

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

25 OCTOBRE 2013

N° 39



TARTUFFE  
JEUX DE RÔLE

AVEC CELINE CANDIARD



## Le même et l'autre ou Le Pantalon d'Antoine Vitez

1. Je ne l'avais pas vue depuis plusieurs mois. Une année peut-être. Elle revenait d'un long périple qui l'avait conduite en Chine et en Russie, périple qui avait laissé des traces évidentes puisqu'elle glissait désormais dans chaque phrase deux ou trois mots étrangers, si bien que je ne comprenais qu'à demi de quoi il retournait, tout en ponctuant chaque vocable inconnu d'un signe de tête, semblant ainsi acquiescer (et donc comprendre) et donnant à cette incompétence manifeste pour la polyglossie un air d'aisance au moins superficielle (qui ne rassurait sans doute que moi). Peut-être pour nous aider à avancer dans ce repas qui semblait nous couler dans une distance infranchissable, le vin coulait lui aussi plus que de raison. La première bouteille finie, elle cria – parce qu'ivre comme moi, elle parlait déjà avec beaucoup plus d'entrain qu'il n'en aurait fallu, surtout dans un pareil lieu –, elle cria donc en tendant la bouteille au sommelier : « La même ». Ce à quoi le sommelier, plein d'un tact tout philosophe, répondit : « Ce qui veut dire : "Une autre" », et il nous quitta à pas feutrés pour rapporter une seconde bouteille qui devait finir d'achever ce lamentable repas dont je ne conserve pas d'autre souvenir.

2. Du temps où il dirigeait le sanctuaire du théâtre français – conservatoire de la langue et des gestes –, Antoine Vitez avait pris l'habitude de changer de pantalon avant d'aller travailler au plateau avec les comédiens. Quand venait le moment de quitter la table et de retrouver la scène, on le voyait s'enfermer un bref instant dans son bureau, puis ressortir de la pièce avec un pantalon strictement identique à celui qu'il portait alors. Seule la porte fermée indiquait à autrui que le pantalon avait été changé et il restait le seul adepte instruit de cette tradition secrète.

3. Dans *Fin de partie* de S. Beckett, Nagg raconte à Nell une brève histoire qui a tout d'une parabole. Ce court récit met en scène un anglais bien décidé à se faire faire un pantalon sur mesure pour le nouvel an qui approche. Il se rend chez un tailleur qu'on lui a chaleureusement recommandé et sort plutôt satisfait du premier rendez-vous : les mesures ont été prises et le pantalon lui a été promis d'ici la fin de la semaine. C'est lorsqu'il vient chercher celui-ci que la longue série des catastrophes commence : le fond du pantalon est raté, lui dit le tailleur, revenez dans une semaine ; et puis voilà que c'est l'entre-jambe qui est salopée, revenez dans une semaine, lui dit le tailleur ; et maintenant les ourlets qui sont fichus, revenez dans une semaine, lui dit le tailleur ; et ainsi d'échec en ratage, d'infortune en déconvenue, de semaine en semaine, finissent par passer trois mois sans que notre pauvre anglais ne puisse récupérer son pantalon. Il fallait tout le flegme britannique pour traverser cette épreuve et n'exploser de colère qu'au bout de trois mois, alors que le nouvel an s'était enfui depuis belle lurette : « Goddam Sir, non vraiment, c'est indécent, à la fin ! En six jours, vous entendez, six jours Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois. » (*voix du tailleur, scandalisée.*) « Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde... (*un temps*)... et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! » (S. Beckett, *Fin de Partie*).

4. Dans chacun de ces courts récits, il est bien évidemment question de double, de paire, de copie, de l'autre et du même (et puis aussi, accessoirement de pantalon, mais cela n'intéresse ici que peu notre affaire). Même qui désigne un autre, autre qui revient au même, même renvoyé à l'autre, part incomparable du modèle. Bien. Mais en quoi cela concerne-t-il *Tartuffe* ? Réponse avec deux hypothèses.

