

THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

18 OCTOBRE 2013  
n° 34

AMOUR,  
VÉRITÉ ET  
MENSONGE

AVEC CARLOS HEUSCH





# La femme de votre vie vous attend en Bretagne

1. Paris. Couloirs du métro. Une série d'affiches aux couleurs pastels – rose, violette, bleue – : « Vous pourriez rencontrer l'homme de votre vie sur la ligne 5, enfin s'il prend la ligne 5 » ; « Vous pourriez rencontrer la femme de votre vie en Bretagne, sauf si elle préfère la Côte d'Azur » ; « Pour croiser l'homme de votre vie dans votre quartier, il faudrait qu'il habite votre quartier » ; « Vous allez bronzer aux buttes Chaumont, et si l'homme de votre vie était plutôt au Parc Monceau ? » ; « L'homme de votre vie vous attend peut-être sur une plage, reste à trouver laquelle. »

Paris. Couloirs du métro. Un peu avant ou après – je ne sais plus. Une série d'affiches – plus sombres, touches de glamour velours où se dessine une pomme croquée : « Être fidèle à deux hommes à la fois, c'est être deux fois plus fidèle » ; « Tout le monde peut se tromper surtout maintenant » ; « C'est parfois en restant fidèle qu'on se trompe le plus » ; « Contrairement à l'antidépresseur, l'amant ne coûte rien à la sécu » ; « Par principe nous ne proposons pas de carte de fidélité » ; « Hier Valentin, aujourd'hui les autres »

Paris. Couloirs du métro. Plus tard, je crois. Je n'y habite plus à l'époque. Une série d'affiches – papier glacé noir et bordeaux, ambiance The Kooples : des beaux gars, virils, aux traits fins, déclinés comme autant de produits avec option – roux, barbu, black, blanc, beur, intello, nain, musclé, blond, frisé, grand, enrobé, poilu, rasé. Avec eux sur l'affiche, des bébés animaux (ourson, renardeau, caneton, poussin, etc.), le genre qu'on qualifie de « mignon » ou d'« adorable » avec les lèvres arrondies et gourmandes de Brigitte Bardot et des commentaires signés têtes de gondole de supermarché (« Série spéciale carotte » ; « Liquidation totale de nos frisés », « Offre spéciale ours », « Produits régionaux », etc.)

2. Les différents sites de rencontre (Meetic, Gleeden, Adopte un mec) et leurs offensives campagnes de marketing pourraient au premier abord nous inviter à sourire : C'est malin. C'est méchant. C'est plutôt pas trop moche. Pour un peu, on en voudrait même une d'affiche pour l'accrocher chez soi.

Ce qu'elles révèlent en réalité – en plus d'un imaginaire profondément hétéronormé et hétérosexiste –, c'est le détournement sécuritaire et commercial de l'événement de vérité qu'est l'expérience de l'amour. Ce que nous promettent ces sites, c'est de nous faire échapper à l'épreuve radicale de dépossession que réalise l'amour : l'amour n'est pas seulement l'expérience de l'altérité, ce à travers quoi je rencontre l'autre – comme différence pure –, il est événement du deux. Ce que je n'attendais pas et qui survient brusquement dans son opacité inentamable.

*Meetic, Gleeden, Adopte un mec* proposent au contraire des outils de gestion et de contrôle de l'immaîtrisable. Ils prétendent offrir à leurs clients la sécurité du contrat et de l'identité : alors que l'amour me fait rencontrer celui-celle que je ne cherchais pas, on se propose ici de m'offrir ce qui me manque (un roux, une blonde, un coléreux, une timide, un végétarien, une bretonne, un geek, une japonaise, une instit, un PDG, un homme marié, etc.). Spéculant sur la peur de l'inconnu, ces services proposent ainsi de la sécurité, anticipant sur l'inquiétude de la rencontre par la promesse de garanties et d'un confort (on ose à peine rappeler ici que le confort désignait d'abord la *consolation* : on passe ainsi sans effort d'un « l'amour est à réinventer » de Rimbaud au « consolez-moi de l'amour que je n'ai pas (encore) vécu » de Meetic qui se targue de permettre à 395 histoires d'amour de naître chaque jour).

3. En me proposant ainsi de choisir celui-celle que je souhaite rencontrer, ces services cherchent à abolir le risque fondamental que représente chaque rencontre, à évacuer la poésie incompréhensible de l'épreuve du hasard et de l'altérité. Cette altérité maximale, c'est celle que tendra à un point d'écart presque comique *Le Misanthrope* en inventant la rencontre amoureuse du parangon de la sincérité et de la plus vilaine des coquettes, c'est celle que dessine déjà *Tartuffe* à travers la figure du dévot travaillé par la « suave cautère », par la « blessure exquise » (Saint Jean de La Croix) de l'amour. Cette diagonale des différences qui structure les couples d'amants les plus célèbres, on la retrouve explorée sous sa forme spectaculaire et miniature dans le drame des familles ennemies – ces Pyrame et ces Thisbé, ces fils et filles de Capulet ou de Montaigu – ou des mal appariés – c'est la délicate Iphis et sa pauvre Ianthé, c'est Psyché et Cupidon, la belle et la bête ou encore Fiona et son terrible Shrek.

4. Car si la question de *Dom Juan* était celle de l'érotisme – sous le signe de l'intensité de la jouissance –, celle de *Tartuffe* est véritablement la question de l'amour – sous la forme ramassée et terrible de la déclaration. Tartuffe, en effet, n'existe que de se déclarer : à peine a-t-il eu le temps d'entrer, jouant au personnage de l'austère dévot, que Molière le précipite dans l'arène de l'aveu et le jette dans le face-à-face de la déclaration dont il fait événement. Si un coup de dé jamais n'abolira le hasard, la déclaration d'amour, elle, « fixe le hasard de la rencontre sous la forme d'un commencement » : « passage du hasard au destin », elle permet de « passer de l'événement rencontre au commencement d'une construction de vérité » (Alain Badiou, *Éloge de l'amour*).

Platon, le premier déjà, avait rapproché l'amour de la vérité – excluant cependant de son approche la dimension charnelle. D'autres le suivront. Jusqu'au XXe encore, notamment à travers l'expérience surréaliste, continue de s'affirmer cette ligne selon laquelle l'amour est une des grandes figures de la vérité. Dans son *Enquête sur l'amour*, André Breton n'affirmait-il pas que « l'idée d'amour, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l'idée de vie » ? Paul Claudel, lui aussi, ne faisait-il pas résonner l'heure de vérité – heure où l'on voit si bien les choses, heure du milieu de la vie – sur le gong de l'amour : partage du midi, midi de la plus haute pensée ? À leur suite, Alain Badiou se propose de lire dans toute histoire d'amour une « nouvelle expérience de vérité sur ce que c'est d'être deux et non pas un » et l'envisage comme « construction de vérité », « vérité sur un point très particulier, à savoir : qu'est-ce que c'est que le monde quand on l'expérimente à partir du deux et non pas de l'un ? Qu'est-ce que c'est que le monde examiné, pratiqué et vécu à partir de la différence et non de l'identité ? » (Alain Badiou, *Éloge de l'amour*).

