

**Une pédagogie de l'amour : l'exemple du théâtre de
Bernard Jolibert**
Marie-Françoise Bosquet

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Bosquet. Une pédagogie de l'amour : l'exemple du théâtre de Bernard Jolibert. Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 2004, pp.81-97. hal-02406640

HAL Id: hal-02406640

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406640>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE PÉDAGOGIE DE L'AMOUR : L'EXEMPLE DU THÉÂTRE DE BERNARD JOLIBERT

Marie-Françoise BOSQUET
Université de la Réunion

Résumé – Bernard Jolibert, professeur en sciences de l'éducation, développe dans les trois comédies qu'il a écrites ce qu'on pourrait appeler une pédagogie de l'amour : il s'empare des formes théâtrales des XVII^e et XVIII^e siècles, de la *commedia dell'arte* en particulier, pour éveiller, tel un nouvel Augustin... libertin, la conscience du lecteur ou du spectateur à une vision transgressive du jeu de l'amour et de la liberté : la légèreté de la parodie introduit un décalage critique qui construit avec impertinence une « agréable éthique », selon l'expression de l'auteur.

Abstract – In the three comedies he has written, Education Science Professor Bernard Jolibert develops what might be called a pedagogy of love: like a new libertine Augustine, he uses 17th and 18th century theatrical forms – and more particularly commedia dell'arte – to arouse the reader's or spectator's consciousness and lead them to a transgressing vision of the game of love and freedom. Light parody introduces a critical hindsight impishly constructing what the author himself calls "pleasant ethics."

Il est un domaine que les programmes scolaires et universitaires n'abordent pas nommément, mais qui constitue « la » discipline vitale par excellence : l'amour ! Nous ne reprendrons pas l'argumentation de Platon dans *Le Banquet*, par exemple, mais il est évident, pour tout lecteur cultivé, que l'amour sous toutes ses formes est à l'Origine. De ce fait, il est curieux qu'il ne fasse pas partie des sciences fondamentales : sans doute est-ce parce que l'amour touche à ce qu'il y a de plus intime en l'homme et ne peut se comprendre par la seule approche rationnelle. Parler de l'amour, c'est comme écrire des femmes, « il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et jeter sur la ligne la poussière des ailes de papillon »¹.

Le théâtre avait donc vocation, plus que tout autre genre littéraire, de développer par sa forme dialoguée, les subtilités de la dialectique amoureuse qui s'est enrichie, depuis Platon, des apports de la psychanalyse. La comédie, en particulier celle du XVII^e siècle, possède à la fois la légèreté et le sérieux qui conviennent lorsqu'on aborde un sujet si primordial : « instruire et amu-

ser », tel est l'héritage antique que le classicisme reprend et que quelques œuvres, néoclassiques, osent toujours perpétuer : « Le jeu est instructif et peut être amusant ! »², réplique Zanetta à Arlequin dans *Arlequin docteur* de B. Jolibert³, au moment où se développe la dramatisation théâtrale qui permet aux protagonistes et donc à nous-mêmes, spectateurs ou lecteurs, de nous interroger sur la notion de fidélité amoureuse, notion qui met en jeu toute une compréhension de l'amour, toute une philosophie de la vie. Deux autres œuvres du même auteur, *La Piazzetta du café*⁴, parue en 2002, et *Le Cid II, Le Retour*⁵, qui est – la rumeur en circule dans les milieux bien informés – en voie de publication, transmettent aux générations contemporaines une vision très nuancée, et par là fort pragmatique, de l'amour. C'est donc, on l'aura compris, une pédagogie de l'amour que mettent en scène les comédies « jolibertines »⁶ : peut-on pour autant parler d'une théorie de l'amour ? Tout esprit de théorisation n'est-il pas étranger aux formes théâtrales privilégiées par B. Jolibert, qui confèrent un mouvement d'*allegro* à sa plume alors que la théorie tendrait plutôt à figer la pensée ? La mimésis théâtrale met en scène une pratique de l'amour, le jeu de l'amour et de la liberté ; il s'en dégagerait alors un nouvel *ars amandi* dont l'enjeu serait la conquête de la liberté.

Une théorie de l'amour ?

L'art de la sentence qui souvent fleurit au fil des alexandrins – toute l'œuvre théâtrale de B. Jolibert traduit une remarquable aisance dans le maniement de ce mètre – et l'art de tirer la leçon au dernier acte du drame amoureux qui vient de se jouer, pourraient inciter à penser que l'auteur souhaite laisser une empreinte théorique. Dans ce cas, l'amour pourrait se définir par ce qui, au nom de la morale, serait son expression parfaite : la fidélité comme mise à l'épreuve de sa pureté et de sa force.