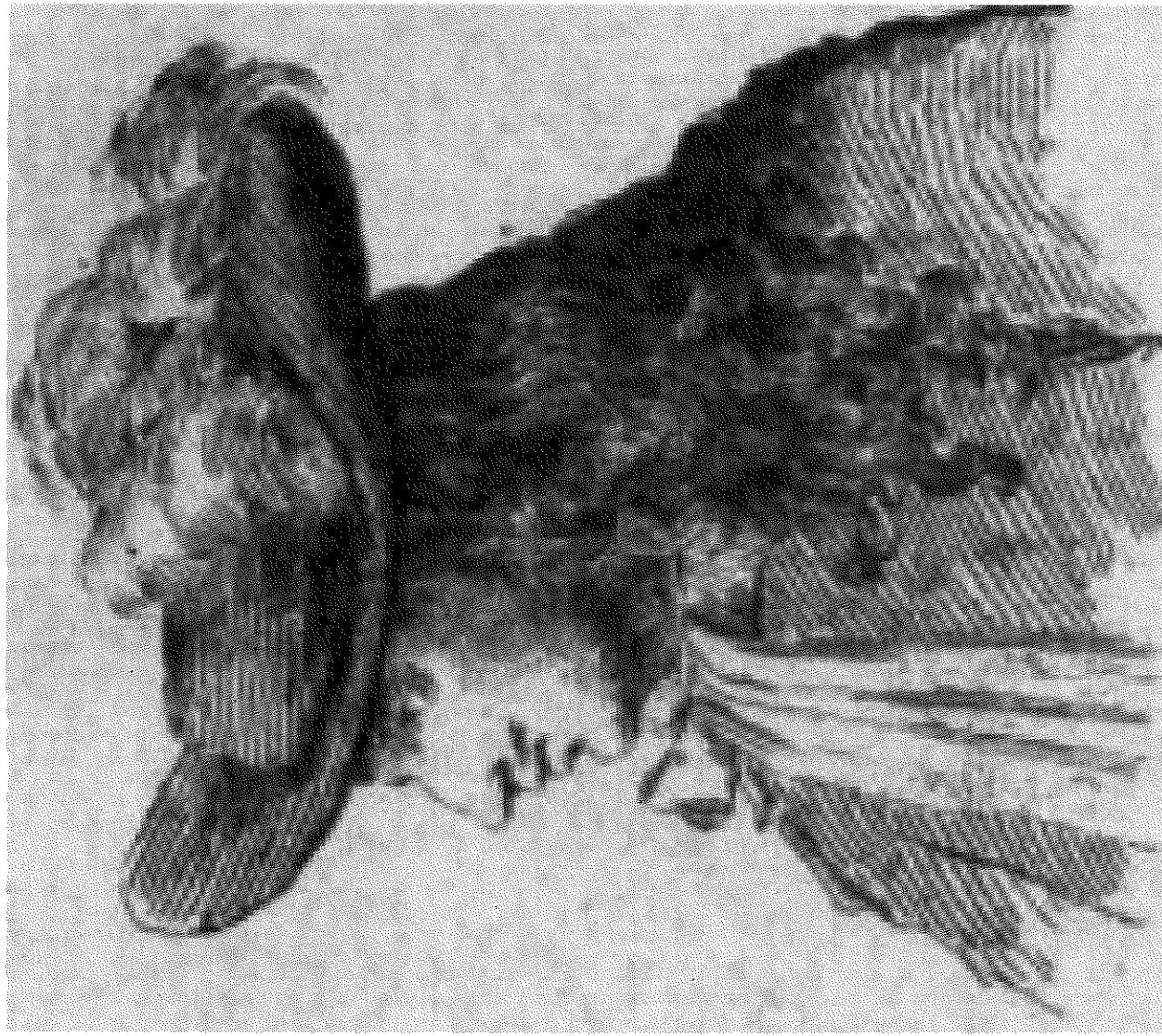
Hypothèse 1. On trouve dans *Tartuffe* une structure dramatique commune à beaucoup d'autres récits, structure qu'on pourrait identifier sous les traits du tandem de l'imposteur et de sa dupe, du pigeon et du trompeur, du traître et de sa poire, du tricheur et de son dindon. Mais la structure de ce couple qui forme ensemble les éléments du piège repose sur un principe très particulier : le principe mimétique. C'est parce qu'il est *comme* un dévot que Tartuffe prend le pouvoir dans la maison d'Orgon, c'est parce qu'il veut en tout point être *comme* Tartuffe que Orgon perd toute mesure et tout sens du jugement. Chacun des deux s'efforce donc d'être autre pour jouer le même.

Hypothèse 2. À l'intérieur de cette scène de « l'action mimétique », qui est la grande scène de la relation parasitaire, se joue une seconde scène : celle de l'étalonnage, celle qui découvrira l'imposture, celle qui posera la question du même et de l'autre, celle qui posera la question du MONDE et du PANTALON.