5. Le samedi 22 septembre 2007, un an après la parution de *Lettre à D. – Histoire d'un amour*, André et Dorine Gorz se sont tous deux donnés la mort : elle se savait condamnée par une grave maladie, il ne pouvait supporter l'idée de lui survivre. Elle avait quatre-vingt-trois ans, lui quatre-vingt-quatre. Il avait été l'un des premiers penseurs français de l'écologie politique, le premier sans doute à avoir identifié la transformation du concept de travail dans les sociétés capitalistes. Dans sa *Lettre à D.*, sachant qu'il écrivait là son dernier livre, il revenait sur l'amour qu'il éprouvait pour cette jeune anglaise rencontrée quelques soixante ans auparavant, un soir d'octobre 1947. Bouleversante, la lettre révèle surtout que l'amour existe toujours après-coup – événement autofondateur de sa propre vérité : « Tu vas avoir quatre-vingt-deux ans. Tu as rapetissé de six centimètres, tu ne pèses que quarante-cinq kilos

et tu es toujours belle, gracieuse et désirable. Cela fait cinquante-huit ans que nous vivons ensemble et je t'aime plus que jamais. Je porte de nouveau au creux de ma poitrine un vide dévorant que seule comble la chaleur de ton corps contre le mien. J'ai besoin de te redire simplement ces choses simples avant d'aborder les questions qui depuis peu me taraudent. Pourquoi es-tu si peu présente dans ce que j'ai écrit alors que notre union a été ce qu'il y a de plus important dans ma vie ? Pourquoi ai-je donné de toi dans *Le Traître* une image fautive et qui te défigure ? Ce livre devait montrer que mon engagement envers toi a été le tournant décisif qui m'a permis de vouloir vivre. Pourquoi alors n'y est-il pas question de la merveilleuse histoire d'amour que nous avons commencé de vivre sept ans plus tôt ? Pourquoi ne dis-je pas ce qui m'a fasciné en toi ? Pourquoi t'ai-je présentée comme une créature pitoyable "qui ne connaissait personne, ne parlait pas un mot de français, se serait détruite sans moi", alors que tu avais ton cercle d'amis, faisais partie d'une troupe de théâtre lausannoise et étais attendue en Angleterre par un homme décidé à t'épouser »

6. Cette sorte de mensonge ou d'aveuglement que porte en lui tout amour et qui lui donne ses traits lumineux d'évidence au moment de refermer le livre, c'est celui d'Elmire qui demande – sincèrement ? on peut en faire l'hypothèse – à Orgon de retourner sous la table, c'est celui d'Alceste retiré dans le petit coin sombre, celui de Tartuffe amoureux malgré lui de qui il ne pensait aimer, c'est le regard soustrait de Psyché endormie, le corps lascif et abandonné d'Eros, l'absence à l'évidence de l'événement qui revient sous les traits de l'après-coup.

La fatalité ne peut s'accomplir si on ne lui prête main forte.

Barbara Métais-Chastanier

## Qu'est-ce que la culture de l'amour à la fin du Moyen Âge?

Un savoir et un contexte, ou, pour être plus précis, l'utilisation d'un savoir dans un contexte donné n'est pas nécessairement celui qui a vu naître ce savoir. Le discours littéraire sur l'amour est au XV<sup>e</sup> siècle avide de données théoriques qu'il cherche par tous les moyens à exploiter. Que les philosophes établissent des théories sur l'amour et que les littérateurs – ceux qui, en outre, prétendent aimer – s'en servent ! Les théoriciens, comme saint Thomas et les naturiens de la Sorbonne, ou même, en Espagne, Alfonso de Madrigal, dit le Tostado, professeur à Salamanque, et ceux de ses disciples qui, après lui, traiteront de morale dans un cadre purement universitaire, parlent de l'amour pour chercher à comprendre le mécanisme psychologique, physiologique et moral de la passion en l'homme. Il s'agit donc d'une question purement spéculative. En revanche, la récupération littéraire de ce savoir théorique n'a d'autre finalité que de justifier non pas uniquement la luxure, comme d'aucuns ont pu le faire au XIV<sup>e</sup> siècle, mais l'idée que l'on puisse vouer une partie, et non des moindres, de sa vie au service galant auprès des dames. Service galant, c'est-à-dire la séduction au sens le plus ovidien du terme. Il s'agit donc non pas d'une justification individuelle, comme celle de Juan Ruiz, auteur du *Livre de bon amour*, devenu aussi personnage de sa pseudo-autobiographie amoureuse, mais culturelle. C'est la manière d'être, les goûts et les activités de toute une classe de personnes, dans un lieu et un temps donné, que l'on cherche à justifier. Le savoir théorique sur l'amour apporte donc la justification d'un contexte, celui des très amoureuses cours littéraires du XV<sup>e</sup> siècle partout en Europe.

Car ceux qui pratiquent l'amour sont aussi, comme le dit maint auteur, ceux qui s'y connaissent. Dans les cours du XV<sup>e</sup> siècle s'est mise en place l'idée que l'amour devait nécessairement présupposer le savoir-faire. D'où une nouvelle contextualisation du savoir. Après les justifications fournies par les théoriciens des Écoles – philosophes, médecins, astrologues... – un savoir purement pratique de l'amour peut se développer au moyen d'une *ovidianisation* de toutes les formes médiévales de l'art d'aimer : récupération des *artes amandi* d'inspiration directement ovidienne, mais récupération aussi des *topoi* de l'amour courtois comme ceux définis, par exemple, par André le Chapelain. Savoir théorique et savoir pratique fournissent donc respectivement la *justification* et l'*enseignement* dont avait besoin la culture « de cour » pour être autre chose que « courtoise », pour incarner entièrement et par là même s'approprier dans sa totalité ce que nous pouvons appeler « la culture de l'amour ». Désormais, celle-ci se confond avec ces espaces d'une étrange sociabilité, nourrie de jeux de société et de pratiques littéraires (comme la poésie et le théâtre), aux contours spécifiques assez difficiles à cerner – palais royal?, grande demeure seigneuriale? – que sont les « cours ». Mais cela signifie aussi que les conceptions de l'amour sont tributaires des orientations que l'on veut donner, au sein de la cour, à ce phénomène. D'où l'attention qu'il faut porter à l'établissement de critères permettant de rendre compte des différentes tendances qui se sont développées au cours du XV<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'au passage progressif d'une conception galante à une vision sur-idéalisée de l'amour, par exemple à la toute fin de la période.

Ce passage n'est aussi perceptible que si on l'envisage d'une manière schématique, c'est-à-dire en prenant en considération la tendance qui semble avoir pris le dessus, à une époque donnée. Car il va de soi qu'aucune de ces tendances, en dépit du succès qu'elle a pu avoir dans un contexte précis, ne saurait éliminer absolument l'autre. Certaines œuvres en Espagne postérieures à l'arrivée au pouvoir d'Isabelle et Ferdinand, les Rois Catholiques, témoignent de la pertinence que pouvaient encore avoir à l'époque des conceptions dont on a situé l'apogée sous le règne de Jean II, un demi-siècle plus tôt. Inversement, l'existence des premières fictions sentimentales espagnoles, qui deviendront plus tard en Europe la littérature à la mode, vient mettre en lumière la force que pouvaient avoir, même au sein de l'insouciance galante de l'*ovidianisme* en vogue sous Jean II, les conceptions idéalistes de l'amour.

