

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

1<sup>er</sup> NOVEMBRE 2013  
n° 44

LA SOLITUDE D'ADAM





## **Responsable, dérivé savant du latin *responsum*, de *respondere* « répondre »**

1. Elle a soixante-treize ans quand elle écrit ça dans son journal. On est samedi. Le 21 avril 1984. Un jour où la solitude pèse sans doute avec plus d'âpreté que l'heure est au partage, à la famille et aux réunions joviales qu'appellent les fêtes et les week-ends. C'est le matin à peine. Elle prend seule son petit déjeuner. Il fait froid encore. Elle le sent dans ses os. Elle ne saurait pas dire si c'est une douleur. Seulement ça : les os qu'elle sent. Et son corps rongé comme un vieil ongle. C'est le matin. Comme chaque jour depuis soixante-treize ans : café et pain. Ce n'est pas aussi bon qu'à Paris. Mais c'est une habitude dont elle n'a pu se défaire, même là, aux États-Unis. Alors qu'elle y vit depuis plus de quarante ans Et tandis que l'odeur du mauvais café emplit la pièce et qu'attendent, impassibles, les deux tartines de ce pain toujours aussi détestablement cuit, elle feuillète les *Pages jaunes*. Elle note : « Aujourd'hui, j'ai les *Pages jaunes* pour seule compagnie. Je cherche et recherche une expertise. J'ai droit à un devis gratuit. » Et puis voilà qu'elle poursuit : « C'est ma chance d'apprendre et de trouver : quoi ? Recherche et progresse. Ces réminiscences sont si fortes et claires que mon cœur bat. »

Je pense souvent à elle, Louise Bourgeois, soixante-treize ans, encore saisie par ce désir, encore tenue par cette exigence : « Recherche et progresse. »

Elle ne voit pas les *Pages jaunes*, elle ne voit pas le mauvais café, elle ne voit pas son corps vieilli, elle ne voit pas la dépouille de l'époux mort depuis dix ans, elle ne voit pas ces matins si semblables de n'avoir plus de saveur, elle ne voit pas que sa santé fout le camp, que le lit des draps reste obstinément froid car sa petite carcasse ne réchauffe plus rien, tout ses gestes du quotidien, inadressés ou vus d'elle seule, son visage – beau ce matin pour personne –, elle ne voit pas ça, la solitude à en crever, la solitude bonne à vous enfermer en cage, au contraire : elle s'appuie sur elle, elle est portée par elle, elle est grandit par elle dans l'exigence de son regard : « La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C'est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne. » (Duras, *Ecrire*)

2. Après lui avoir donné l'occasion de profiter des plaisirs innombrables que lui offrait le Paradis, après l'avoir incité à jouir de la présence des bêtes, après l'avoir encouragé dans le plaisir de les nommer chacune, après l'avoir poussé à s'engager dans la contemplation et la pure délectation du présent et après n'avoir obtenu que peu de succès, Dieu fût bien obligé de constater qu'Adam s'ennuyait à mourir, que les lions, les biches, les oiseaux, les faons, la mousse germinante et le soleil dardant ne suffisait pas à distraire notre homme de cette effrayante conscience qu'il était seul à avoir et qui le condamnait à une chose encore plus effrayante – l'ennui –, et que quoiqu'étant Dieu il avait fait une sacrée bourde en réalisant – trop tard – que l'homme n'était vraiment pas fait pour être seul. C'est donc pour répondre à la terrible solitude d'Adam que Dieu créa la femme – étrange créature, vouée à réparer la faiblesse du premier, qui devait l'engager par la suite dans les chemins de traverse qu'on connaît et qui inspirent encore à l'histoire commentaire et morale.



3. Le théâtre – comme l'acteur – naît de la séparation : c'est parce qu'un des choreutes s'arracha à la masse informe et anonyme du « nous », parce qu'un d'entre eux – poussé par on ne sait quel élan mystérieux ou par quelle folle sottise – osa affirmer sa capacité à dire « je », s'exposant ainsi à la violente blessure de la solitude, qu'il y eut théâtre.

La tragédie porte encore les stigmates de cet arrachement. Elle en désigne la trace tout autant que l'origine. Espace d'exception, elle met en jeu la liberté du sujet dans une société régie par une conception holistique « étroitement apparentée au collectivisme tribal » (K. Popper) qui lui était en tout point contraire. Dans ce monde grec où la vie était d'abord pensée comme communautaire, réglée par des banquets, des fêtes civiques et religieuses, des jeux sportifs et des spectacles, où la solitude était un châtement qui valait pour mort sociale, où l'on préférerait courir le risque d'un mauvais mariage plutôt que la violence d'une âpre solitude, où philosopher, c'était d'abord échanger, dialoguer – en bref, être un bon vivant et un amateur de bonne chair –, le théâtre offrait l'occasion d'une affirmation inédite et provocante : le dessein d'une singularité héroïque, le dessein d'une solitude (car les vrais héros sont seuls, même Lucky Luke sait ça).