Il est évident que B. Jolibert puise dans une longue tradition littéraire occidentale⁷ qui orchestre cette thématique depuis son texte fondateur de *L'Odyssee* avec son incarnation en Pénélope jusqu'à sa mise en scène par ce nouveau médium qu'est le cinéma avec un film emblématique tel que *La Fidélité* d'A. Zulawski qui reprend *La Princesse de Clèves* dans une version moderne. Le retour du roman d'analyse sous la plume féminine d'auteures comme Camille Laurens avec *L'Amour, roman*, en 2003, introduit d'autres modulations de ce thème qui correspond à une interrogation moderne alors que la disparition du patriarcat oblige à repenser un nouvel équilibre homme/femme en dehors de la notion de hiérarchie.

Ainsi le dilemme que connaît Chimène dans *Le Cid II*, se trouve renouvelé : son amour pour Rodrigue ne lutte plus contre son honneur et devoir de fille ; Chimène lutte contre son désir pour Don Sanche au nom d'une fidélité conjugale qu'elle ne se sent plus l'envie de respecter :

« Mon cœur est déchiré. Dois-je rester fidèle
Ou céder au désir que tout mon corps appelle ?
Ah ! Racinien dilemme où mon cœur se débat ». (I, 4.)

La qualification de « racinien », alors qu'on attendait « cornélien » marque une mutation : la parodie qui module toute la tonalité de la pièce est duelle. La parodie de la fatalité érotique et de l'emprise de Vénus propres à Racine est redoublée par la parodie du dilemme cher à Corneille entre amour et honneur, entre cœur et raison. Il est certain que le débat racinien s'adresse plus aisément que le débat cornélien à l'âme contemporaine. En fait, qu'il soit racinien ou cornélien, il est immédiatement clos en un seul alexandrin dont l'absence d'ambiguïté tranche de façon humoristique avec les attermoissements des stances du *Cid* : « Je ne résiste plus, l'aventure est trop belle » (I, 4.)

Chimène n'aura pas hésité longtemps à rompre son engagement de fidélité envers Rodrigue... après trente ans de mariage ! Une fidélité à sens unique dans la mesure où la comédie commence (scène 2) par la lettre de rupture qu'envoie à Rodrigue sa maîtresse Dona Esmeralda, tel un poignard qui double le coup de la disgrâce royale. Rodrigue, depuis fort longtemps, n'était plus fidèle à Chimène, la vertu étant l'apanage de la femme, non de l'homme ! Rousseau a fort bien établi la théorie de ce point de vue dans le livre V de *l'Émile* consacré à Sophie. En écho, dans *La Piazzetta*, Sylvia qui s'est mariée la veille à un docteur fort barbon, traduit le dilemme auquel sa beauté l'a immédiatement exposée entre fidélité et infidélité, vertu ou déshonneur de l'époux :

« Comment vivre à la fois l'amour et le devoir ?
[...]
La gloire du docteur, le plus grand de la ville,
Repose entre les mains de ma vertu fragile !
Mais que peut la vertu si tendre est l'aventure
Et l'amant silencieux et la flamme si pure !
[...]
Mais pourquoi réfléchir et pourquoi hésiter
Quand le crime est si beau et si doux le péché ? » (I, 6)

Là encore, on l'aura compris, le dilemme est tranché en faveur de l'infidélité, en fait en faveur de l'amour. Car l'infidélité dans le théâtre jolibertin provient d'un déficit amoureux clairement exprimé : Rodrigue a perdu tout

prestige aux yeux de Chimène qui le lui déclare sans ambages dès la scène 3 de l'acte I :

« J'aurais certes mieux fait plutôt que d'épouser
Un bretteur prétentieux au cerveau embrumé
De prendre pour époux quelque noble de cour
Qui sait mener sa barque et bien parler d'amour. »

Pour conclure : « Tout comme vos exploits, vous êtes dépassé » (I, 3.) L'amour entre Chimène et Rodrigue a vécu ! L'infidélité signe ce constat : Chimène n'essaie pas de préserver quelque flamme. La déchéance politique de Rodrigue éteint définitivement sa passion et c'est dans un style digne du *Cid* de Corneille qu'elle déclare : « Chimène est offensée du fait de ta disgrâce. » (I, 3.)

Amour, admiration et fidélité sont donc liés et, en toute logique, la fidélité comme épreuve de la constance amoureuse est destinée à s'estomper lorsque disparaît l'amour.