Enfin, il faut préciser qu'au moment de l'apogée des conceptions amoureuses que véhicule la fiction sentimentale, apparaît *La Célestine* qui, à bien des égards, en est une image inversée : d'abord parce qu'on parle de l'amour en revitalisant sa dimension érotique ; deuxièmement parce que tous les obstacles qu'il pourrait y avoir à l'accomplissement de l'amour des héros – et qui sont le point de départ de l'œuvre – sont systématiquement éliminés par l'intercession célestinesque. Tous les moyens sont bons pour que l'amour puisse se faire, y compris les moyens diaboliques. Tous les moyens sont bons aussi pour accroître dans l'œuvre sa dimension érotique, comme en témoigne le passage de la *Comedia* à la *Tragicomedia*. Même la modification de la psychologie de Calixte, directement prise en main par Rojas, dans cette

deuxième phase créatrice de la *Tragicomedia*, tend à mettre en place l'image d'un amoureux exemplaire, qui a perdu son caractère grotesque et parodique du début; d'un amoureux sincère dont le drame sera non pas de ne pas pouvoir réaliser son amour, mais de mourir au sommet de son bonheur érotique. Sans doute ce dernier Calixte a été, mais brièvement, ce que Leriano – le héros de la *Prison d'amour* – aurait souhaité être : un amoureux heureux parce que payé de retour ; un amoureux qui a découvert cette « union des volontés » dont parlait le poète catalan Francesc Alegre.

Tout cela nous conduit à penser que la « culture de l'amour » est aussi, dans le contexte de cour qui lui est propre, l'espace d'une éristique. Il force à prendre position et, de ce fait, suscite la controverse, la discorde. Fernando de Rojas le disait bien dans son prologue à la *Tragicomedia*. L'amour exprime les termes d'un conflit non seulement à cause des savoirs théoriques et pratiques qu'il met en jeu, mais aussi en lui-même. S'il est divinisé par ces cours littéraires, faut-il être à son endroit idolâtre ou iconoclaste? Nombre d'œuvres « de cour » évoquent cette *questio*, mais c'est probablement dans le *Triomphe d'amour* de Juan de Flores – la seule de ses œuvres qui ne connut pas de diffusion en dehors de l'Espagne – que cette problématique est abordée de la manière la plus directe. L'amour provoque le « désaccord » et par conséquent la joute oratoire. Le genre oral de la *disputatio*, repris aux pratiques universitaires, si cher à la littérature médiévale trouve au XV<sup>e</sup> siècle avec l'amour un terrain d'exception. On peut d'ailleurs se demander si la plupart des œuvres médiévales de débat n'avaient pas comme arrière-fonds le thème de l'amour. On le retrouve implicitement dans les débats entre l'âme et le corps, entre le clerc et le chevalier, les armes et les lettres... Au XV<sup>e</sup> siècle, l'amour devient le sujet direct du débat, l'un des termes en conflit. Il ne fait pas de doute que c'est dans ce contexte que Juan de Flores met en scène le personnage allégorique d'amour qu'il oppose à des figures riches de connotations littéraires, pour disputer une « question ». Cette question n'est autre que celle de la légitimité de l'amour, ce qui signifie que le débat porte sur l'existence même de l'amour. Comme on le sait, sa mise hors d'état de nuire aura dans la fiction de Flores des proportions apocalyptiques.

Il est aussi d'autres controverses directement en rapport avec la question de l'amour. C'est le cas de la fameuse polémique sur les femmes, si virulente en Espagne, dont les *opponentes* sont bien souvent aussi les tenants de l'une ou l'autre des tendances sur l'amour. Étant donné qu'à la cour cette polémique est surtout motivée par l'attitude des femmes – la prétendue cruauté de ces dames « sans merci » – face à l'amour, lancent leurs attaques les « galants hommes » déçus et ripostent pour défendre les femmes les idéalistes complaisants. Au seuil de sa mort d'amour, le personnage de Leriano continuera à soutenir l'excellence de la gent féminine. Bien entendu, l'ampleur de la polémique dépasse ces schématisations hâtives et, dans la mesure où pendant presque cinquante ans tout un chacun s'est senti plus ou moins obligé d'y faire référence, chaque œuvre pose les termes de la controverse dans des termes précis qu'il faudrait étudier tout à fait dans le détail.

L'amour a donc pu forcer les uns et les autres, aiguillonnés par le débat, à prendre position, parfois d'une manière excessive. Cela explique les différents revirements dont le plus connu est sans doute celui du poète catalan Torroella qui, après avoir composé les « couplets » célèbres contre les femmes, s'est empressé de faire volte-face dans un « dit à la défense des dames », bien plus complet et important que le premier texte. Il est vrai qu'il en allait de son succès auprès des dames. Si le revirement de Torroella est en fait le fruit de la morale par provision d'un galant-homme qui n'était pas disposé à dormir seul le restant de ses nuits, l'amour a suscité des palinodies tout à fait inverses. Combien d'auteurs se repentent d'avoir écrit sur l'amour, d'avoir pris sa défense? Combien d'auteurs déploient une auto-critique farouche dès lors qu'ils ont pu être identifiés à cette culture de l'amour? Les enjeux mis en place par la question de l'amour, malgré l'insouciance dont témoignent certains auteurs, ont dû être très grands pour provoquer de telles palinodies. Les raisons de ces enjeux peuvent difficilement être attribuées uniquement à la conjoncture morale de la *reprobatio amoris* menée de front, par exemple, par la prédication. Saint Vincent Ferrier avait déjà réservé le pire des sorts non seulement aux luxurieux mais aux incitateurs de la luxure. Tous ces auteurs auraient-ils alors reproduit la désinvolte réaction du premier Don Juan, celui de Tirso, avec son célèbre : « *tan largo me lo fiais* » ? Il me semble qu'il y a peut-être une dimension humaine, individuelle, privée, de l'amour que ni la théorie, ni l'expression littéraire n'arrivent à nous transmettre aujourd'hui. Telle est sans doute la face cachée de l'amour à la fin du Moyen Age, qui restera pour nous voilée à jamais.

## La dame et la sainte

L'Antiquité gréco-romaine a connu l'amour, presque toujours comme passion douloureuse et, néanmoins, digne d'être vécue et désirable en soi. Cette vérité, transmise par les poètes d'Alexandrie et de Rome, n'a rien perdu de sa vigueur : l'amour est désir de complétude et il répond ainsi à une nécessité profonde chez l'homme. Le mythe de l'androgynie est une réalité psychologique : tous, hommes et femmes, nous cherchons cette moitié perdue de nous-mêmes. Mais il a manqué au monde antique une doctrine de l'amour, un ensemble d'idées, de pratiques et de conduites incarnées dans une collectivité et partagées par elle. La théorie qui aurait pu remplir cette fonction, l'éros platonicien, a bien plutôt dénaturé l'amour et l'a transformé en un érotisme philosophique et contemplatif dont la femme, de surcroît, était exclue. Au XII<sup>e</sup> siècle, en France, apparaît enfin l'amour, non plus comme un délire individuel, une exception ou un égarement, mais comme un idéal de vie supérieur. L'apparition de l'« amour courtois » a quelque chose de miraculeux puisqu'il ne fut la conséquence ni d'une prédication religieuse ni d'une doctrine philosophique. Il doit sa création à un groupe de poètes au sein d'une société plutôt restreinte : la noblesse féodale du midi de l'ancienne Gaule. Il n'a pas surgi dans un vaste empire, il n'a pas davantage été le fruit d'une vieille civilisation : il est apparu dans un ensemble de seigneuries semi-indépendantes, à une époque d'instabilité politique mais de puissante fécondité spirituelle. Ce

fut une annonce, un printemps. Le XII<sup>e</sup> siècle a été le siècle de la naissance de l'Europe ; c'est alors qu'apparaissent les grandes créations qui allaient devenir celles-là mêmes de notre civilisation, et parmi elles deux des plus remarquables : la poésie lyrique et l'idée de l'amour comme forme de vie. Les poètes inventèrent l'« amour courtois ». Ils l'inventèrent, bien sûr, parce que c'était là une aspiration latente de cette société<sup>1</sup>.