4. Théâtre est donc le nom donné à cette naissance d'un sujet dans un mouvement d'arrachement,

théâtre est donc le nom donné à cette forme irréductible de responsabilité qui est le droit de *faire réponse*,

théâtre est donc le nom donné à cette réponse de l'homme, à cette réponse qu'un homme, seul, adresse à tous les autres et qu'il offre en partage pour en faire l'expérience, théâtre est donc le nom donné à cette parole qui n'existe que d'être d'abord soustraite, retirée, distinguée – pour être ensuite rendue,

théâtre est donc le nom de cette puissance de solitude qui, après s'être détachée du monde, revient à lui comme aux mains qui se tendent.

5. Entre *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope* s'approfondit la question du rapport de l'individu à sa solitude, le rapport du sujet à la société.

Comment fais-je réponse au monde ?

Comment puis-je advenir à moi-même comme sujet ?

La transgression de Dom Juan vaut l'identification pathologique d'Orgon ou le goût de distinction que manifeste Alceste : chacun éprouve sous une forme tragique, cocasse, provocante, pathétique, médiocre, remarquable ou spectaculaire la question de sa propre indépendance, de son affirmation.

La dépense de la rencontre, la relation de dépendance, la nécessité de l'arrachement dialoguent toutes trois ensemble et font théâtre de cette angoisse qui étreignit Adam : la grande solitude, celle qui porte à refluer en soi, là où il faut se tenir, le point de la plus grande dignité, de la plus grande liberté, de la plus grande folie.

6. « toi ici et moi ici – moi ici, moi ; moi qui peux te dire tout cela, aurais pu dire ; moi qui ne te le dis pas et ne te l'ai pas dit ; moi avec le martagon sur la gauche, moi avec la raiponce, moi avec la consumée, la bougie, moi avec le jour, moi avec les jours, moi ici et moi là-bas, moi accompagné peut-être – maintenant ! – de l'amour des non-aimés, moi en chemin ici vers moi, là-haut. » Paul Celan, *Dialogue dans la montagne*.



~~de la sphère de la production matérielle proprement dite », là où « commence l'épanouissement de la puissance humaine qui est sa propre fin, le véritable règne de la liberté ».~~

Ne serait exagérée, à tout prendre, dans la référence à une telle formation, que la confiance mise en apparence dans l'épithète « humaine » : car la communauté désœuvrée, la communauté de l'articulation ne saurait être simplement *humaine*. Et cela, par une raison d'une simplicité extrême, mais décisive : dans le mouvement vrai de la communauté, dans la flexion (dans la conjugaison, dans la diction...) qui l'articule, il ne s'agit jamais de l'homme, il s'agit toujours de la fin de l'homme. La fin de l'homme, cela ne signifie ni le but de l'homme, ni son achèvement. Cela signifie tout autre chose : la limite à laquelle l'homme seul peut atteindre, et cesser, l'atteignant, d'être simplement humain, trop humain.

Il ne se transfigure ni en dieu, ni en animal. Il ne se transfigure pas du tout. Il reste homme, dénué de nature, dénué d'immanence aussi bien que de transcendance. Mais en restant l'homme — à la limite (l'homme est-il autre chose qu'une limite ?) — il ne fait pas advenir une essence humaine. Au contraire, il laisse paraître une extrémité sur laquelle aucune essence humaine

80. Œuvres, Pléiade, t. II, p. 1487-1488.

ne peut avoir lieu. C'est la limite qu'est l'homme : son exposition — à sa mort, à autrui, à son être-en-commun. C'est-à-dire toujours, pour finir, à sa singularité : son exposition singulière à sa singularité.

L'être singulier n'est ni l'être commun, ni l'individu. Il y a un concept de l'être commun et de l'individu ; il y a une généralité du commun et de l'individuel. Il n'y en a pas de l'être singulier.

Il n'y a pas d'être singulier, il y a, ce qui est différent, une essentielle singularité de l'être lui-même (sa finitude, dans le lexique de Heidegger). C'est-à-dire que l'« être singulier » n'est pas une espèce d'étant parmi les étants. En un sens, tout étant est absolument singulier : jamais une pierre n'occupe la place d'une autre pierre. Mais la singularité de l'être (c'est-à-dire que l'être se donne un par un — ce qui n'a rien à voir avec l'idée de l'indivisibilité, dont se fabrique l'individu ; au contraire, la singularité de l'être singulier divise sans fin l'être et les étants, ou plutôt divise l'être des étants, qui n'est que par cette division et comme elle : singulier/commun) — la singularité de l'être est singulière à partir de la limite qui l'expose : l'homme, l'animal ou le dieu ont été jusqu'ici les noms divers de cette limite, elle-même diverse. Par définition, le fait d'y être exposé voue au risque — ou à la chance — d'y changer d'identité. Ni les dieux, ni les hommes, ni les animaux ne sont assurés de leur identité. C'est en quoi ils partagent une limite commune — sur laquelle ils sont toujours exposés à leur

fin, comme en témoigne, par exemple, la fin des dieux.