Cependant, l'interrogation sur la nature de la fidélité revêt une complexité nouvelle lorsque B. Jolibert emprunte le canevas qui servit à Lorenzo da Ponte pour sa rédaction de l'opéra bouffe *Così fan tutte* de Mozart : Ferrando et Guilelmo épris de jeunes vénitienues, Corallina et Camilla, décident de mettre à l'épreuve la fidélité de leurs amantes en faisant semblant de disparaître sous prétexte de service à la guerre ; en réalité, ils se déguisent pour mieux tenter de séduire la fiancée de l'autre... Elles succombent dès le premier désespoir passé, au soir de la première journée d'absence ! Tout le subterfuge a été monté par Arlequin qui lui-même emprunte l'apparence d'un docteur, aidé par la servante de Corallina et Camilla, Zanetta. Cette mise à l'épreuve de la fidélité appartient à divers modèles, outre Lorenzo da Ponte et la *commedia dell'arte* : *La Dispute* de Marivaux pose ce même problème qui hante l'esprit des hommes. Cette comédie, datée de 1747, met en scène tout un appareillage scénique pour savoir qui, de l'homme ou de la femme, a été infidèle le premier : un prince a imaginé d'isoler deux couples d'enfants, fille et garçon, et de provoquer leur rencontre et leurs amours à l'adolescence ; avec sa cour, il observe la comédie humaine, selon lui primitive. Effectivement, les couples premiers se défont pour que se reconstruisent deux autres couples, et Marivaux conclut à la scène XX : « Les deux sexes n'ont rien à se reprocher [...] : vices et vertus, tout est égal entre eux. » L'intérêt est de constater que, chez Marivaux, l'infidélité est posée comme constitutive de l'amour puisqu'il ne s'agit pas de savoir si l'infidélité existe ou n'existe pas, mais seulement si c'est une femme ou un homme qui a initié ce mouvement de balance propre au cœur humain qui, toujours chez Marivaux, est conduit passivement par le sentiment amoureux senti comme une entité érotique

particulièrement active et instable : j'aime, je n'aime plus, ce n'est pas ma faute ! On croirait entendre quelque écho de la lettre de rupture du vicomte de Valmont adressée à la présidente de Tourvel dans *Les Liaisons dangereuses* !

Toute une tradition littéraire qui mêle *commedia dell'arte*, marivaudage et libertinage se trouve donc à l'œuvre dans les comédies de B. Jolibert qui empruntent aussi à la psychanalyse et reflètent l'évolution des mœurs : *Le Cid II*, *le retour* multiplie le plaisir drolatique de l'anachronisme.

Mais l'originalité de sa conception de la fidélité n'en est que plus piquante : loin de la rigidité patriarcale qui place son honneur dans la vertu de la femme – ce qui est courir un risque certain ! – l'auteur use d'une verve truculente pour mettre en scène des couples qui se font et se défont dans une mouvance telle que le spectateur finit par ne plus savoir qui est avec qui : les amants d'*Arlequin docteur* se sont pardonnés, celles qui avaient trahi, par un habile retournement impulsé par la fine Zanetta, sont dorénavant les offensées et, leur honneur sauf, peuvent épouser..., mais qui ? L'ancien ou le nouvel amant ? :

« [...] Public, perds l'habitude
De vouloir tout savoir. Ils sont réconciliés
Et c'est déjà bien beau. Qu'ils restent alliés,
Et c'est la garantie d'un bon mariage !
Une épouse avertie agit en fille sage
Quand elle prend pour amant un honnête mari !
L'inverse est aussi vrai, oh maris avertis ! » (Épilogue)

Cependant, pour servir l'intrigue, les protagonistes peuvent se montrer fort chatouilleux sur la question de la fidélité : c'est le cas de Pantalon, vieillard libertin et avare, fidèle à la tradition du théâtre de masques, mais qui, dans *La Piazzetta*, sait revenir de son aveuglement libidineux face à une Célimène dont il comprend la manœuvre : l'épouser pour « l'inhumier » dans « deux mois » (II, 7) et jouir de sa fortune ainsi que de son fils autrement plus appétissant que lui ! Pantalon est aussi sensible à son futur cocuage qu'Arnolphe dans *L'École des femmes* ou le docteur Bartolo du *Barbier de Séville*⁸. On ne badine pas sur ce point d'honneur lorsqu'on est Pantalon, et Célimène, démasquée, devenue brutalement « suppôt de Lucifer » se voit chassée avec son « amour frelaté, enjôleur » (II, 7). B. Jolibert sait respecter une certaine tradition pour mieux faire ressortir avec un joyeux anachronisme le jeu innovant de ses personnages face à cette question. Car Pantalon est trop caricatural pour que l'on puisse prendre, ne serait-ce qu'un instant, au sérieux sa position d'offensé, si ce n'est, peut-être, sa fuite devant le mariage !