5. Dans le triangle de la bouteille, du monde et du pantalon, on découvre donc cet autre qui est tout à la fois le même : c'est l'étrange leçon d'égriété que nous délivre *Sous le volcan*, leçon que Clément Rosset résume dans les termes du paradoxe suivant : « Toute réalité est nécessairement déterminée // Toute réalité est nécessairement quelconque ».

**VALÈRE**

**La Grange  
(1639-1692)**



**MARIANE**

**Mademoiselle  
de Brie  
(1630-1706)**



**CLÉANTE**

**La Thorillière  
(1626-1684)**



**ELMIRE**

**Armande Béjart,  
« Mademoiselle  
Molière »  
(1642-1700)**



**MONSIEUR LOYAL**

**De Brie  
(1607-1676)**



**DORINE**

**Madeleine Béjart  
(1618-1672)**



**ORGON**

**Molière  
(1622-1673)**





# TARTUFFE

Du Croisy  
(1626-1695)



**Le *Dottore***  
**de la**  
**Commedia**  
**dell'arte**



## Molière, *L'Impromptu de Versailles* (1663), scène I

MOLIERE (*à du Croisy*) : Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

### Pièces ayant pu servir de modèles pour Tartuffe :

- *Il Pedante*, canevas italien de Flaminio Scala, reproduit dans son recueil *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, 1611

- *Il basilisco di Bernagasso*, canevas manuscrit du milieu du XVII<sup>e</sup> s., reproduit dans F. Carmelo Greco, *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Napoli, Luciano, 2001, p. 175-198.

- Antoine Le Métel d'Ouille, *Les Trahisons d'Arbiran*, tragicomédie, Paris, Augustin Courbé, 1638

(Source : Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999)

#### Antoine Le Métel d'Ouille, *Les Trahisons d'Arbiran*, acte III, scène I (extrait)

ARBIRAN.

Madame, si par moi vous vous laissez conduire  
Je ferai que bientôt il ne vous pourra nuire,  
Et si vous n'avez point un cœur trop scrupuleux,  
Je promets aujourd'hui de vous venger tous deux.

LEONIDE.

Un cœur qui du désir d'une vengeance brûle  
Pour un qui le veut perdre aurait-il du scrupule ?  
Employez-y le feu, le fer, et le poison,  
Mêlez l'assassinat avec la trahison,  
La plus lâche action que mon cœur entreprenne,  
Ne saurait être encor si noire que la sienne,  
Sa présence aujourd'hui m'est affreuse, et jamais  
Je ne le chéris tant qu'à présent je le hais.

ARBIRAN.

Oui, de ses trahisons, si vous me voulez croire,  
Par d'autres trahisons nous aurons la victoire,  
On ne saurait trop mal traiter un ennemi,  
Et l'on n'est point vengé, ne l'étant qu'à demi :  
Il vous fait repousser la force par la force,  
La vengeance, Madame, est une douce amorce,  
Le rendant convaincu d'un horrible attentat,  
Faisons-le condamner pour un crime d'Etat ;  
Disons au Roi qu'il veut usurper sa Couronne,

Et qu'il veut attenter même sur sa personne :  
Qu'il a communiqué ce dessein avec moi,  
Dans trois heures je puis me rendre auprès du  
Roi.  
Et si vous désirez seconder mon envie,  
Vous le verrez priver et d'honneur, et de vie.  
Ecrivez-en au Roi, Madame, et lui mandez  
Qu'il est votre mari : mais que vous regardez  
À conserver l'Etat plus qu'à sauver un traître,  
Qu'étant fidèle au Roi comme vous devez être,  
Vous l'en avertissez après avoir en vain  
Essayé plusieurs fois de rompre son dessein.

#### Même pièce, acte III, scène V

LE ROI, *seul*.