La littérature autour de « l'amour courtois » est des plus étendues. Je m'en tiendrai ici à quelques points, essentiels à mes yeux dans la relation qu'ils entretiennent avec l'objet de ces réflexions. J'ai traité ailleurs de ce thème ainsi que de deux autres qui s'y rattachent : l'amour dans la poésie de Dante et dans le lyrisme du baroque espagnol ; je n'y reviendrai pas ici. Le terme d'« amour courtois » reflète clairement la distinction médiévale entre *court* et *villain*. Non pas l'amour du « vilain » — copulation et procréation — mais un sentiment élevé, propre aux cours seigneuriales. Les poètes ne l'appelèrent pas « amour courtois » ; ils se servirent d'une autre expression, *fin' amor*, c'est-à-dire, amour purifié, raffiné. Un amour qui n'avait pour finalité ni le simple plaisir charnel ni la reproduction. Une ascèse et une esthétique. Parmi ces poètes il y eut, assurément, des personnalités éminentes, mais ce qui compte en réalité, ce fut leur œuvre collective<sup>2</sup>. Les différences individuelles, quoique profondes, n'ont pas empêché entre eux le partage des mêmes valeurs et de la même doctrine.

En un peu moins de deux siècles ces poètes ont inventé un code d'amour, toujours en vigueur par nombre de ses aspects, et nous ont légué les formes essentielles de la littérature d'Occident. Trois caractéristiques de la poésie provençale : la plupart des poèmes ont pour thématique l'amour ; cet amour se manifeste entre

1. *Poésie provençale* est un terme inexact, tant du point de vue linguistique que géographique, mais il est consacré par l'usage.

2. Parmi eux, Guillaume IX, duc d'Aquitaine (le premier poète provençal), Jaufred Rudel, Marcabru, Bernard de Ventadour, Arnaut Daniel, Bertran de Born, la Comtesse de Die, Peire Vidal, Peire Cardenal... Sur la poésie provençale, la littérature est abondante. Nous disposons en espagnol d'une œuvre fondamentale : Martín de Riquer, *Los Trovadores* (histoire littéraire et textes), trois tomes, Ariel, Barcelone, 1983.



l'homme et la femme ; les poèmes sont écrits en langue vulgaire. Dante donne la raison de cette préférence en faveur de la langue vulgaire au détriment du latin : les poètes voulaient être compris par les dames (*Vita Nuova*). Poèmes écrits non pour être lus mais entendus, avec un accompagnement de musique, à la cour du château d'un grand seigneur. Cette alliance heureuse de la parole proférée et de la musique ne pouvait avoir lieu qu'au sein d'une société aristocratique, amie des plaisirs raffinés, composée d'hommes et de femmes appartenant à la noblesse. Là réside sa grande nouveauté historique : le banquet platonicien ne rassemblait que des hommes et les réunions que l'on entrevoit à travers les poèmes de Catulle et de Propertius étaient des fêtes de libertins, de courtisanes et de patriciennes aux mœurs libres, telle Clodia.

Plusieurs circonstances historiques collaborèrent à la naissance de « l'amour courtois ». En premier lieu, l'existence de seigneuries féodales plus ou moins indépendantes et fortunées. Le XII<sup>e</sup> siècle fut une époque d'essor : agriculture prospère, prémices de l'économie urbaine, activité commerciale non seulement entre les régions européennes mais avec l'Orient. Ce fut une époque ouverte sur l'extérieur : à l'occasion des Croisades, les Européens entrèrent en contact plus étroit avec le monde oriental, ses richesses et ses sciences ; par le biais de la culture arabe, ils redécouvrirent Aristote, la médecine et les savoirs gréco-romains. Parmi les poètes provençaux quelques-uns prirent part aux Croisades. Le fondateur, Guillaume d'Aquitaine, alla en Syrie et plus tard en Espagne. Les relations avec cette dernière eurent des conséquences particulièrement fructueuses tant dans le domaine de la politique et du commerce que sur le registre des mœurs ; il n'était pas rare de rencontrer dans les cours féodales des danseuses et des chanteurs arabes d'Al-Andalus. Au début du XII<sup>e</sup> siècle le midi de la France devint le lieu privilégié des croisements entre toutes sortes d'influences, des pays nordiques à celles venues d'Orient. Une telle diversité féconda les esprits et donna naissance à une culture singulière que l'on peut définir, sans outrance, comme la première civilisation européenne.

L'apparition de « l'amour courtois » serait inexplicable sans l'évolution de la condition féminine. Ce changement concerna surtout les femmes de la noblesse, qui disposèrent d'une plus grande liberté que leurs aïeux des siècles obscurs. Des circonstances diverses favorisèrent cette évolution. L'une, d'ordre religieux : le christianisme avait octroyé à la femme une dignité inconnue du paganisme. Une seconde : l'héritage germanique ; Tacite avait déjà remarqué avec stupeur que les femmes germaniques étaient bien plus libres que les romaines. Enfin, la situation du monde féodal. Le mariage dans le monde seigneurial n'était pas fondé sur l'amour mais sur les intérêts politiques, économiques et stratégiques. Dans cet univers de guerres permanentes, parfois en des pays lointains, les absences étaient fréquentes et les seigneurs devaient confier à leurs épouses le gouvernement de leurs terres. La fidélité n'était guère stricte de part et d'autre et les exemples abondent de relations extraconjugales. C'est à cette époque, approximativement, que s'était popularisée la légende arthurienne des amours adultères de la reine Guenièvre et de Lancelot tout

comme le sort infortuné de Tristan et Iseult, victimes d'une passion coupable. D'autre part, ces dames appartenaient à des familles puissantes et quelques-unes n'hésitaient pas à s'opposer à leurs maris. Guillaume d'Aquitaine dut supporter que sa seconde épouse le quitte ; réfugiée dans une abbaye et alliée à un évêque, elle n'eut de cesse qu'elle n'obtienne son excommunication. Parmi les femmes de cette époque se distingue particulièrement la figure d'Aliénor d'Aquitaine, épouse de deux rois, mère de Richard Cœur de Lion et patronne des poètes. Plusieurs dames de l'aristocratie furent aussi poètes : j'ai mentionné la comtesse de Die, fameuse *trobaritz*. Les femmes, durant l'âge féodal, bénéficièrent de libertés qu'elles perdirent ensuite sous l'action combinée de l'Église et de la monarchie absolue. Le phénomène d'Alexandrie et de Rome se répéta : l'histoire de l'amour est inséparable de l'histoire de la liberté de la femme.

Il n'est pas facile de définir précisément les idées et les doctrines qui déterminèrent l'apparition de « l'amour courtois ». Elle

de souligner le caractère privé de ce qu'on appelle le bonheur des époux.

3. — *Contraintes religieuses.* — Dans la mesure où la conscience moderne comme telle sait encore distinguer le christianisme des contraintes sacrées et sociales, elle le repousse avec horreur. Car l'engagement religieux est pris « pour le temps et l'éternité », c'est-à-dire qu'il n'y a aucun compte des variations de tempérament, de caractère, de goûts et de conditions externes qui ne manqueront pas de se produire un jour ou l'autre dans la vie du couple. Or c'est de tout cela, justement, que les modernes font dépendre leur « bonheur » (nous reviendrons tout à l'heure sur cette notion centrale).