Car, si le théâtre jolibertin échappe à cette notion de fidélité, c'est qu'il développe une grande suspicion envers ce qui l'incarne par excellence aux yeux de la société : le mariage. Ou si le mariage demeure, il est accommodé selon une philosophie qui le protège de toute raideur systématique.

Il est certain qu'un mariage aussi mythique que celui de Rodrigue et Chimène apparaît étrangement – et humoristiquement – « mité » et « ruiné » : Chimène brave les interdits en se promettant à Don Sanche et en projetant d'abandonner sa famille tandis que Rodrigue déclame parodiquement :

« Ô rage, ô désespoir, ô famille ennemie
N'aurais-je été marié que pour cette infamie ?
Ne me suis-je confit en conjugalité
Que pour voir en un jour la gloire me quitter,
Chimène m'ignorer, ma maîtresse, l'infâme,
Porter chez un époux ce que mon cœur réclame ! » (I, 5.)

L'image du mariage est le plus souvent négative : depuis l'époux « confit en conjugalité » jusqu'au mari « épuisé par trente ans de linceul » (II, 1), quelle déchéance pour celui qui fut acclamé du nom de Cid, la « terreur des Sarrazins » : il se compare dorénavant à « un vieil épagneul », et même à un « bon mari chien-chien » (II, 1) :

« C'est ce qu'a fait de moi la tiédeur conjugale :
Ramolli le matin et le soir végétal !
Chimène en bigoudis, des enfants sans passion
Et moi tout englué dans la liquéfaction » (II, 1.)

Cette dernière image est proche de la putréfaction : disons-le crûment, le mariage pourrit l'amour. La tragédie idéaliste de la passion, « amour, gloire et beauté » (*Le Cid II*, II, 5), telle que l'a écrite Corneille, se mue, sous l'effet de la parodie, en une comédie réaliste pleine d'humour, mais aussi, au second degré, de cruauté à tel point que l'on peut se demander si la véritable tragédie n'est pas celle de B. Jolibert : nous assistons au sacrifice, non pas du bouc dionysiaque, mais du Cid qui, sous le tranchant de la plume jolibertine, répand son sang dégénéré par la conjugalité ! Or tout lecteur, tout spectateur est invité à s'associer, voire à s'assimiler au destin tragique de cet homme un temps exalté par la passion, puis déconfit. Si bien que *La Piazzetta du café* en vient à célébrer le Pichet plutôt que la femme dès la première scène. Arlequin, ici cabaretier, époux de Colombine, offre l'image d'un mari désabusé mais obéissant à une maîtresse femme qui apparaît sur scène le balai à la main pour rabrouer la paresse : le doute n'est plus permis, il est dépossédé de sa virilité sous sa forme machiste et épanche sa sensualité dans le « velours » du vin tandis qu'il voue aux gémonies la femme :

« La femme est notre mort ! Veux-tu gâcher ta vie ?

Il se lève et s'empare du pichet auquel il dédie sa prière
Nous te rendons, Seigneur, tout ce qui vient de toi :
L'hommage humble et fervent de notre simple foi.
Accepte, cher Pichet, mes lèvres en offrande
Ainsi que le baiser de ma bouche gourmande ! » (I, 1)

Il s'agit à nouveau d'un rituel dionysiaque, le sacrifice du mariage : le *pasticcio* de la *commedia dell'arte* annoncé par le sous-titre de la pièce se transforme, en cette scène inaugurale, en un culte voué à Dionysos sous forme d'un *benedicite* fort hétérodoxe. La raison de cette mise à mort est explicitée quelques alexandrins plus loin par Arlequin à Pulcinella⁹ :

« [...] Ma conviction intime
C'est que la femme sent la grogne et la chicane !
Viens respirer la fleur de cette orphique arcane¹⁰ ! » (I, 1)

Et la comédie se termine par un hommage appuyé au célibat par Arlequin, cette fois-ci face à Sylvio, l'amant de Sylvia :

« Et pense au célibat, réfléchis à loisir !
[...]
Tu épouses une amante aux regards enflammés
Et tu te trouves au lit comme un chapon plumé !
Au début on t'adore, et, passés quelques jours,
On te tourne le cul sans bonsoir ni bonjour.
Crois-moi, le célibat... » (III, 3)

Une vision du mariage réaliste ou pessimiste ? Une vision masculine, tandis que les protagonistes féminines détournent à leur avantage leur destin marital : Sylvia, en la journée inaugurale de son statut de femme mariée, semble avoir acquis avec une aisance étrangement rapide toute une philosophie de son nouvel état : le « déshonneur » du mari n'existe que s'il est connu ; elle peut donc aller là où son cœur et son désir l'appellent... en toute discrétion : « À femme mariée, il faut discret amant ! » (I, 6)

