en scène à prendre à la lettre l'expression cage de scène : elle est le lieu de l'observation par excellence (les personnages-cobayes, face au public) et elle est essentiellement le lieu de la création.

La mise en abyme du théâtre sur scène donne à penser la réciprocité entre l'analyse et la comédie. Pour expliquer les comportements humains, l'analyste doit savoir les imiter ou les reproduire : c'est la fonction du metteur en scène et Balzac est le seul à utiliser les guindes de la cage. Inversement, la comédie singe le monde pour le comprendre. La référence commune entre l'analyse du théâtre est donc la mimésis du réel. Du coup, théâtre et analyse s'enrichissent de leur rencontre. La comédie est investie d'une mission pédagogique et éthique, et l'œuvre analytique dont on pourrait reprocher l'abstraction, se pare d'une utilité concrète.

⁷ H. Troyat, *Balzac*, Paris, Flammarion, 1995, p131.

⁸ Lettre à Mme Hanska du 23 février 1848, *ibid.* Jean-Marc Chotteau a pris la liberté de remplacer le mot « cercueil » par « cage ».

⁹ Lettre à Madame Hanska du 23 février 1848.

¹⁰ Au théâtre, une superstition empêche les comédiens de parler de « cordes ». Le mot « guinde » comme une grande partie du vocabulaire technique de la scène a été emprunté à la marine.

■ Le rythme musical de la pièce

La pièce est rythmée par la musique d'Offenbach, compositeur français contemporain de Balzac. Le choix n'est pas gratuit : c'est Balzac lui-même qui appelle l'opéra à la rescousse quand il s'agit de conclure son livre : « *Qui n'a pas entendu de sa vie un opéra italien quelconque ? ... Vous avez dû, dès lors, remarquer l'abus musical du mot Felichitta, prodigué par le poète et par les chœurs à l'heure où tout le monde s'élançait hors de sa loge ou quittait sa stalle. Affreuse image de la vie. On en sort au moment où l'on entend la Felichitta.* »¹¹

Les couplets endiablés et frivoles de la *Périchole*¹² et de sa « felichitta » lancée dans l'Acte I de l'opéra-bouffe –au moment du mariage des héros– semblent fournir la musique idéale d'un spectacle dont les *Petites Misères* seraient le livret. Les extraits choisis apportent *au second degré* une nouvelle distance par rapport à l'objet d'analyse. Elles contribuent aussi à l'expression du ton général de la comédie de Chotteau : celui d'une gaieté amère.

Le spectateur se trouve ainsi transporté par les mouvements de l'opéra dans le navire de la création : « *s'embarque avec nous qui voudra, rira bien qui pourra ! Levez l'ancre, hissez les voiles ! Je vais vous mettre en scène la comédie des comédies* »¹³. La comédie est l'analogie d'une composition musicale, avec ses ruptures, ses moments paroxystiques. Peu à peu, le spectaculaire se substitue à l'univers de la littérature : l'invisible de l'écriture s'exhibe dans l'univers sonore et visuel de la scène.

¹¹ *Petites misères de la vie conjugale, la pléiade*, p 286.

¹² *La Périchole* d'Offenbach, orchestre de l'association des concerts Lamoureux, direction Igor Markevitch, chez EMI (cdm 7 69845 2).

¹³ Cette métaphore maritime est utilisée par Balzac au début de la *Physiologie du mariage*.

**Interprétation
philosophique et
littéraire**

■ Montrer l'élaboration d'une œuvre

Le procédé essentiel de l'adaptation est la mise en dialogue du texte de Balzac. A l'origine, le texte de Balzac est entrecoupé de petits dialogues, qui se retrouvent tels quels dans le drame. C'est le cas de la scène de Mme Deschamps (I,3). Mais le plus souvent, dans l'adaptation, le dialogue se substitue à la narration. Le drame est cette forme du discours qu'on obtient par soustraction de ce que dit le romancier entre les moments où il paraît se taire sous les propos de ses personnages fictifs.