Le partage de cette limite ressemble, à s'y méprendre, à l'enlacement dans lequel le mythe tient ensemble et structure les hommes, les dieux, les animaux et la totalité du monde. Mais le mythe énonce sans relâche le passage de la limite, la communion, l'immanence, ou la confusion. L'écriture, en revanche, ou la « littérature » inscrit le partage : à la limite, la singularité advient, et se retire (c'est-à-dire qu'elle n'advient jamais comme indivisible : elle ne fait pas œuvre). L'être singulier advient à la limite : cela signifie qu'il n'advient qu'en tant qu'il est partagé. Un être singulier (« vous » ou « moi ») a très exactement la structure et la nature d'un être d'écriture, d'un être « littéraire » : il n'est que dans la communication, qui ne communique pas, de son trait et de son retrait. Il s'offre, il se tient en suspens.

↑   ↑   ↑   ↑   ↑   ↑   ↑

Que devient, dans la communication d'écriture, l'être singulier ? Il ne devient rien qu'il ne soit déjà : il devient sa propre vérité, il devient simplement la vérité.

C'est ce qui est inaccessible à la pensée mythique, pour laquelle « le problème de la vérité ne

se pose plus », comme l'écrivait Benjamin<sup>81</sup>. Dans le mythe, ou dans la littérature mythique, les existences ne sont pas offertes dans leur singularité : mais les traits de la particularité contribuent au système d'une « vie exemplaire » d'où rien ne se retire, où rien ne demeure en deçà d'une limite singulière, où tout se communique, au contraire, et s'impose à l'identification (cela peut avoir lieu, je le rappelle, dans la lecture autant que dans l'écriture : c'est affaire du mode d'inscription, d'opération ou de désœuvrement de l'œuvre dans la communauté).

~~Ce n'est pas à dire que la littérature mythique serait simplement celle du héros, tandis que la littérature de la vérité serait celle d'on ne sait quel anti-héros... Il s'agit d'autre chose que de modèles, ou de genres littéraires. Tout peut se jouer dans tous les genres. Mais il s'agit d'une existence communautaire de l'œuvre telle que — quel que soit son genre ou son héros : Ajax, Socrate, Bloom, théogonie, discours de la méthode, confessions, comédie humaine ou divine, folie du jour, souvenirs d'une fille du peuple, correspondance, haine de la poésie — la communication de cette œuvre l'achève au lieu de l'achever, et suspende l'accomplissement de la figure héroïco-mythique qu'elle ne peut manquer de proposer (figure d'un héros au sens strict, figure de l'auteur, figure de la littérature~~

81. *Op. cit.*, p. 75.

## Charles Baudelaire, « La Solitude », in *Le Spleen de Paris*

Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l'homme; et à l'appui de sa thèse, il cite, comme tous les incrédules, des paroles des Pères de l'Eglise.

Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.

Il est certain qu'un bavard, dont le suprême plaisir consiste à parler du haut d'une chaire ou d'une tribune, risquerait fort de devenir fou furieux dans l'île de Robinson. Je n'exige pas de mon gazetier les courageuses vertus de Crusoé, mais je demande qu'il ne décrète pas d'accusation les amoureux de la solitude et du mystère.

Il y a dans nos races jacassières des individus qui accepteraient avec moins de répugnance le supplice suprême, s'il leur était permis de faire du haut de l'échafaud une copieuse harangue, sans craindre que les tambours de Santerre ne leur coupassent intempestivement la parole.

Je ne les plains pas, parce que je devine que leurs effusions oratoires leur procurent des voluptés égales à celles que d'autres tirent du silence et du recueillement; mais je les méprise.

Je désire surtout que mon maudit gazetier me laisse m'amuser à ma guise. "Vous n'éprouvez donc jamais, - me dit-il, avec un ton de nez très apostolique, - le besoin de partager vos jouissances?" Voyez-vous le subtil envieux! Il sait que je dédaigne les siennes, et il vient s'insinuer dans les miennes, le hideux trouble-fête!

"Ce grand malheur de ne pouvoir être seul!..." dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes.

"Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre", dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler fraternitaire, si je voulais parler la belle langue de mon siècle.



## Léo Ferré, La Solitude.

Je suis d'un autre pays que le vôtre, d'une autre quartier, d'une autre solitude.  
Je m'invente aujourd'hui des chemins de traverse. Je ne suis plus de chez vous. J'attends des mutants.

Biologiquement, je m'arrange avec l'idée que je me fais de la biologie : je pisse, j'éjacule, je pleure.

Il est de toute première instance que nous façonnions nos idées comme s'il s'agissait d'objets manufacturés.

Je suis prêt à vous procurer les moules. Mais...

La solitude...

La solitude...

Les moules sont d'une texture nouvelle, je vous avertis. Ils ont été coulés demain matin. Si vous n'avez pas, dès ce jour, le sentiment relatif de votre durée, il est inutile de vous transmettre, il est inutile de regarder devant vous car devant c'est derrière, la nuit c'est le jour. Et...

La solitude...

La solitude...

La solitude...

Il est de toute première instance que les laveries automatiques, au coin des rues, soient aussi imperturbables que les feux d'arrêt ou de voie libre.