L'art de la sentence, de l'alexandrin habilement balancé en deux hémistiches équilibrés, fait partie, nous l'avons déjà remarqué, de la prosodie jolibertine et renforce l'effet didactique. Et la tendre Sylvia au verbe coloré enchaîne :

« Un époux n'est cocu que si les gens le savent
[...]
Les cornes d'un époux ne sont vues que du ciel
Et c'est Dieu qui a mis dans l'amour tant de miel ! » (I, 6)

Ainsi règle-t-elle ses états d'âme et justifie-t-elle l'accroc qu'elle vient de faire à l'honneur marital, ce qui est discréditer, aux yeux du lecteur-

spectateur, la morale instituée par la société. Le silence, le secret sont les armes de la résistance passive.

Célimène, intrigante avisée et d'expérience à la recherche d'un riche époux, gravit un échelon de plus et atteint le cynisme :

« Le mariage a du bon pour qui sait en sortir :
Il faut prendre un époux tout proche d'en finir » (I, 8.)

Le mariage est donc pour l'homme ce qu'il faut fuir ; le contexte sociologique où B. Jolibert situe ses pièces l'oblige cependant à mettre en scène sa réalité effective, mais tous et toutes dénoncent ses perversions et trouvent des solutions pour assouplir sa rigidité morale afin de suivre l'appel de leurs cœurs et de leurs sens.

En définitive, si B. Jolibert reprend cette thématique de la fidélité qui appartient si bien au théâtre des siècles passés, c'est qu'avec la technique du décalage introduite par la parodie ou le pastiche, il dénonce avec légèreté combien cette notion de fidélité peut cacher de volonté de pouvoir sur l'autre ou de jalousie. La « comédie des cœurs » selon l'expression d'Arlequin (*Arlequin docteur*, I, 5) instruit tout en amusant !

Lorsque Rodrigue se plaint amèrement de l'infidélité de Chimène, il exprime son dépit de se voir surpassé par Don Sanche, le rival de toujours. L'amour est prédateur, Ferrando dans *Arlequin docteur* le rappelle en un style cornélien au moment où il s'apprête à conquérir l'amante de son ami, Camilla, de façon à mettre à l'épreuve sa fidélité :

« Draguer quand on est beau est chose trop facile.
On triomphe sans gloire à vaincre sans péril !
J'ai choisi de lutter » (I, 8.)

Le plaisir est dans la conquête, mais ensuite l'orgueil réclame que la proie ne s'enfuie pas avec un autre prédateur car l'honneur est alors en cause : Rodrigue ne se plaint pas de la perte de l'amour qui l'unissait à Chimène, mais de la perte de la gloire qu'il en avait retirée. La jalousie vient de la vanité blessée et Don Sanche conquiert Chimène en réponse à ce sentiment. Dona Sol, la fille de Rodrigue le lui rappelle lucidement : Don Sanche « veut encore goûter [...] la vanité de [lui] damer le pion » (I, 5). Et Don Elvir, son fils, dégonfle la baudruche de l'orgueil paternel avec une impertinence pleine de lucidité :

« Tu es cocu, c'est vrai ! Qui est-ce que ça dérange ?
Tout le monde s'en fout ! Toi, le premier papa
Qui eus plusieurs maîtresses et ne s'en cachas pas.
[...]
Ton honneur, tu le mets où il ne siège pas.

Les fesses de Chimène et le désir d'un fat ! » (II, 4)

« L'amour soudain » dont Pantalon « a ressenti l'attrait » pour Célimène s'évanouit tout aussi soudainement lorsqu'il comprend qu'elle s'apprête à jouir de son fils Sylvio et que seul son argent a de l'attrait aux yeux de cette séductrice (II, 7) : son orgueil est atteint et il bannit Célimène aussi rapidement qu'il lui avait demandé sa main ! L'infidélité dans ce cas n'est pas une entorse à l'amour, mais une blessure d'amour-propre pour celui qui la subit.

Fidélité, infidélité ? Tout le théâtre jolibertin déjoue l'enjeu de ces notions et démasque l'orgueil, la vanité qu'elles recouvrent le plus souvent. Et dans le langage iconoclaste qui est l'une des marques de B. Jolibert, la voix juvénile de Dona Sol l'exprime ainsi :

« Dona Sol : Elle [Chimène] veut encore goûter les joies de la jeunesse,
[...]

C'est le dernier sursaut du cœur et du croupion !