Je ne puis que résoudre en cette incertitude,  
Et jamais mon esprit n'eut plus d'inquiétude.  
Un Prince généreux, et qui m'est allié  
Pourrait-il envers moi s'être tant oublié ?  
Non, cela ne peut être, il est hors d'apparence  
De croire qu'à ce point un tel homme m'offense,  
Ni qu'il ait pu jamais me manquer de respect,  
Et puis l'accusateur ne m'est que trop suspect.  
Mais aurais-je raison de faire peu de conte  
De cet avis reçu ? Si sa femme, et Cléonte,  
Cavalier de mérite, et qu'on m'a tant vanté

Soutiennent qu'il m'a fait cette infidélité ?  
Non, non, mais il m'en faut éclaircir davantage ;  
Ne précipitons rien, un Prince n'est pas sage,  
En un fait important, de croire de léger,  
Il faut connaître tout avant que de juger.  
Un petit incident, la moindre circonstance,  
Bien souvent amoindrit, ou rend pire l'offense :  
Il faut sur ce sujet entendre l'accusé,  
Voyons sa contenance, il sera bien aisé,  
Le tenant devant moi, de lire son visage,  
D'innocence ou de crime un certain témoignage,  
La présence des Rois a tant de Majesté  
Qu'on ne peut devant eux celer la vérité :  
Une œillade égarée, une action confuse,  
Un geste déréglé bien souvent les accuse ;  
Dépêchons vers Rodolphe, avec commandement  
De se rendre en secret à Naples promptement.

#### Même pièce, acte V, scènes VII et VIII

ARBIRAN.

Je viens encor ici  
Pour souffrir tes mépris, ingrate, me voici,  
J'en ai vu ci-devant assez de témoignage ;  
Penses-tu maintenant réparer cet outrage ?  
Ô le joli dessein, ingrate, de quel front  
Oses-tu m'aborder après un tel affront ?  
Viens-tu point maintenant de forger quelque  
ruse ?  
Quelle fourbe, dis-moi, te peut servir d'excuse ?

LEONIDE.

Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? eussé-je présumé  
Qu'un Prince généreux, après m'avoir aimé,  
Après avoir cherché tous moyens de me plaire,  
Pour si peu de sujet se fût mis en colère ?  
Pensez-vous que je sois ingrate jusqu'au point  
D'oublier vos bienfaits, et de n'y penser point ?  
Non non, vous vous trompez, je sais bien que ma  
vie  
Par mon mari, sans vous, m'aurait été ravie,  
Ce n'est pas la raison que vous soyez privé  
D'un bien que par vos soins vous m'avez  
conservé.

ARBIRAN.

Pourquoi donques tantôt, femme ingrate et  
parjure,

Après m'avoir taxé d'une honteuse injure,  
M'as-tu voulu traiter avec tant de rigueur ?

LEONIDE.

Es-tu si délicat ? ne veux-tu pas mon cœur  
Qu'une mauvaise humeur quelquefois ne me  
vienne ?  
Et puis j'avais désir de connaître la tienne,  
Cette petite fougue où je te viens de voir,  
Bien souvent sur nos cœurs a beaucoup de  
pouvoir ;  
Nous voulons posséder pour être possédées,  
Mais aussi quelquefois être un peu gourmandées,  
L'amour en est plus grand : mais changeons de  
propos,  
Et pensons seulement à nous mettre en repos.

ARBIRAN.

Tes yeux ont tant d'attraits, ta grâce a tant de  
charmes,  
Qu'il faut que je me rende, et mette bas les  
armes :  
Que ce sexe, grands Dieux ! a de pouvoir sur  
nous.

LEONIDE.

Tâchons, je te supplie, à tromper ce jaloux ;  
Je veux parler du Roi, qui s'efforce à me plaire,  
Mais son amour me fâche, et me met en colère ;  
Dis-moi que ferons-nous pour rompre son  
dessein ?

ARBIRAN.

Ne tient-il qu'à lui mettre un poignard dans le  
sein ?  
Ce sera bientôt fait.

LEONIDE.

Que j'en serais ravie.

ARBIRAN.

Tiens pour certain qu'il est déjà privé de vie,  
Ma main fera ce coup, ou bien je périrai.

#### SCENE HUITIEME

LE ROI.

Traître, su je le puis, je t'en empêcherai.  
Amis saisissez-vous de ce Monstre exécrable,  
A-t-on jamais rien vu de plus abominable ?

L'acteur appelé à jouer Tartuffe devra, dès son entrée en scène, prendre un maintien honnête et décent, et non pas l'attitude et la physionomie d'un cafard. Molière, dans sa *Préface*, dit « qu'il a employé deux actes à préparer la venue de son scélérat, qu'il ne tient pas un seul moment l'auditeur en balance, qu'on le connaît d'abord aux marques qu'il lui a données ». Quel besoin peut donc avoir l'acteur, si l'auteur a si bien pris la précaution d'avertir le public du caractère réel de son personnage, de prendre un air sournois et de forcer la note ? « L'hypocrite et le dévot ont une même apparence, a dit l'auteur d'un pamphlet dirigé contre Molière, ce n'est qu'une même chose dans le public, il n'y a que l'intérieur qui les distingue » ; et si cet intérieur est bien connu du spectateur, mieux le comédien jouera la vraie dévotion, mieux il représentera l'hypocrisie. (...)