Cette dépréciation générale des obstacles institutionnels entraîne une chute de tension morale d'où résulte une immense confusion. L'adultère devient un sujet de délicates analyses psychologiques, ou de plaisanteries vaudevillesques. La fidélité dans le mariage paraît légèrement ridicule : elle prend figure de conformisme. Il n'y a plus, à proprement parler, *conflit* de deux morales hostiles — et par suite plus de mythe possible — mais on approche d'un état de neutralisation mutuelle au terme de la consommation des vieilles valeurs non transcendées mais déprimées.

## 2. IDÉE MODERNE DU BONHEUR

Le mariage cessant d'être garanti par un système de contraintes sociales ne peut plus se fonder, désormais, que sur des déterminations individuelles. C'est-à-dire qu'il repose en fait sur une idée individuelle du bonheur, idée que l'on suppose commune aux deux conjoints dans le cas le plus favorable.

Or s'il est assez difficile de définir en général le bonheur, le problème devient insoluble dès que s'y ajoute la volonté moderne d'être le maître de son bonheur, ou ce qui revient peut-être au même, de *sentir* de quoi il est fait, de l'analyser et de le goûter afin de pouvoir l'améliorer

par des retouches bien calculées. Votre bonheur, répètent les prêches des magazines, dépend de ceci, exige cela — et ceci ou cela, c'est toujours quelque chose qu'il faut *acquiescer*, par de l'argent le plus souvent. Le résultat de cette propagande est à la fois de nous obséder par l'idée d'un bonheur facile, et du même coup de nous rendre incapables à le posséder. Car tout ce qu'on nous propose nous introduit dans le monde de la comparaison, où nul bonheur ne saurait s'établir, tant que l'homme ne sera pas Dieu. Le bonheur est une Eurydice : on l'a perdu dès qu'on veut le saisir. Il ne peut vivre que dans l'*acceptation*, et meurt dans la revendication. C'est qu'il dépend de l'être et non de l'avoir : les moralistes de tous les temps l'ont répété, et notre temps n'apporte rien qui doive nous faire changer d'avis. Tout bonheur que l'on veut sentir, que l'on veut tenir à sa merci — au lieu d'y être comme par grâce — se transforme instantanément en une absence insupportable.

Fonder le mariage sur un pareil « bonheur » suppose de la part des modernes une capacité d'ennui presque morbide — ou l'intention secrète de tricher. Il est probable que cette intention ou cet espoir expliquent en partie la facilité avec laquelle on se marie encore « sans y croire ». Le rêve de la passion possible agit comme une distraction permanente, anesthésiant les révoltes de l'ennui. On n'ignore pas que la passion serait un malheur — mais on pressent que ce serait un malheur plus beau et plus « vivant » que la vie normale, plus exaltant que son « petit bonheur »...

Ou l'ennui résigné ou la passion : tel est le dilemme qu'introduit dans nos vies l'idée moderne du bonheur. Cela va de toute manière à la ruine du mariage en tant qu'institution sociale définie par la *stabilité*.

## 3. « AIMER, C'EST VIVRE ! »

Dès le XII<sup>e</sup> siècle provençal, l'amour était considéré comme noble. Non seulement il ennoblissait mais

encore il anoblissait : les troubadours accédaient socialement au niveau de l'aristocratie qui les traitait comme des égaux. C'est peut-être de là que nous vient, par le canal de la littérature, cette idée toute moderne et romantique que la passion est une noblesse morale, qu'elle nous met au-dessus des lois et des coutumes. Celui qui aime de passion accède à une humanité plus haute, où les barrières sociales s'évanouissent. Le tzigane peut enlever la princesse, le mécano épouser l'héritière (1). De même, le Prix de Beauté a quelque chance de devenir comtesse ou milliardaire. C'est une « adaptation » moderne — pour parler le langage du cinéma, seul adéquat en l'occurrence — de la primauté de l'amour sur l'ordre social établi.

Que la passion profane soit en réalité une forme d'intoxication, une « maladie de l'âme », comme pensaient les Anciens, tout le monde est prêt à le reconnaître, c'est un des lieux communs les plus usés des moralistes : mais personne ne peut plus le croire, à l'âge du film et du roman — nous sommes tous plus ou moins intoxiqués — et cette nuance est décisive.

Le moderne, l'homme de la passion, attend de l'amour fatal quelque révélation, sur lui-même ou la vie en général : dernier relent de la mystique primitive. De la poésie à l'anecdote piquante, la passion c'est toujours l'aventure. C'est ce qui va changer ma vie, l'enrichir d'imprévu, de risques exaltants, de jouissances toujours plus violentes ou flatteuses. C'est tout le possible qui s'ouvre, un destin qui acquiesce au désir ! Je vais y entrer, je vais y monter, je vais y être « transporté » ! La sempiternelle illusion, la plus naïve et — j'ai beau dire ! — la plus « naturelle » pensera-t-on... Illusion de liberté. Et illusion de plénitude.

Je nommerai libre un homme qui se possède. Mais

(1) L'aventure fameuse de la princesse de C... donna lieu au début du siècle à toute une littérature romanesque. Quant au thème de l'ouvrier ou du chauffeur qui « mérite » la fille du patron, il fut abondamment exploité par le film allemand, sous l'hitlérisme.

l'homme de la passion cherche au contraire à être possédé, dépossédé, jeté hors de soi, dans l'extase. Et de fait, c'est déjà sa nostalgie qui le « démeine » — dont il ignore l'origine et la fin. Son illusion de liberté repose sur cette double ignorance.

Le passionné, c'est l'homme qui veut trouver son « type de femme » et n'aimer qu'elle. Souvenez-vous du rêve de Nerval, l'apparition d'une noble Dame dans le paysage des souvenirs d'enfance :

*Blonde, aux yeux noirs, en ses habits anciens  
Que dans une autre existence peut-être  
J'ai déjà vue, et dont je me souviens...*

Image de la Mère, sans nul doute, et la psychanalyse nous apprend quels empêchements tragiques cela peut signifier. Mais l'exemple d'un poète ne vaut rien ou vaut trop. J'entends décrire une illusion *apprisée* par la majorité des hommes du XX<sup>e</sup> siècle : or plus encore que l'image de la Mère, ce qui les tyrannise, c'est la « beauté standard ».

De nos jours — et ce n'est qu'un début — un homme qui se prend de passion pour une femme qu'il est *seul* à voir belle, est un névrosé qui s'ignore. (Dans x années, on le fera soigner.) Certes, la standardisation des types de femmes admis pour « beaux » se produit normalement dans chaque génération, de même que chaque époque de la mode préfère soit la tête, soit le buste, soit la croupe, soit la ligne sportive. Mais le panurgisme esthétique atteint de nos jours une puissance inconnue, développée par tous les moyens techniques, et parfois politiques, en sorte que le choix d'un type de femme échappe de plus en plus au mystère personnel, et se trouve déterminé par « Hollywood » — ou par l'Etat. Double influence de la beauté-standard : elle définit d'avance l'objet de la passion — dépersonnalisé dans cette mesure — et disqualifie le mariage, si l'épouse ne ressemble pas à la star la plus obsédante. Ainsi la « liberté » de la passion relève des statistiques publiées