Rodrigue : L'image est discutable et manque de respect.

N'oublie pas que Chimène est ta mère ! » (I, 5)

On le constate, Rodrigue ne se sent pas offensé dans son amour pour Chimène, il est seulement sensible aux écarts de langage de sa fille. La thématique de la fidélité peut être considérée comme un thème musical que B. Jolibert – instrumentiste émérite de surcroît – prend plaisir à moduler dans ses variations multiples. Il plonge, tel un nouveau La Rochefoucauld, au cœur de l'*ego* et en dévoile la vanité : il apparaît alors comme un théoricien de l'amour qui, sous le masque de la comédie, révèle les vérités du cœur.

Une pratique de l'amour : le jeu de l'amour et de la liberté

La comparaison entre B. Jolibert et La Rochefoucauld a cependant de quoi surprendre ! Si la finesse de l'analyse, la justesse aiguës de certaines de ses formules et la portée théorique sous-jacente peuvent induire ce rapprochement avec les *Maximes*, la tonalité générale est bien différente ! Le moraliste du XVII^e siècle épure son œuvre avec une rigueur toute classique faite pour survivre à l'usure du temps. B. Jolibert se divertit pour notre plus grand plaisir... intellectuel : il ne construit pas une morale comme La Rochefoucauld, il remet en question, au contraire, toute notion de moralisme en portant sur la scène une pratique au-delà des lois morales les plus habituellement reçues dans notre société. Elles semblent considérées par l'auteur comme l'expression de la volonté coercitive de la société vis-à-vis de l'individu qui ne peut que chercher à les déjouer au nom de sa liberté.

Le maître-mot est lancé : le théâtre jolibertin ne serait-il pas un théâtre de la liberté qui use des formes littéraires les plus classiques – l'organisation théâtrale propre aux XVII^e-XVIII^e siècles elle-même hérité de l'Antiquité et l'alexandrin propre à la tragédie ou à la grande comédie moliéresque – pour mieux les détourner de leur fonction et se jouer à travers la parodie ou le pastiche de ce qui fait ordinairement la grandeur classique ? On comprendrait alors aussi à quel point la *commedia dell'arte* est apparue à l'auteur comme une forme à privilégier parce qu'elle est espace de liberté même lorsqu'elle est écrite. Elle laisse une marge à l'interprétation, au renouvellement du jeu théâtral à chaque représentation. Le théâtre jolibertin revendique l'héritage du théâtre italien et son auteur publie en 1999 *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*¹¹, ouvrage théorique qui retrace l'histoire de ce théâtre, explique ses origines, son originalité et son influence sur le théâtre français. Le choix des sujets et les titres qui en découlent, *Arlequin docteur*, *La Piazzetta du café*, le choix des personnages qui reprennent les rôles-types de la *commedia dell'arte*, tout dénote cette attirance pour cette forme théâtrale. Pourquoi ? Sans doute parce que B. Jolibert sent que la *commedia dell'arte* constitue par excellence un espace de liberté, liberté formelle d'abord :

« Entre la pitrerie libre et débridée mais sans cohérence et le respect fétichiste de l'écrit, la *commedia dell'arte* apparaît comme le lieu d'une libération théâtrale qui permet d'éviter les excès [...]. »¹²

Mais aussi esprit de liberté : un souffle passe à travers la *commedia dell'arte* qui transmet une vision de la vie à l'écart des normes morales habituellement reçues. C'est sous prétexte d'immoralité, par exemple, que le Parlement de Paris en interdit les représentations le 26 juin 1577 : « Remontrant que toutes ces comoedies n'enseignoient que paillardise et adultère, et ne servoient que d'escole de desbauche à la jeunesse de tout sexe. »¹³ Pour un philosophe tel que lui, quoi de plus jubilatoire qu'une forme et un esprit « libertins » au sens étymologique de ce qualificatif !

La facture classique et l'héritage italien jouent le rôle visuel de paravent pour voiler au regard non averti l'inconvenance – si l'on prend comme référence une certaine morale conventionnelle – de la nouvelle pédagogie jolibertine, mais au contraire le rôle de projecteur, au regard averti, sur la valeur iconoclaste de ce théâtre lorsqu'il met en scène l'amour. Sans ambages, *Arlequin docteur*, dès la première scène, affirme que moralité et amour sont antinomiques :

« L'amour se moque bien des leçons de morale,
Depuis l'Antiquité il n'est plus de vestale ;
Dans la réalité – je sais de quoi je parle –

Elles sont comme nous, arlésiennes en Arles
Et fidèles autant qu'on peut l'être aujourd'hui :
Quelques heures parfois... pour le mieux, une nuit ! » (I, 1)