Les flics du détersif vous indiqueront la case où il vous sera loisible de laver ce que vous croyez être votre conscience et qui n'est qu'une dépendance de l'ordinateur neurophile qui vous sert de cerveau. Et pourtant...

La solitude...

La solitude !

Le désespoir est une forme supérieure de la critique. Pour le moment, nous l'appellerons "bonheur", les mots que vous employez n'étant plus "les mots" mais une sorte de conduit à travers lequel les analphabètes se font bonne conscience. Mais...

La solitude...

La solitude...

La solitude, la solitude, la solitude...

La solitude !

Le Code Civil, nous en parlerons plus tard. Pour le moment, je voudrais codifier l'incodifiable. Je voudrais mesurer vos danaïdes démocraties. Je voudrais m'insérer dans le vide absolu et devenir le non-dit, le non-avenue, le non-vierge par manque de lucidité.

La lucidité se tient dans mon froc !

Dans mon froc !

## Tribune n°7

Vendredi 25 octobre 2013

### *Tartuffe jeux de rôle*, Céline Candiard

Je me propose dans cette tribune d'aborder *Tartuffe* à partir d'un angle historique : celui du processus de création.

**Le contexte polémique de *Tartuffe*** : Molière écrit sa pièce pour attaquer des dévots qui étaient hostiles au théâtre (surtout après la querelle de *L'École des femmes*). Cela lui a valu une interdiction de cinq ans et la nécessité de remanier plusieurs fois sa pièce. La pièce est tellement marquée par ce contexte polémique qu'on en oublie des questions simples comme celles que je vais aborder : la manière dont la pièce a pu être fabriquée à partir des rôles, des acteurs et des conventions, en somme le travail strictement théâtral de fabrication de la pièce.

**Molière n'écrit pas de manière complètement libre, il est contraint par énormément de conventions et de paramètres. Il s'agit :**

- Des comédiens dont il dispose : Molière écrit pour un nombre de comédiens précis et n'écrira pas la même pièce en fonction de ses comédiens.
- Des comédiens qui ne correspondent pas à l'idéal actuel que nous avons des comédiens, c'est-à-dire des comédiens qui seraient capables de tout jouer. À l'époque, chaque comédien a à sa disposition un ou deux emplois (un pour les pièces sérieuses – la tragédie et la tragi-comédie – et un pour les pièces comiques). En principe, on donne au comédien un rôle qui correspond à sa spécialité.
- La convention théâtrale au sens propre: la comédie ne s'écrit pas librement mais en fonction de rôles précis et des types de scènes attachées à chaque rôle. L'auteur recompose à partir de ces données.

Quelle est la place de la convention de théâtre dans *Tartuffe* ?

Si pour *Les fourberies de Scapin* le rapport à la convention est clair et évident, il ne l'est pas pour *Tartuffe*. Pour *Tartuffe*, le rapport aux conventions est très complexe. C'est ce que j'aimerais explorer plus en détail ici.

**Les acteurs de Molière de la dernière version de la pièce en 1669 :**

- **La Grange** a le rôle du jeune premier (son emploi constant) et joue **Valère**.
- **Mademoiselle de Brie** joue **Mariane**, elle est la jeune première représentant l'ingénue, c'est-à-dire celle qui est un peu naïve mais émouvante. Elle jouera ce type de rôle toute sa vie (elle joue Agnès jusqu'à 65 ans).
- **La Thorillière** joue **Cléante**. Il n'est pas comédien depuis très longtemps : c'est un ancien officier de l'armée. Molière lui donne souvent des rôles de raisonneurs. Sa carrure impressionnante entre en écho avec le *dottore* de la commedia dell'arte (« le docteur qu'on révère »). Cléante porte la parole et les valeurs des mondains (partie du public que Molière a envie de ménager), il se différencie du *dottore* italien dans le sens où il ne parle pas à tort et à travers mais où il est savant. C'est un personnage compliqué puisqu'il ennue par ses discours le public populaire situé au parterre mais est essentiel pour l'autre partie du public car ce qu'il

dit représente les bonnes valeurs, celles mettant en exergue le fait qu'Orgon est ridicule et que Tartuffe a tort. La Thorillière jouera Philinte dans *Le Misanthrope*, et une fois encore il sera la pierre de touche de la vérité et du juste équilibre.

- **Armande Béjart** (Mademoiselle Molière) joue **Elmire**. Elle a également l'emploi de jeune première mais cette fois-ci de la jeune première coquette et maligne (et non pas ingénue).

- **Mr Loyal** est joué par **De Brie**. Ce dernier est abonné au rôle de soldat.

- **Dorine** est jouée par **Madeleine Béjart**. Au départ, elle joue les jeunes premières séduisantes mais en vieillissant elle est obligé de changer d'emploi et devient la soubrette au moment où est présenté *L'École des femmes*. Molière développe, pour des raisons spectaculaires, le personnage de Dorine (personnage sans importance capitale dans *Tartuffe* et pourtant très présent) car Madeleine Béjart est très populaire.