A quel emploi doit appartenir ce rôle difficile ? aux *premiers rôles* ou aux *premiers comiques* ? question dont, à tort ou à raison, on ne se préoccupe plus aujourd'hui, mais que l'ancien théâtre était bien forcé de résoudre, alors que tous les rôles du répertoire appartenaient aux comédiens, suivant l'emploi dans lequel ils avaient été reçus comme sociétaires. Ce droit rendait l'acteur maître absolu de tous ses rôles, nul autre que lui n'y pouvait toucher ; mais ce droit exclusif lui imposait aussi l'obligation de jouer les bons comme les mauvais, et l'ensemble des représentations profitait de ce règlement, quand le gentilhomme de la Chambre du Roy voulait bien s'acquitter de sa charge et tenir la main à son exécution.

C'est à Du Croisy que Molière avait confié Tartuffe, et tout donne à croire, par les rôles qu'il a joués, que son emploi était celui des *Comiques*.

P. RÉGNIER, LE TARTUFFE DES COMÉDIENS, PARIS,

OLLENDORFF, 1896, p. 3-4.

30 LA CRITIQUE

~~Acte III, scène IV~~  
LAVRENS,

Si je ne craignois point que nous fussions surpris,  
Ma foy, je te ferois, dans l'ardeur où je suis...

Quoy donc?  
LISE.

LAVRENS.

Rien.

LISE.

Mais encore?

LAVRENS.

Je te... *Tu veux que à le dise*  
*montrant ses serons.*  
Laisse-moy les baïser.

LISE.

En seras-tu plus grand?

LAVRENS.

Où?

LISE.

Non.

LAVRENS.

De grace.

LISE.

Non.

LAVRENS *se dépitant.*

*Il revient doucement.* Tu t'en repentiras.  
Hé que te les inanie au moins.

LISE.

Que je fus lasse...

LAVRENS.

Puis que tu ne veux pas m'accorder cette grâce,  
Si je voulais par force attaquer ton honneur,  
Comment donc ferois-tu?

LISE.

Je croirois au Volcure.

LAVRENS.

Hé pourquoi te laissant toute chose en nature,  
Tu ne veux pas?

LISE.

Non.

LAVRENS.

Non?

LISE.

En vérité, j'en jure.  
C'est.

LAVRENS.

Pour me cacher ton Sein, pren-moy donc ce mouchoir,  
Car sans tentation je ne le levurois voir;  
*Tout de pareils objets, les hommes font les yeux.*  
*Il se la fait venir des complices penées.*

LISE.

Tout que l'on voit vu. Sois que l'on n'ose toucher,  
L'on n'a pas grande peine à le faire cacher,  
Ah Tartuffe maudir! dont la main empuisée...  
Et te verrais tout nud, sans en être teuté.

LAVRENS *commentant à se déshabiller.*

Hé las! épremier.

LISE *le recotant.*

Il n'est pas si bon, non.

Quoy, tu ferois sujet à la tentation?  
Un Volet tel que toy, de l'amoùf, n'est bon que...

LAVRENS.

*Se penchant vers Volet, se déshabillant.*

LISE.

Ce Vert est de Tartuffe, &amp; c'est plutôt à moi de le dé...

LAVRENS.

Hé n'est-il pas permis de volet un Volet?



## Tribune n°6

Vendredi 18 octobre 2013

### « Amour, vérité et mensonge », Carlos Heusch (extraits)

Ce qui va m'intéresser ici c'est la théorisation de l'amour dans des domaines de savoir, qui *a priori* pouvaient être sans rapports aucun avec le phénomène amoureux (par exemple la médecine, la philosophie morale, la philosophie de la nature, la magie, l'astrologie, la théologie, le droit...).

C'est parce que l'amour est en relation avec la production du savoir que se pose la question de son rapport à la vérité et au mensonge.

L'amour nous aide-t-il à aller vers la vérité ou nous en éloigne-t-il ?

L'amoureux est-il dans le vrai ou au contraire l'amour l'empêche-t-il de voir la vérité ?