De plus, l'adaptation ramène l'écriture à son moment dramatique et rend ainsi au langage sa force illocutoire. Elle montre que l'écrivain se questionne sur la mise en œuvre de son sujet et met ainsi en image ce qui fait les choix fondamentaux de la création littéraire. En s'introduisant dans la conscience de l'écrivain, l'adaptation s'adresse au jugement critique du spectateur pour qu'il identifie les modalités du discours *représentées*. Le personnage de Balzac *prononce* les effets de style qu'il met en œuvre : il avoue les parenthétiques comme « dit-il », relève les changements de ton dans la discussion : « *ici, le « vous » s'échange* » (I, 4).

■ Le mystère de la création

L'intrigue de l'adaptation évolue conformément aux deux parties de *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac. Dans son étude, Balzac intervient à plusieurs reprises : il s'autorise des réflexions en tant qu'analyste, et s'adresse directement au lecteur. Dans la préface de la deuxième partie de *Petites misères de la vie conjugale*, correspondant au deuxième acte de l'adaptation, il se permet des considérations sur l'œuvre qu'il est en train d'écrire. C'est l'occasion d'une péripétie théâtrale capitale pour comprendre que Balzac fait l'objet d'une observation parallèle.

L'adaptation reprend les réflexions littéraires de Balzac, mais en distribuant sa parole dans un dialogue entre Adolphe et Balzac. Alors que Balzac se corrigeait lui-même dans *Petites misères de la vie conjugale*, dans l'adaptation, c'est Adolphe qui le rature et dit : « un auteur qui prend la parole au milieu de son livre fait l'effet du peintre qui met son visage au centre de la toile » (II, 1). Le personnage devient le critique de son propre auteur. Mais, par la bouche du personnage, c'est le metteur en scène de l'adaptation qui parle : il indique au spectateur que c'est le théâtre, la mise en scène de la parole, qui met à nu l'auteur. Pour transmettre ce message, Jean-Marc Chotteau donne un code en direction du spectateur : « imaginez-vous un auteur de théâtre intervenir au cours de la représentation en lieu et place des comédiens pour avertir le public de ce qui va suivre ? » (II,1).

Toute œuvre possède sa propre vie. La création est un événement magique qui peut échapper aux plus rationnelles des analyses : « les ouvrages naissent dans la tête de leur auteur aussi mystérieusement que poussent les truffes au milieu des plaines du Périgord » (II, 5).

La mise en scène cultive ce mystère, en troublant peu à peu la maîtrise de l'auteur sur ses personnages, soit en perturbant le regard froid de Balzac analyste. A partir de l'acte II, l'œuvre prend sa revanche sur l'auteur : « Ce sera notre façon à nous de clore le roman, de mettre le signet au livre » déclare Caroline (II, 3). L'adaptation s'insère dans ce que Nathalie Sarraute a appelé « l'ère du soupçon ». Balzac constate la fuite de ses personnages : il va jusqu'à demander à Adolphe où il va, et ce dernier lui répond, soupçonneux : « vous êtes mieux placé que moi pour le savoir » (I,1). Adolphe quitte le plateau, comme s'il quittait la page du livre. Balzac soupire : les personnages « finissent par nous dicter leur vie » (I,1). Chez le plus puissant des démiurges, un personnage possède toujours sa part d'autonomie. L'idée est mythique dans la littérature : la marionnette à laquelle on insuffle une âme conquiert sa propre liberté (un peu à la manière de Frankenstein). De toute façon, elle n'est plus la propriété de l'auteur : plus vivante elle sera, plus elle appartiendra au public, tel est le paradoxe.

■ Questionner la nature humaine

L'idée de la Comédie Humaine vint à Balzac « *d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité* »¹⁴. Jean-Marc Chotteau place ce souci éthologique au cœur de la fonction de metteur en scène. Tout spectacle ne cherche-t-il pas en quelque sorte à s'interroger sur le propre de l'homme ? Il met cette interrogation en abyme dans son adaptation de *Petites misères de la vie conjugale* et concrétise le projet de la Comédie humaine et mettant en scène « la comédie de la comédie ».

La mise en œuvre de la comparaison avec l'animal fait ressortir ce qui distingue l'homme : la possibilité du récit, et a fortiori sa mise en scène. Le propre de l'homme est cette faculté de ne pas coller à soi, de se projeter en dehors de soi, dans une autre existence. Et c'est cette distance que produit le récit : il témoigne de la liberté humaine. La réponse de l'analyse (la recherche des principes de l'humanité) se trouve dans la *formulation* de la question elle-même, dont l'adaptation de *Petites misères de la vie conjugale* est l'allégorie.