- **Molière** joue **Orgon**. Il a commencé par les rôles de valets fourbes, puis au moment où se joue *Les Précieuses ridicules* on lui reproche de n'être là que pour amuser le parterre, alors Molière casse son image et prend l'emploi du père de famille.

- **Damis** est joué par **Hubert**, un acteur qui vient de rentrer dans la troupe et qui est si l'on peut dire « sans emploi fixe ». Plus tard, il jouera le rôle de vieilles femmes mais pour l'instant il est jeune et donc prend le rôle du jeune premier étourdi et impétueux.

- **Louis Béjart** joue **Mme Pernelle**. Il est difficile de déterminer son emploi car d'une pièce à l'autre il change de rôle. Il serait celui à qui on donne les petits rôles, quelque chose comme le « bouche trou » de la troupe.

- **Tartuffe** est le rôle qui va poser problème. Il est joué par **Du Croisy** qui semble avoir deux emplois, celui du raisonneur et celui du valet fourbe.

**À quel emploi Tartuffe correspond-il ? Correspond-il au raisonneur ou au valet fourbe ? Serait-il issu d'un étrange croisement des deux emplois ?**

L'étude des emplois de Du Croisy ne nous éclairant pas suffisamment sur le rôle de Tartuffe, nous allons nous intéresser aux modèles de la pièce.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle les pièces ne sont quasiment jamais écrites *ex-nihilo* et s'appuient au moins sur un – quand ce n'est pas plusieurs – modèle. Claude Bourqui, historien du théâtre, a détaillé ces modèles dans *Les Sources de Molière*.

**Les modèles de *Tartuffe* : À quel emploi correspondrait le rôle de Tartuffe dans ces modèles-là ?**

### **Le rôle du pédant :**

*Il Pedante* de Flaminio Scala, raconte l'histoire d'un précepteur qui est dans une famille où il est secrètement amoureux de la femme et ami avec le mari. L'épouse fait part des sentiments du précepteur à son mari, qui en premier lieu ne la croit pas, puis afin d'être cru met en place le même dispositif de dévoilement qu'Elmire dans *Tartuffe*. C'est la même histoire que celle de *Tartuffe* avec comme différence principale l'absence d'éléments religieux.

Il n'est donc pas étonnant que Molière choisisse Du Croisy pour jouer Tartuffe puisqu'il est spécialisé dans le rôle du pédant. Et si l'on regarde le langage de Tartuffe, on s'aperçoit que c'est un langage extrêmement savant. C'est d'ailleurs sa principale caractéristique : qu'il s'agisse de séduire Elmire ou de mystifier les autres, il parle de façon très habile.

Est-ce que Tartuffe serait une variante religieuse de l'emploi du pédant ?

On remarque également que le principal ennemi du précepteur dans le canevas italien est le docteur, voisin de Pantalon – le mari –, qui s'aperçoit très vite qu'il est un faux pédant, ce qui engendre un affrontement entre les deux savants. Tout comme à la scène 1 de l'acte IV, il y a un affrontement des deux pédants que sont Tartuffe et Cléante. L'intérêt de cet affrontement rend possible l'exposition des arguments tant attendu par le public mondain.



Mais Tartuffe ne peut pas être réduit au rôle du pédant. La dimension de ruse et d'imposture implique un détachement du simple rôle du pédant et se rattache à celui du valet fourbe (autre emploi de Du Croisy). La famille présente d'ailleurs Tartuffe comme étant un mendiant qu'Orgon aurait recueilli. Dorine dit de lui « Certes, c'est une chose aussi qui scandalise, / De voir qu'un inconnu céans s'impatronise, / Qu'un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers / Et dont l'habit entier valait bien six deniers, / En vienne jusque-là que de se méconnaître, / De contrarier tout, et de faire le maître ». Ce que décrit Dorine est exactement l'intrigue d'un autre canevas italien.

### **Le rôle du valet :**

*Il Basilisco di Bernagasto* est un canevas dans lequel un mendiant – Arlequin – est recueilli dans une famille et au fur et à mesure Pantalon, le maître, lui donne tous ses biens.

Tartuffe, dans sa fonction dramaturgique se rapproche de cette figure de valet fourbe. Les scènes de Tartuffe, regardées en détail, sont des scènes d'impostures : son entrée, par exemple, à l'acte III scène 1 où il fait un numéro de grande dévotion est typique des scènes d'imposture où le fourbe entre en scène en jouant son rôle à la perfection. Certes, seulement Mme Pernelle et Orgon sont victimes de son imposture mais cela est intéressant car si Tartuffe se moque d'abuser les autres personnages, c'est qu'il cible les personnes qui ont le pouvoir et l'argent (ici Orgon – et éventuellement sa mère).

Mais Tartuffe est aussi un amoureux. La scène où Tartuffe avoue son amour pour Elmire pose problème puisque ce n'est pas un rôle d'amoureux. Que faire de ces scènes ? Pour la scène 5 de l'acte IV – scène du dispositif de dévoilement mis en place par Elmire – il ne s'agit pas d'une scène d'amoureux puisque Tartuffe a un langage qui fait clairement allusion au sexe « Et je ne croirai rien, que vous n'avez Madame, / Par des réalités su convaincre ma flamme ». Un jeune amoureux ne fait jamais allusion au sexe dans une scène de comédie au XVIIème siècle ! Dans cette scène, Tartuffe emploie un nombre incalculable de syllabes sales (« CONstante ») ce qui rend cette scène proprement érotique et sexuelle, la rendant également totalement incompatible avec un personnage de jeune premier.