L'iconographie du dieu amour est de ce point de vue tout à fait significative : elle représente un enfant, Cupidon, fils de Vénus, les yeux bandés pour signifier qu'il était aveugle et pouvait frapper n'importe qui. De même, ce masque peut également signifier cette sorte particulière d'aveuglement qui touche le sujet amoureux, aveuglement qui serait incompatible avec la quête de la vérité.

Mais dans quelle mesure n'est-ce pas dans cet aveuglement de l'amour que l'on peut arriver à voir, tel le personnage d'Œdipe, la vérité ? Ne serait-ce pas lorsque nous sommes tout à fait aveuglés que nous pouvons toucher à une vérité d'une toute autre nature, une vérité beaucoup plus profonde ?

#### L'AMOUR ET LA VERITE

Au Moyen-Âge et à la Renaissance, l'amour est considéré comme faisant partie du système de connaissance du monde.

À l'époque, il y a cette idée que par l'amour nous pouvons mieux connaître la vérité des choses. Au sein de la philosophie naturelle (philosophie de la nature, des animaux mais également de l'homme), l'amour fait partie de l'ordre naturel des choses, de l'ordre de la création. L'amour n'est pas un concept inventé afin de justifier des ébats, il s'agit de quelque chose qui fait corps avec l'ordre du monde. Si l'amour est quelque chose de naturel, les philosophes naturels ont essayé de voir dans quelle mesure il était possible de réglementer cet amour pour le rendre compatible avec les nécessités de la nature. Tout cela partait du présupposé que dans le corps se superposait amour, sexualité et procréation. Effectivement, la notion naturelle de l'amour ferait de ce dernier une métaphore de la sexualité et par conséquent de la procréation.

Les poètes italiens du « stil-Novistes » refusaient l'idée d'un amour lié à la sexualité. Mais il y a cette première idée selon laquelle l'amour est naturel : un tel présupposé évacue la notion de péché liée à l'amour comme sexualité. Il est possible de créer une sorte de vérité dans la pratique du phénomène amoureux. Dès lors, les individus vont pouvoir tout naturellement se servir de cet amour dans différents éléments de leur vie. Et cela, en dehors de la notion de péché qu'on associe à tort aux temps anciens et plus particulièrement au Moyen-Âge.

Ceci dit, à l'époque, on préconise également de garder une certaine modération face à la sexualité : on pense au philosophe Albert le Grand qui raconte l'histoire d'un clerc qui avait tellement abusé de la sexualité qu'il en était mort et l'on avait découvert que son cerveau avait réduit jusqu'à atteindre la taille d'un pois chiche. Ce principe de modération est bien évidemment guidé par l'idée aristotélicienne qui veut que le bon soit toujours le juste milieu.



Parce qu'il existe un rapport dans cette conception entre l'amour et la part naturelle de la sexualité, la nature devient aussi la source d'adjuvants à l'amour. C'est à partir de ce principe naturel que l'on peut comprendre l'existence des aphrodisiaques et des anaphrodisiaques. Il y en a de deux sortes : les aphrodisiaques naturels (ingrédients de la nature, la graine de roquette, les testicules de renard, etc.) et les aphrodisiaques de l'ordre de la *philocaptio* – de la magie amoureuse –, du surnaturel (et afin de pratiquer ces sorcelleries on avait besoin d'éléments avec une forte charge individuelle comme les cheveux par exemple). Cette magie amoureuse suscitait le scepticisme de certains mais ne s'épuisait pas du tout au Moyen-Age.

Il y a d'autres approches de l'amour. Beaucoup d'auteurs se sont intéressés à l'amour dans sa spécificité humaine. L'analyse des différentes âmes a permis de développer une vision de l'amour comme sentiment proprement humain. L'amour humain était beaucoup plus fort que celui des animaux, tellement plus fort qu'il pouvait même se transformer en maladie. Les animaux ne sont, en effet, jamais malades d'amour. Pourquoi ? Parce que leur amour ou leur désir est proprement terre à terre et que n'intervient pas l'élément esthétique. Le chien renifle et est amoureux, en principe pour les humains c'est un petit peu plus compliqué... On pense à l'époque qu'il ne suffit pas de renifler pour être amoureux, il faut également voir. Voir, car il y a dans la théorie amoureuse un lien intrinsèque entre l'amour et la beauté. Et c'est cette beauté qui rend fou, qui fait que l'homme et la femme peuvent perdre complètement leur raison et leur santé. Et c'est alors que l'amour devient un problème médical, d'ailleurs pris très au sérieux par les médecins. André le Chapelain dans son traité sur l'amour *De Amore* disait ainsi que « l'amour est une passion et une pensée excessive qui vient de la vision de la beauté de l'autre sexe ». Cela impliquait effectivement que les aveugles ne pouvaient pas aimer et que l'homosexualité n'était pas envisagée selon les termes de cette rencontre. (Alors qu'il existait bien évidemment à cette époque un amour homosexuel !).