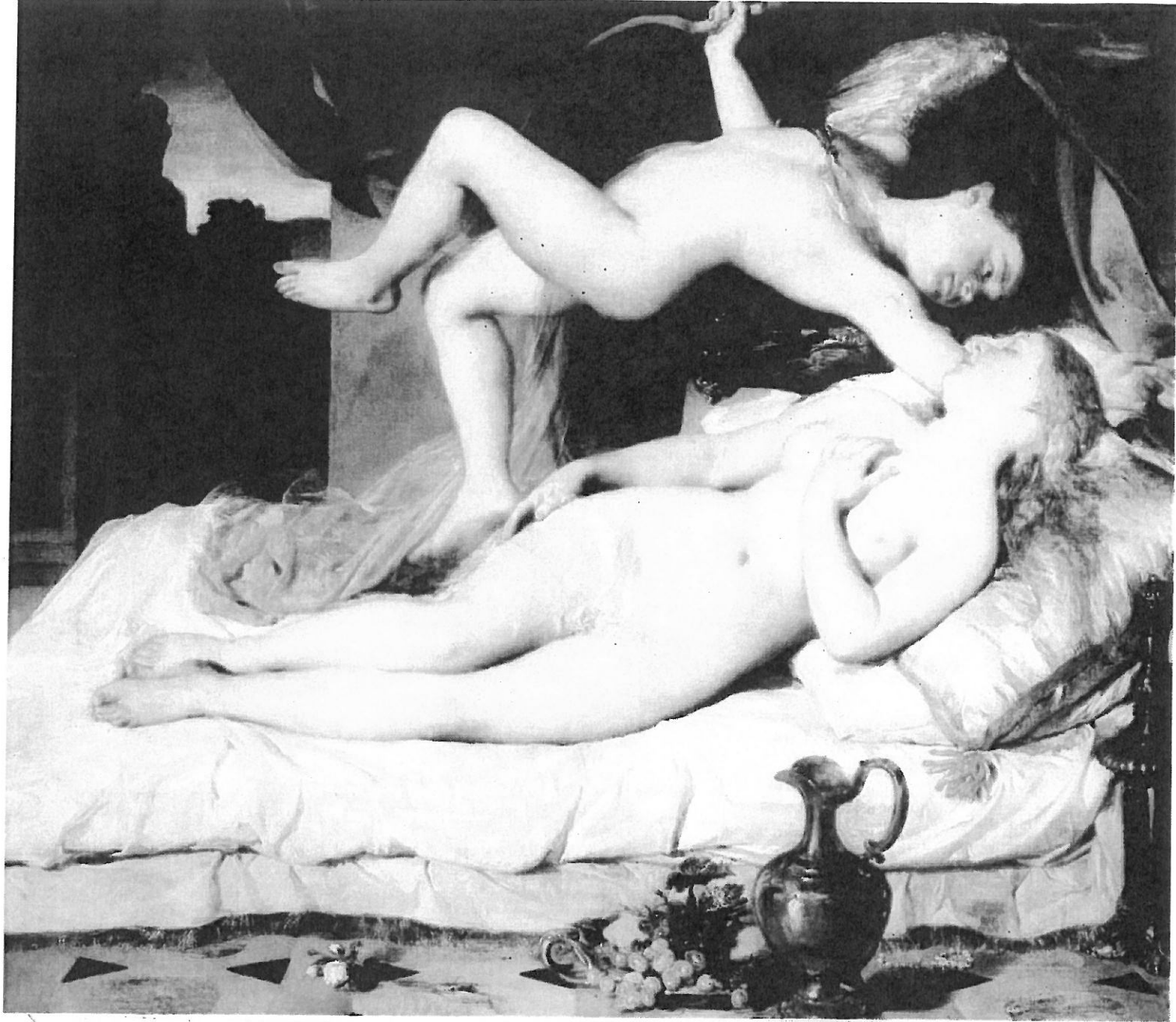
患身不修

心不敬

博愛無私 禮儀 恭順

博愛無私 禮儀 恭順





# Tribune n°5 : *Le Tartuffe aujourd'hui*, J-P Ferrière

(extraits)

Vendredi 11 octobre 2013

24 personnes présentes.

**Le projet de cette tribune : vous présenter des mises en scènes contemporaines de *Tartuffe*. Elles sont très nombreuses (rien que cette année à Lyon il y a trois mises en scène de *Tartuffe*), j'en sélectionnerai donc quelques-unes.**

## LES FIGURES DE TARTUFFE

### **Peut-on parler d'une tradition du rôle ?**

Le premier à incarner Tartuffe se nommait Philibert Gassot dit Du Croisy (1626-1695). Il était relativement âgé lorsqu'il le joua pour la première fois (38 ans) et lorsqu'il le joua pour la dernière fois il avait 43 ans. Un âge qui pour l'époque correspondait déjà à une certaine vieillesse. (Pour mémoire, Molière joua le barbon dans *L'École des femmes* en 1662 et n'avait pourtant que quarante ans). Préposé aux rôles de valets, Du Croisy semblait correspondre à la description de Tartuffe faite par Dorine : « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille ». Molière aurait-il choisi une sorte de substitut du barbon pour jouer Tartuffe ?

Il semble que Murnau, en 1926, choisisse cette même figure dans son *Herr Tartuff* avec le comédien Emil Jannings dans le rôle de Tartuffe qui le rend grimaçant, contribuant ainsi à faire ressortir ses tensions et ses pulsions. Nous sommes face à un Tartuffe paillard, sensuel et grotesque, joué dans un style expressionniste.

Benno Besson fait de même avec Jean-Pierre Gos : son Tartuffe est là aussi grimaçant, illustrant l'hypocrisie plus qu'il ne la dissimule. Ce choix de mise en scène est dû à l'intérêt que Besson porte à Orgon. Il se demande comment il est possible que ce personnage puisse raisonnablement fasciner Mme Pernelle et Orgon.

Chez Mnouchkine, Tartuffe est là aussi un barbon intégriste, terrifiant : « Tartuffe c'est le diable » nous dit-elle. Elle présente un Tartuffe à la tête d'une organisation religieuse, annoncé par un univers sonore qui lui est propre et entouré par une rangée de serviteurs comme autant de Laurent démultipliés. À la fin, Tartuffe, accompagné d'intégristes et de militaires, exerce une forte violence sur la famille. Mnouchkine a voulu souligner que lorsque la religion se transforme en organisation politique et pénètre l'appareil d'état alors elle devient une organisation terrifiante plutôt qu'une structure porteuse d'un message d'espoir. Elle montre également que dans ce genre d'état totalitaire où religion et état s'entremêlent, on ne peut jamais se prévaloir d'occuper une place pérenne puisque quelques secondes plus tard la situation se retourne contre Tartuffe.

### **Des figures plus nuancées du « barbon », un jeu plus énigmatique qui ne trahit pas d'emblée le personnage :**

Philippe Clément, lorsqu'il incarne Tartuffe n'a rien du personnage grimaçant de Besson par exemple, il apparaît plutôt comme un « homme providentiel » qui entre dans la maison à la demande d'Orgon pour apporter le salut.

Chez Laurent Vercelletto, Tartuffe (joué par Roland Depauw) est montré comme bien en chair mais n'est jamais démasqué comme hypocrite : « Tartuffe ne fait qu'accepter ce qu'on lui offre » comme dit Jovet.

### **Des Tartuffe à l'austérité janséniste**

Un Tartuffe austère au jansénisme naît avec Louis Jovet qui, agacé par les choix de mise en scène faisant de Tartuffe un personnage grotesque, voulait incarner un Tartuffe avec une piété sincère, déchiré entre foi et désir.

Eric Lacascade, plus récemment, a proposé un Tartuffe plus cynique mais avec un jeu tout en retenue, tout en distance, sous les traits d'un opportuniste froid et distant, cherchant ainsi à s'éloigner

de l'image stéréotypée du gourou charismatique. Il voulait montrer un Tartuffe véritablement envoutant dont on pourrait comprendre qu'il puisse fasciner les gens.