Et comme les amants contestent ce point de vue, Arlequin confirme et élargit son propos :

« [...] je proclame
Que c'est du genre humain qu'il faut se méfier,
Hommes, femmes, enfants, sachez vous résigner ! » (I, 1)

Une chape de pessimisme recouvre la conception moralisante de l'amour en ce qu'elle contient la notion de fidélité : la position de l'auteur est sans ambiguïté : nul ne peut attendre de fidélité de quiconque. Inutile de se promettre un tel amour ! Sylvio, dans *La Piazzetta*, en est l'incarnation : il croit voir en Sylvia celle qui est enfin susceptible de lui faire connaître « Cet amour "éternel" qu'on cache tout au fond ». Céliène paraît et il se sent invinciblement attiré par ce nouveau visage dans l'instant même :

« Ah ! qu'il est dur d'aimer quand tant de doux visages
Tirent de tous côtés nos désirs de leurs cages ?
[...]
J'ai promis à Sylvia une flamme éternelle,
Mais comment résister ? » (I, 7)

De ce jeu de l'attraction, il résulte une tactique amoureuse qui tente de concilier l'un – momentané – et le multiple dans une disponibilité constante, et c'est là que réside la constance en amour : se garder constamment libre d'aller où le désir du moment conduit ! Ce qui implique le plus souvent de fuir le « fatal » hyménée. La constance amoureuse inclut la fuite, non pour échapper à la tentation d'être infidèle, mais pour y répondre librement. Sylvio se réjouit de savoir Sylvia mariée :

« La belle est mariée, je ne risque donc pas
De tomber dans l'hymen fatal au célibat,
Celui qui nous conduit sans vraiment le vouloir
De la caresse au lit et du lit au devoir ! » (I, 7)

Et pour celle qui est mariée, le conseil est simple : non pas la fuite, mais le secret. Tout est dans la pratique ! C'est ce à quoi Don Sanche exhorte Chimène :

« Amoureuse exaltée qui s'efforce de fuir,
Épouse tiraillée entre de vains désirs,
Écoute mes conseils. Loin des yeux soupçonneux,
Jouis triomphalement de la douceur des cieux » (I, 4.)

La tonalité de ce discours est encore empreinte d'une noblesse certaine et d'une certaine emphase qui contraste gaiement avec la tonalité parodique du dialogue de désamour entre Chimène et Rodrigue :

« Tu sus me cajoler avec des balivernes :
 Je fus sotté en effet, j'aimais que tu me bernes :
 "Va je ne te hais point !! [...]"
 Toutes ces âneries de la carte du Tendre
 Sont des déguisements pour mieux nous venir prendre » (I, 3.)

De la parodie de la tragédie cornélienne, la réplique de Rodrigue « s'abaisse » – si l'on en croit *La Poétique* d'Aristote – à la tonalité de la comédie.

Le théâtre jolibertin exprime un plaisir de la transgression tant au niveau littéraire qu'au niveau idéologique : les codes de la tragédie et de la comédie sont mutuellement violés et la noblesse de l'alexandrin se voit pervertie par le comique intellectuel de la parodie ou grivois de l'érotisme. Cette liberté littéraire traduit le libertinage de la pédagogie de l'amour qui use du télescopage des strates temporelles, de la pénétration de l'idéologie du XVII^e siècle par celle du XX^e siècle, pour mieux déstabiliser le lecteur ou spectateur du XXI^e siècle et lui prouver de façon pragmatique la relativité des lois morales. Pou-
 vait-il en être autrement dans une mise en scène « jo-libertine¹⁴ » de l'amour ?

« Chimène : [...] Mais mon mari, les femmes ne sont plus
 Ces animaux soumis, vases sans contenus
 À qui on fait brouter n'importe quel potage !
 Notre sexe est enfin reconnu pour très sage.
 Même les philosophes en ont admis le fait :
 La femme peut penser.

Rodrigue : Là je suis stupéfait !

Chimène : Aristote et Platon sont d'accord sur ce point,
 Voilà, mon cher mari, ce qui t'en bouche un coin ! » (I, 3)

Les femmes des trois pièces jo-libertines sont des rebelles qui s'évadent de leur « prison » (*Arlequin*, II, 2) ou rompent leur « captivité » (*Cid*, I, 3) avec la jubilation sensuelle de la transgression érotique :

« Un contrat [le mariage] est mauvais quand il nous met en prison.
 Et les jeux amoureux évitent les tourments
 Des dures maladies et de l'enfantement » (*Arlequin*, II, 2.)