Qui peut tenir un tel langage ? C'est indubitablement le valet.

Mais concernant la déclaration de Tartuffe à Elmire à la scène 3 de l'acte III ? Qu'entendre de cette scène alors que Du Croisy n'a pas l'emploi du jeune premier ?

Mon hypothèse serait de dire que *Tartuffe* n'est pas seulement une comédie. Tartuffe, à partir de la fin de l'acte IV ne joue plus un rôle de comédie et porte une tonalité tragique. Les scènes de fin dévoilent plutôt le rôle du traître propre à un tout autre genre, celui des tragédies.

D'habitude, lorsque l'on se rend compte de l'imposture du valet, ce dernier est chassé, là, Tartuffe devient menaçant et fait état d'une puissance bien supérieure à celui du valet. On bascule alors dans un ton très différent de la comédie.

### **Le rôle du traître :**

*Les Trahisons d'Arbiran* est une tragicomédie d'Antoine Le Métel d'Ouille qui raconte l'histoire du prince Arbiran exilé par le roi de Naples. Arbiran se rend auprès d'un autre prince – Rodolphe – prince de Salerne et devient son ami. Il tombe amoureux de Léonide, la femme de Rodolphe, et va tout faire pour obtenir ses faveurs (il va jusqu'à lui faire croire que son mari a une maîtresse et qu'il a décidé de la tuer). Il convainc Léonide d'écrire au roi afin de lui dire que son mari est un traître. Les arguments utilisés par Arbiran sont similaires à ceux de Tartuffe lorsqu'il évoque son soit disant premier devoir envers le Prince. Rodolphe est donc calomnié mais le roi étant sage, il ne se jette pas dans l'affaire sans chercher à

connaître le véritable coupable. Ici, le monologue du Roi est sensiblement le même que celui de l'exempt dans *Tartuffe*. Ce monologue ne serait donc pas un simple stratagème de Molière afin d'éviter les foudres de Louis XIV mais bien un emprunt à cette pièce de tragi-comédie. De plus, la didascalie « *C'est un scélérat qui parle* » adressée à Tartuffe lorsqu'il essaye de séduire Elmire, nous renvoie encore une fois au traître des tragi-comédies. Comme si Molière, par cette indication de jeu, demandait à l'acteur de jouer cette scène comme la jouerait le traître des tragi-comédies.

**À quelles conclusions nous conduit donc ce personnage de Tartuffe composé de différents emplois ?**

*Tartuffe* serait donc une chimère théâtrale. Ce composite complètement inédit ne nous permet pas de résumer *Tartuffe* à une seule chose. *Tartuffe* a plusieurs clefs et c'est en cela qu'il est complexe et très intéressant.

Ce collage est impossible théâtralement, Tartuffe n'est pas un personnage cohérent et il ne peut pas exister sur le plan théâtral. D'abord parce que ce sont des rôles comiques différents et ensuite parce que ce sont des genres dramatiques différents.

Qu'est-ce que Molière cherche à faire avec *Tartuffe* ? Il cherche à montrer que le théâtre doit se battre contre ses ennemis. Tartuffe est donc l'incarnation des ennemis du théâtre. Rappelons-nous que le théâtre en France a été menacé d'interdiction tout comme il l'a été en Angleterre en 1642 (le théâtre fut interdit pendant dix-huit années).