### **Un Tartuffe (plus) jeune et séduisant ? Un parti-pris qui questionne les relations entre les personnages. Vers une nouvelle tradition ?**

Roger Planchon, en 1962, introduit un Tartuffe qui est troublant pour tout le monde. Il sera beaucoup plus difficile pour Elmire de résister à un Tartuffe jeune et séduisant, et il deviendra plus compréhensible qu'Orgon soit fasciné, voire, amoureux de ce personnage.

Antoine Vitez a voulu travailler sur la jeunesse des comédiens et notamment sur celle de Tartuffe. Il l'assimile à un personnage du *Théorème* de Pasolini : un jeune homme, « un intrus », « l'étranger de passage », qui arrive dans une maison bourgeoise et qui va semer le trouble puisque tout le monde tombe sous son charme, il dévaste tout sur son passage et part. Vitez dit : « Ils le regrettent tous. Il a apporté un trouble irréparable, un désordre profond, maintenant la vie va recommencer, mais elle ne sera pas drôle ». L'autre aspect qui l'intéressait est que, selon lui, Molière n'a pas écrit une pièce contre l'hypocrisie religieuse mais contre la religion. Qui nous dit que l'imposteur n'est pas le Christ lui-même en venant promettre le salut ? Voilà la question que nous adresse Antoine Vitez.

Jacques Lassalle avec Depardieu en Tartuffe fait du personnage un « ange du mal », troublant et sensuel auquel il est difficile de résister. Elmire doit lutter avec violence contre l'attraction que provoque ce Tartuffe séduisant : sa voix est douce et sensuelle, sa carrure imposante et sa chemise se déboutonne progressivement, dégageant une puissance érotique certaine.

Bernard Sobel voit en Tartuffe (André Marcon) un être affamé de désir pour Elmire, de nourriture et, tout comme le Julien Sorel dans *Le Rouge et Le Noir*, affamé d'ascension sociale. Sobel nous rappelle qu'à l'époque de Molière il y eut plusieurs grandes famines qui décimèrent un nombre incalculable de personnes. Les gens crevaient de faim, et Dorine souligne que Tartuffe est un gueux qui n'arrête pas de se goinfrer. Peut-être que Tartuffe, plus qu'être un hypocrite, est un pauvre homme qui a faim, qui rêve d'ascension sociale et pour qui entrer chez Orgon est un moyen de survivre.

Jean-Pierre Vincent imagine, lui, un Tartuffe fasciste dans un contexte de rapprochement de la droite et de l'extrême droite. Quant à Stéphane Braunschweig, il fait jouer un Tartuffe très jeune avec un jeu très en tension interprété par Clément Bresson.

Brigitte Jacques-Wajernan choisit pour Tartuffe un acteur très jeune : Thibault Perrenoud, et en fait « un voyou charmant, séducteur » qui fait partie d'une « organisation prosélyte ». Enfin, Luc Bondy, plus récemment, transpose *Tartuffe* dans un univers contemporain, il s'appuie sur la figure de l'opportuniste d'aujourd'hui : il cache à peine son jeu, il est cynique et sensuel dans sa tenue de « trader chic ».

« Le jour où on rejouera Tartuffe, il faudra trouver un garçon charmant, inquiétant, très intelligent, et qu'on sente, pendant la scène d'Elmire et de Tartuffe, ce qu'elle a de scandaleux ». Jovet

### **DES FAMILLES EN CRISES**

Roger Planchon représente une maison en travaux. Il montre une maison en chantier puisque nous sommes dans une époque qui change et Orgon condamne sa famille à vivre dans une sorte de campement permanent. Au début de la pièce, nous pouvons voir les membres de la famille se levant dans des tenues un peu déshabillées au milieu des gravats et des éléments de chantier. Le metteur en scène a souhaité jouer sur la multiplication des motifs religieux (un christ aux outrages portant une couronne d'épine est présent sur scène) et les déshabillés dans lesquels sont les personnages lui permettent de faire ressortir les chairs. Il joue ainsi sur liens qui unissent la spiritualité et la sensualité.

Dans la mise en scène de Mnouchkine, il y a une scène d'ouverture très dynamique dans laquelle on peut voir « une famille qui avait tout pour être heureuse ». Elle installe des corps plein de vie dans un décor méditerranéen, puis arrive un marchand ambulancier déclenchant une petite fête qui s'improvise, arrêté par Madame Pernelle à coup de sifflet de façon très dogmatique.

Chez Philippe Clément, les conflits et les tensions familiales éclatent fortement dès le début. Il a fait le choix de faire fonctionner la pièce sur un rythme qui suggère un état d'urgence, une situation



de péril permanent. « La famille, “le clan”, cette grande marmite où bouillonnent toutes les projections et exacerbations émotionnelles, quelles soient maternantes ou destructrices » Philippe Clément.

Chez Jacques Lassalle, le conflit existe mais traité d’une manière plus tendre. Mme Pernelle est une grand-mère qui, malgré ses principes d’un autre temps, paraît plutôt débonnaire et l’on sent un climat d’amour familial où les reproches sont faits avec une voix chuchotée. Ce « Théâtre chuchoté » fut reproché à Lassalle qui se défendit en affirmant que c’est en disant le moins qu’on dit le plus.

Chez Braunschweig, la pièce s’ouvre sur une ambiance de fin de soirée (avec un film pornographique qui défile sur un écran en fond de scène) qui prépare indirectement le terrain des critiques portées par Mme Pernelle. Chez Brigitte Jacques-Wajernan, le début est traité de manière plus euphorique : le champagne coule à flots et soudainement la fête est interrompue par Mme Pernelle. Ce qui est suggéré dans ces deux mises en scène, c’est que cette aspiration à vivre est fortement contrariée par Orgon et par Tartuffe.

## DES ETRES EN SOUFFRANCES

### **Le sacrifice des enfants**

Roger Planchon a été très sensible au sort des enfants et cela se ressent dans sa scénographie à travers le recours à de nombreuses fresques : celle présentant le sacrifice d’Isaac et le massacre des innocents. Il illustre ainsi le sort fait aux enfants et notamment à Damis qui est banni et voué à la malédiction par son père (chose très grave au 17<sup>e</sup> siècle). Nous pouvons voir, tout au long de la pièce, un ange exterminateur qui pèse au-dessus des personnages. Planchon crée une scène particulièrement émouvante autour d’une Mariane suicidaire. Combien de jeunes filles ont subi ce sort ? Combien de jeunes adolescentes se retrouvent aujourd’hui dans ce désespoir ?

Avec Lassalle, Damis est jaloux de Tartuffe car il sent que son père lui a accordé sa préférence – il est également jaloux de son père puisqu’il est amoureux d’Elmire. On retrouve la même jalousie, la même rancœur, chez Brigitte Jacques-Wajernan, le tout renforcé par la jeunesse des comédiens.

Vercelletto, lui, nous fait assister à la préparation du mariage où l’on impose à Mariane de se revêtir de la robe de mariée. Il veut souligner le poids de la tradition, la violence faite aux femmes. Comme le dit la costumière Angelina Herrero : « Dans les vieilles familles, on gardait le voile de mariée et il passait de génération en génération ».