La beauté crée une forme d'extase amoureuse, une folie de l'amour, qui nous mène au vrai. C'est une idée selon laquelle on découvre une dimension de l'existence qui n'existerait pas sans ce rapport au monde extatique que construit l'amour.

Cette dimension est très présente dans l'amour courtois. Tout cela part d'une idée maîtresse qui est la reconnaissance de la toute force du désir : c'est parce que le désir est infiniment puissant et fort que l'on arrive à atteindre cette extase et cette vérité qui passe par l'extase. Donc, ce qui est presupposé dans cette conception de l'amour, c'est que l'amour est éminemment désir, donc pulsion. « Le désir s'accroît quand l'effet se recule » dira Corneille dans *Polyeucte*. Cette pulsion du désir comme étant le seul vrai visage de l'amour est une idée qui structura la pensée de l'amour de manière tellement déterminante que d'autres penseurs ont voulu en prendre le contre-pied.

C'est ainsi que les théoriciens de l'amour à l'université de Salamanque au milieu du XVème siècle cherchèrent à savoir s'il n'y avait pas autre chose que le désir. Ils ont établi, notamment l'un d'eux nommé le Tostado, une différence fondamentale entre deux désirs, entre deux formes d'amours représentés par les figures de Cupidon et de Vénus. Vénus, déesse de l'amour, signifie le plaisir alors que Cupidon signifie, lui, le désir. Et s'il n'y a que le désir qui tourne sans cesse à vide alors Eros se convertit en Thanatos. Se crée alors le « contre-amour », l'amour de Vénus, l'amour de plaisir. C'est parce que l'on sait que le plaisir existe que l'on désire.

Deux points de vue s'affrontaient : celui qui défendait l'idée selon laquelle le vrai de l'amour n'était pas le désir (puisque'il n'est qu'un leurre), que le vrai de l'amour était le plaisir immense que l'on avait à partager cet amour avec celui que l'on aime. À l'inverse, certains aristocrates affirmaient que l'amour n'étant que désir. Ces débats au sein de la cour ouvraient donc la porte à la dimension lubrique et ludique de l'amour. Et dès lors que l'on parle de jeu, on peut se demander : Quel est le degré de sincérité qui existe dans ce jeu ? S'il s'agit d'un jeu de cour, d'un badinage, dans quelle mesure n'y a-t-il pas une part de mensonge ?

## L'AMOUR ET LE MENSONGE

Dès le premier grand théoricien de l'amour, Ovide, il y a un lien entre l'amour et le mensonge. L'amour est d'abord une question de stratégie qui commence par la séduction. Et la séduction nécessite un apprentissage. Tous les moyens sont bons pour séduire et, par conséquent, il est possible de mentir. Le mensonge du point de vue allégorique est une femme rusée, intelligente, dynamique, contrairement à la vérité souvent représentée comme ennuyeuse et niaise. Il y a une hypocrisie fondamentale, indissociable de la conception de l'amour comme pure stratégie. Il faut savoir abuser. Or, c'est dans cet espace de sociabilité, que sont les cours de la société d'ancien régime, que cet amour de la séduction et du mensonge va triompher. Il va triompher en essayant de créer une sorte de double fin, de simulacre du véritable personnage de l'amoureux. Cet amoureux et son double vont engendrer une figure de cour qui va être critiquée, figure de cour qui part de l'existence d'un modèle de séduction. Des traités définissent la personne qui aime et celle qui doit être aimée. La personne qui arrive à correspondre au portrait de l'amoureux courtois triomphera à la cour et séduira. A partir de cette image de l'amoureux courtois se forge une image de celui qui détourne à son profit les codes de l'amour courtois afin de séduire ses victimes. C'est ainsi que l'on arrive à la création de la figure du « galant homme » : le galant homme est celui qui feint d'être amoureux, qui feint de souffrir, qui feint d'être malade d'amour, uniquement pour séduire. Les galants hommes feignent d'aimer car en réalité ils ne veulent séduire que de manière basement matérielle. On peut y découvrir la figure de *Dom Juan*. L'amour en soi, certes, n'est pas un mensonge mais l'abuseur abuse surtout l'amour lui-même et non pas les pauvres petites Zerlinette qui courent les rues.