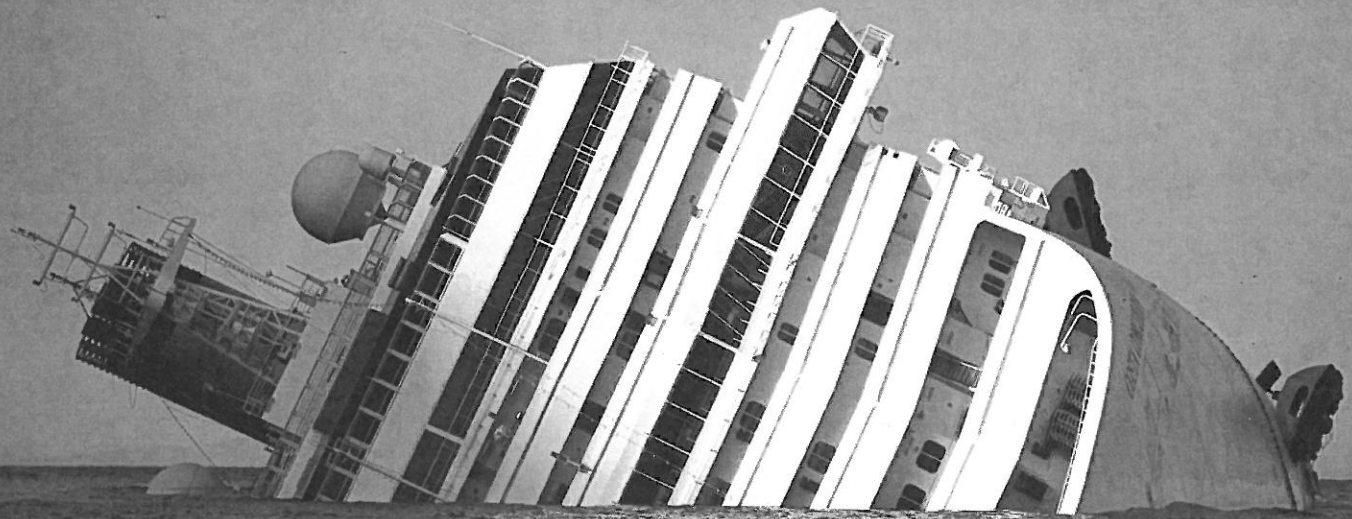
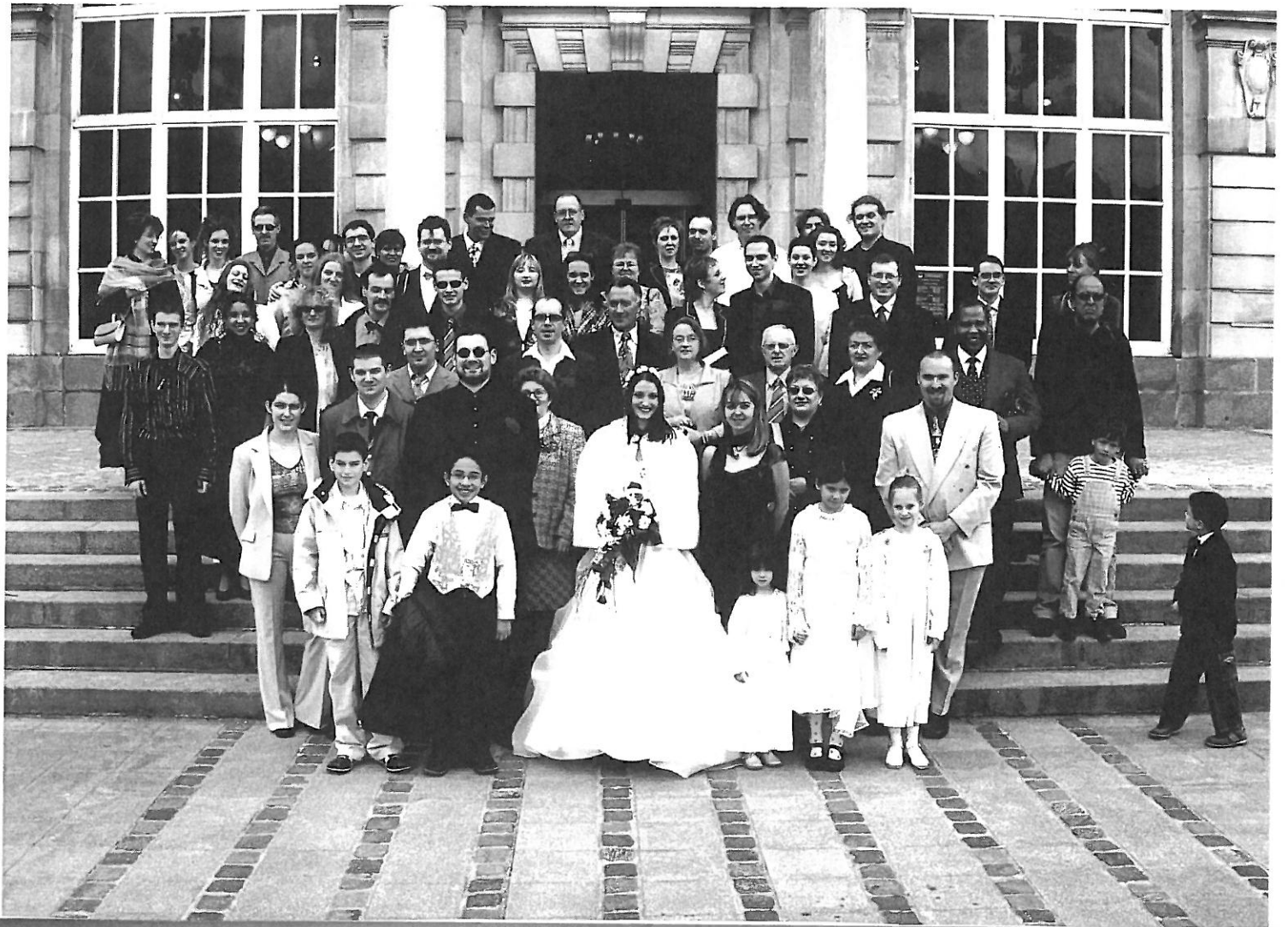
Donc, le fait que Molière représente les ennemis du théâtre, à travers un personnage qui n'est pas un personnage pouvant exister théâtralement, est très intéressant puisque Tartuffe ne peut pas appartenir à l'univers théâtral dont il est l'ennemi.