### **Ressentiment silencieux de Dorine**

Jacques Lassalle s’est beaucoup intéressé à Dorine : « Vous êtes, mamie, une fille suivante / Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente » lui dit Mme Pernelle. Il faut savoir qu’au 17<sup>e</sup> siècle, une fille suivante était une demoiselle de compagnie et non pas une simple domestique. Vraisemblablement, elle est là depuis très longtemps et Lassalle imagine qu’elle devait avoir sensiblement le même âge que l’ancienne femme d’Orgon. On peut imaginer qu’elle souffre de ne pas avoir été prise pour nouvelle épouse. Elle a un statut très difficile : elle est dans la famille mais ne fait pas partie de la famille.

### **Ressentiment silencieux d’Elmire**

Ce sont souvent de jeunes actrices qui sont choisies pour le rôle d’Elmire.

Brigitte Jacques-Wajernan note qu’il s’agit d’une famille recomposée où Elmire a approximativement l’âge de ses beaux-enfants. C’est très sensible chez Vercelletto, notamment, où l’on ne distingue pas Elmire de ses beaux-enfants.

On s’interroge alors sur la difficulté pour Elmire d’être la belle-mère de jeunes gens d’à peine un an de moins qu’elle et sur les relations ainsi créées entre eux (bonne entente, jalousie...).

### **Quelles conséquences ? La ruine ou la renaissance ? Le salut mais à quel prix ?**

Chez Planchon, à la fin de la pièce, lorsque la famille est chassée par Tartuffe, nous voyons une famille dans des couvertures qui nous rappelle l’image de réfugiés parmi les ruines de la maison. Ils sont violemment jetés dans les trous laissés à l’occasion des travaux. Après le retournement de situation, l’image finale présente la famille regardant avec stupeur Orgon, cet homme responsable de ce qui aurait pu arriver. Comment pourront-ils se relever de tout cela ? Le pourront-ils vraiment ?

Chez Braunschweig, il y a la volonté de montrer une famille « qui s'est enfoncée dans l'abîme ». Le principe scénographique donne l'impression que progressivement le décor, et nous avec, nous enfonçons. Et si la famille s'en est sortie, les signes qui nous sont laissés à lire (lumière, décor...) nous dévoilent une suite franchement sombre et pessimiste.

Lassalle finit, lui aussi, sa pièce dans une atmosphère délétère où tout un chacun est détruit. La rancœur des membres de la famille, la frustration d'Elmire, la défaite d'Orgon, laissent place au pessimisme : la famille, « cette solitude en commun où l'on est plus lié par ce qui est tu que par ce qui est dit ». De même Clément qui nous laisse en présence d'un Orgon, seul et méditant, détruit par les ravages causés par l'homme providentiel.

Vercelletto, de son côté, arrête la représentation quand la situation est au plus mal (acte V, scène 3). Il prend la parole pour expliquer pourquoi il choisit de ne pas raconter la suite : « Je ne raconterai pas la fin car je ne l'accepte pas », dit-il. Orgon demeure seul en scène, responsable de la catastrophe plus que ne l'est Tartuffe lui-même, observé et jugé par les membres de sa famille.

Luc Bondy montre une famille soucieuse de préserver ses privilèges : le spectacle s'achève comme il a commencé, puisque chacun retourne joyeusement à sa petite vie bourgeoise.

Mnouchkine ajoute cinq minutes à la pièce pour nous montrer une image d'effondrement puis le marchand revient. On célèbre le mariage devant le public pour montrer que même dans les moments difficiles le peuple fait preuve d'une force vitale face à l'oppression.

### **Un salut problématique**

Planchon, suggère une figure inquiétante d'autorité à travers l'exempt. Laurent a été pendu, Argas (ami d'Orgon) s'est fait exécuter. Tous ces éléments nous conduisent à penser que si le roi a gracié Orgon, ce dernier ne devra plus oublier l'allégeance qu'il lui doit.

Besson tourne en dérision la fin, il se moque de l'attachement des français aux traditions : l'intervention du monarque tout puissant symbolise le besoin d'Orgon de se tourner vers un nouveau protecteur.

Chez Clément le discours de l'exempt est diffusé sur un écran et pris en charge par un homme politique, suggérant ainsi que l'homme providentiel a un visage multiple. Ce n'est pas seulement celui capable de s'introduire dans une famille mais il s'agit de tout type d'individu susceptible par son discours et son aura de manipuler un individu ou une foule.

### **La « folie », la « passion » d'Orgon. Orgon, personnage principal ?**

Planchon expose le trouble des désirs refoulés d'Orgon envers Tartuffe : il s'agit d'une relation passionnelle, proche de l'homosexualité.

Chez Besson, l'intérêt est porté sur la faiblesse d'Orgon qui s'attache à un être aussi grotesque que Tartuffe. Comment peut-il être à ce point aveuglé ? Orgon est présenté comme un personnage maladif qui a besoin de croire en quelqu'un ou en quelque chose. Il interroge cette faille où à tout moment nous pouvons être susceptibles de succomber à l'emprise et à la fascination d'un individu de manière irrationnelle.

Chez Mnouchkine, Orgon est buté dans sa démesure et son autorité (comme sa mère). Les costumes renvoient très souvent à l'islam mais portent des signes également chrétiens.

Pour Braunschweig, « la religion est un couvercle que l'on met sur la marmite ». Orgon cherche en Tartuffe à calmer les appétits sexuels qu'il a envers Elmire puisque cela contrarie son désir pieu.

Chez Brigitte Jacques-Wajernan « il s'agit bien d'une passion amoureuse. » « Il y a chez Orgon un mélange de souffrance et de jouissance proprement insoutenable. Il est possédé ».

Chez Lacascade, c'est un Orgon assez mécanique qui est dans un jeu paranoïaque, monomaniacal (qui ne peut guérir qu'à travers Tartuffe) puisqu'il est persuadé que le monde entier lui en veut et l'espionne.

Vercelletto réunit Orgon et Tartuffe avec la barbe, elle représente la domination masculine. Ce qui est intéressant, c'est que dans la dernière image, Orgon retire sa barbe comme si, symboliquement, il sortait de sa folie.

Avec Bondy, nous avons un Orgon vieillissant, abattu, qui énergiquement va se ressaisir, comme s'il s'agissait de représenter de façon métaphorique une société usée.

# HIER

Jeudi 17 octobre 2013

## Atelier de transmission

2 comédiens (Michaël et Chloé A.)

1 participante (Charlotte)

L'atelier portera sur Elmire, Loyal et Mariane.

La participante joue Elmire et explore la scène de la table sans que des indications précises lui soient données.

Puis, de façon inverse, elle se fait transmettre Monsieur Loyal de façon très suivie et avec beaucoup d'indications. L'intérêt est également de voir avec cette scène l'importance du texte et d'accepter de s'appuyer essentiellement sur ce dernier.

Enfin, elle travaille le rythme à partir de la partition de Mariane en interaction avec Dorine.

## Répétition

Un très long temps est consacré au retour de notes.

Puis, le début de l'acte I est revu et l'hypothèse d'une famille hypocrite envers Mme Pernelle est essayée. Les membres de la famille se moqueraient du départ précipité de la vieille grand-mère.

A 18h une italienne de *Tartuffe* est faite, interrompue par quelques notes.

## Représentation

112 personnes

Gwenaël Morin demande au public de se rapprocher de la scène plutôt que de s'éparpiller dans les gradins : « on a besoin de vous pour faire du théâtre ».

Lors de la représentation, nous pouvons sentir que les éléments sont justes mais pas encore suffisamment déployés. Les comédiens doivent réussir à passer au-delà de la mise en place des repères afin de pouvoir s'engager pleinement dans leur jeu.