Le temps de la représentation se confond avec le temps pour écrire une œuvre : ponctuellement, Balzac compte ses lignes. A la fin de la pièce, il a terminé son étude. Le manuscrit est achevé : « *Petites misères de la vie conjugale, c'est le titre ?* » (II, 5). Le spectateur a assisté au travail de l'œuvre, et il y a participé, un peu comme dans l'adaptation de Jean-Marc Chotteau de *L'éloge de la folie* d'Erasmus, où le temps de la représentation se confondait avec celui du personnage du comédien répétant l'entièreté d'un texte avant d'entrer en scène. Au moment où le rideau s'ouvrait pour le personnage, le spectacle avait eu lieu pour le public.

L'illusion comique, pour reprendre le titre de la pièce de Corneille, produit ainsi une vérité en avouant l'illusion elle-même. Et c'est au spectateur de mettre en œuvre cette vérité du théâtre. Comme dans le nouveau roman, l'illusion et sa critique sont en dialectique si forte dans l'adaptation, qu'en intégrant dans le récit de Balzac sa propre critique, elle investit le spectateur du statut d'interprète. Voilà pourquoi « *l'auteur ne sait pas toujours, même jamais, les différents sens de son livre* » (II, 1) : parce que son œuvre est à son tour l'objet d'une mise en œuvre et d'une interprétation libre. La dramatisation, renvoyant à la liberté d'interpréter du spectateur, a donc un rôle éthique.

¹⁴ *Avant-propos* de 1842 de la *Comédie Humaine*.

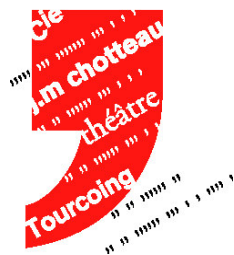
■ Mundus est fabula

En reprenant la célèbre formule qui figure sur l'un des portraits de Descartes, Jean-Marc Chotteau nous invitait dans sa dernière pièce à aller chercher « *dans les histoires les plus extravagantes ce qui concerne chacun au quotidien* ». Il s'efforçait en même temps de rendre « spectaculaire » la pensée du philosophe dans son inéluctable dégradation. De la même façon la dramatisation de *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac crée à la fois un espace de récit et de pensée. Comment le théâtre peut-il être le lieu où d'exercice de la pensée ? ici, une nouvelle fois, sans donner une recette, mais en montrant le cuisinier à l'œuvre. L'adaptation de Jean-Marc Chotteau devient l'allégorie de la liberté de l'imagination créatrice.

Si le monde est une fable, le porter sur scène devient la *comédie des comédies*. Hormis le mariage, curieuse invention de l'espèce humaine, Balzac n'aura pu trouver quelque autre différence entre le comportement d'Adolphe et Caroline et celui de ses vrais cobayes qu'il observe sans cesse au cours de la représentation.

En encageant à son tour l'auteur de la Comédie Humaine, cette adaptation libre de *Petites misères de la vie conjugale* nous amène à voir, dans cette faculté de singer le monde et de s'en libérer par le récit, le vrai propre de l'homme. « *De tous les animaux, les hommes ne sont-ils pas les seuls à se raconter des histoires ?* » (II, 5) demande Jean-Marc Chotteau.

Il fallait mettre en scène un Balzac à l'ouvrage pour conclure : « *Et s'il n'y avait d'humain que la Comédie ?* »



Centre Transfrontalier de Création Théâtrale
82 bd Gambetta 59200 Tourcoing
Tel **00 33 (0)3 20 27 13 63** – Fax **00 33 (0)3 20 27 13 64**
Chotteau@free.fr

La Cie Jean-Marc Chotteau est subventionnée par le Ministère de la Culture, le Conseil Régional Nord-Pas-de-Calais, le Conseil Général du Nord, Lille Métropole Communauté Urbaine, la ville de Tourcoing et la ville de Mouscron. Avec le soutien du DACOR et du FAS. Le Centre Transfrontalier de Création Théâtrale est placé sous l'égide du programme Interreg II.