En ce sens, nous pouvons relire la première scène de l'acte I où Mme Pernelle s'adresse à chaque personnage en leur faisant des reproches. Ces reproches sont très exactement la description programmatique de chaque rôle type. Mme Pernelle reproche à chacun des membres de la famille d'être un personnage de théâtre et de correspondre à un rôle type. Ce qu'elle souhaite c'est que tout ce monde du théâtre arrête de faire du théâtre et d'exister en tant que personnage théâtral. Et justement, Dorine et Damis accusent Tartuffe de les empêcher de faire quoique ce soit. Tartuffe étant l'ennemi du théâtre empêche effectivement aux personnages d'exister s'il les restreint dans leurs actions.

Et lorsque l'on fait attention aux reproches que Mme Pernelle adresse à l'ensemble de la maisonnée, c'est exactement les mêmes que ceux des ennemis du théâtre. L'archevêque de Paris disait, lors de ses prêches, que ceux qui iraient voir *Tartuffe* seraient excommuniés. Ce que fait Tartuffe à travers Mme Pernelle, c'est empêcher les comédiens de faire du théâtre.

Molière, afin de dénoncer le programme de ses ennemis, invente ce personnage de Tartuffe qui ne correspond à aucun rôle de théâtre et que l'on va finir par chasser car il ne peut pas s'intégrer à cette distribution.

Orgon serait-il la figure de Molière lui-même, l'entremetteur du théâtre et des ennemis du théâtre ? Celui qui organiserait cette rencontre et qui mettrait sur scène les enjeux de cette guerre pour ou contre le théâtre ?







# HIER

Jeudi 31 octobre 2013

## Atelier de transmission

2 comédiens (Chloé A. et Michaël)

8 participants (Claire-Marie, Raphaël, Kezia, Eliane, Mélody, Charlotte, Dimitri et Tsolag)

La plupart des participants sont déjà venu plusieurs fois aux ateliers de transmission.

Après un temps traditionnel de discussion, des échauffements de concentrations sous forme de jeux sont proposés (exercices vocaux et corporels).

Les scènes 5 et 6 de l'acte III seront les matériaux de cet atelier. Les rôles sont évidemment tirés au sort. Des indications sur le rythme forment la base de l'exercice. Puis, on imagine un Tartuffe mesquin dessiné de façon caricaturale, narguant le pauvre Damis alors qu'Orgon est en train de le chasser. A la manière des cartoons capables de changer d'humeurs et de visages en un temps très réduit, Tartuffe déploierait son masque d'imposteur et celui de victime.

L'investissement est grand : deux participants ont appris la scène 1 de l'acte III (Dorine et Damis) par cœur.

## Répétition

Travail sur l'acte III. Deux chantiers parallèles sont mis en place : d'un côté, les marquis, de l'autre, Célimène.

Une hypothèse naît de plus en plus probante : et si *Le Misanthrope* était une succession de numéros ? Alceste voudrait arrêter toute cette mascarade car il n'aime pas le théâtre, et par conséquent il n'aime pas les Hommes en général puisque tout un chacun joue. Sartre écrit dans *L'Être et le Néant* à propos d'un garçon de café : « Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. »

## Représentation

161 personnes.

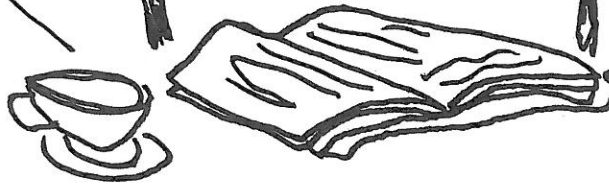
Ce soir, beaucoup d'embûches (un chien – apprenti chien d'aveugle – gêne le passage, un spectateur sort, les retardataires arrivent au compte-goutte...) auraient pu troubler la représentation et pourtant elles se sont révélées être de très bons supports de jeu. Les comédiens réussissent à s'imprégner de l'environnement qui les entoure et chaque accident devient une nouvelle friandise à offrir au public.

L'énergie est bonne, chacun assume pleinement la radicalité de son jeu et offre sa confiance en un public chaleureux.

Sara Ferroud

21  
Avril  
1984

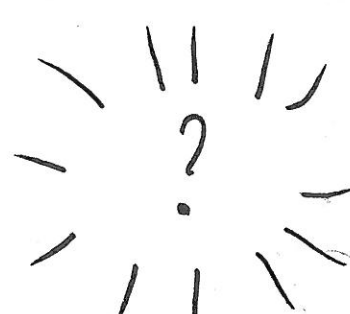
CHERCHE ET  
PROGRESSE ...



Hya fort fort longtemps ...

① DITHYRANBES → ② EVENEMENT → ③ THÉÂTRE

ΔΙΩΥΚΟΣ!!



oui ?  
AH  
for!

ΔΙΩΥΚΟΣ!  
ΔΙΩΥΚΟΣ!\*

THESPIS INTRODUIT  
LE PREMIER ACTEUR



\* ΔΙΩΥΚΟΣ