Quelles sont les conséquences de ces agissements ? Est-ce à ce point négatif qu'il y ait ce genre d'abuseur ?

## VERITE DE L'AMOUR A TRAVERS LE MENSONGE

Finalement, ces abuseurs sont souvent récompensés par le mariage. Et surtout, il arrive que parfois le faux amour puisse accoucher d'un amour bien réel. *La Célestine* de Fernando Rojas en est le meilleur exemple. Calixte grâce à l'entremetteuse appelée la Célestine arrive à faire succomber Mélibée. Rojas va appliquer, dans le dénouement de *La Célestine*, la théorie d'un amour né du coït, renouant ainsi avec la primauté accordée au plaisir. C'est au moment où les amoureux ont oublié leur désir et qu'ils sont dans une communion amoureuse parfaite, parce qu'ils s'aiment d'un amour vrai et intense né de la sexualité partagée et communément admise, qu'ils vont mourir. C'est là le drame, c'est là qu'est la tragédie : c'est qu'ils ont déjà voués leur vie et leur mort à cet amour profond et intense qui est pourtant né d'un mensonge. Mélibée, quelques scènes avant son suicide, dit « si Calixte venait à me manquer, la vie aussi me manquerait ». Elle a atteint par cet amour une dimension nouvelle, une dimension de vérité qu'elle n'aurait pu toucher autrement.

Il existe une autre forme de vérité qui peut naître également du mensonge amoureux : c'est la vérité poétique. Les traités poétiques de l'époque disent que le poète doit être amoureux, mais il peut tout aussi bien, nous disent-ils, feindre de l'être... Ce n'est pas véritablement le fait d'être amoureux réellement, référentiellement, qui compte. Ce qui est important, c'est de se sentir amoureux. Pourquoi ? Parce que c'est cela seul qui permet de trouver une vérité poétique. Par la fiction, par le mensonge, les poètes feignent et ainsi arrivent à composer des vers sublimes. Cette inspiration, à la fois feinte et consentie, permet la poésie. Elle va au-delà des contingences matérielles. Elle est la véritable vérité de l'amour.

# HIER

Jeudi 24 octobre 2013

## Atelier de transmission

2 comédiens (Chloé A. et Michaël)

6 participants

Une discussion autour du spectacle interroge notamment la place de Cléante et sa manière de dire le texte. Un exercice est donc proposé sur un monologue de Cléante. A partir des lectures de chacun, les comédiens demandent aux participants d'accentuer ce qui est différent dans chaque lecture (pour certain la lenteur, pour d'autre le débit rapide...). Les propositions de base sont donc amplifiées et retravaillées. Le débit rapide de Cléante est-il l'explication du fait qu'il est impossible de l'interrompre et de l'écouter malgré le désaccord des personnages à qui il s'adresse ?

Puis, des duos sont créés autour de Mariane et Valère. Ressort de ces lectures une façon quotidienne de traiter le rapport entre les deux amants.

## Répétition

Le chantier de l'acte III du *Misanthrope* s'ouvre sur hypothèse concernant le personnage de Célimène : elle serait fascinante de manière purement superficielle. Et surtout serait consciente de cette médiocrité : c'est la raison pour laquelle elle éprouve le besoin d'éprouver constamment de nouvelles relations.

Gwenaël Morin demande aux comédiens de faire des propositions radicales pour leur rôle et de réfléchir aux situations des personnages à partir de situations qu'ils auraient pu traverser (moyen concret de se réapproprier un texte qui peut nous sembler étranger).

## Représentation

80 personnes

Cléante n'est plus en fond de scène mais se situe dans les gradins au milieu du public. Le tambour rythme ainsi la pièce d'une manière différente. Le personnage de Cléante, de par son statut singulier, se rapproche d'une vision qui semble plus en retrait que celle des autres personnages, et qui serait plus proche de celle des spectateurs.

Les comédiens arrivent de mieux en mieux à apprivoiser leur texte. Une belle représentation dans ce nouvel espace dessiné par l'arène et les gradins.