Et Zanetta se lance dans un vibrant éloge de la moustache :

« Buisson des voluptés aux caresses exquises,
 La moustache velue nous transporte et nous grise.
 Panache de l'amour, étendard du désir,
 La moustache frémit quand monte le désir,

La femme aime se pendre à ces crochets d'amour ! » (II, 2)

Tout un art de la jouissance transgressive se met en place à la scène suivante, toujours orchestré par la charmante servante qu'est Zanetta entre l'amant, Ferrando, l'amante, Camilla, et le docte Arlequin :

« Ferrando : Mais n'a-t-on pas parfois, précisément envie
De ce qui vient troubler le plus ferme interdit.
Zanetta : La transgression, Camille, a des charmes exquis !
Camilla : Certes, mais la vertu doit vaincre l'ennemi !
Arlequin : Peut-être qu'en cédant, on en jouit triplement :
D'abord en résistant, ensuite en acceptant,
Enfin en revivant et revivant encore
Les tourments enivrants d'un délicieux remords ! » (II, 3)

C'est une évidence, la vertu a déjà perdu le combat ! On est loin de la jouissance de la vertu que développe au XVIII^e siècle la Julie de *La Nouvelle Héloïse* ! La vertu, source de volupté parce qu'elle permet de vivre en paix avec soi-même dans la transparence sociale, est écartée avec une désinvolture digne du marivaudage :

« Il est sage, on l'a vu, de ne parier sur rien,
Pas plus sur la vertu que sur la trahison.
La seule certitude est dans nos illusions (*Arlequin*, Epilogue.) »

Eros règne en maître et s'impose tel un destin quand il veut et où il veut : c'est faire preuve d'inexpérience juvénile que de croire qu'il peut s'incarner en un seul être. Zanetta et Arlequin représentent dans leur jeu théâtral cette sagesse :

« Zanetta : Les vœux les plus constants paraissent indigestes.
[...]
Belzébuth en personne y perdrait son patois
Tant les revirements sont parfois surprenants.
[...]
Arlequin : Quant à nous, les anciens, aimant toutes les femmes
On est toujours fidèle à un même programme » (I, 10)

La leçon provient de l'observation et de l'expérimentation ; elle ne peut donc venir que de ceux qui ont vécu : la loi vertueuse qui commande la constance amoureuse est pervertie mais non abolie. Le cœur persévère à aimer, seul l'objet paraît varier : tel est l'enjeu du pari qu'Arlequin-docteur avait posé entre les jeunes amants qui avaient besoin de recevoir une leçon expérimentale :

« Voulez-vous parier qu'elles sont comme vous,
Ni meilleures ni pires ; fidèles quant au goût
Pour toutes les amours qui parcourent la terre,

Changeantes sur l'objet apte à les satisfaire » (I, 1.)

En fait, l'instabilité du cœur n'est qu'apparente ; l'être apprend à s'aimer lui-même à travers l'autre, ce que Rousseau ou Rétif de La Bretonne, par exemple, avaient montré au XVIII^e siècle : « Nous sommes tous des Narcisses »¹⁵. Le sentiment amoureux dédié à l'objet se reflète sur le sujet pour s'y concentrer. Il n'est qu'un amour constant, l'amour de soi ! Le sujet est l'objet de son amour par amant(e) interposé(e) ; Zanetta le souligne : « Carollina s'adore et croit aimer l'amant » (I, 10.)

Il ne serait donc que de fidélité à l'amour de soi : « fidèle à l'amour » (I, 5), tel est le personnage jolibertin qui résout de la sorte le conflit entre fidélité et liberté. Même dans le mariage, la liberté peut être de la sorte préservée. La scène finale de *La Piazzetta* le démontre : Sylvia instaure le nouveau *modus vivendi* qui, dorénavant, sera le sien au sein de l'institution maritale :

« Mais vous m'accorderez ces points sans discussion :
D'abord je sortirai à ma discrétion
Et rentrerai matin à mon choix ! Mes amis
Pourront me voir. En dépense et habits,
Vous couvrirez mes frais. J'exige de surcroît
De prendre avec Sylvio quelques leçons de chant » (III, 5.)

Ainsi Sylvia se ménage la possibilité d'aimer Sylvio tout en ne rompant pas son mariage avec le docteur. Le lecteur-spectateur auquel les « leçons de chant » rappellent celles du comte Almaviva à son amante Rosine, peut apprécier tout le chemin parcouru en deux siècles, du *Barbier de Séville* de Beaumarchais à *La Piazzetta du café* de B. Jolibert : la pupille du docteur Bartolo mène ses amours par la ruse, mais pour aboutir au mariage désiré, non pour se délivrer de sa pesanteur. Elle n'envisage pas un instant d'établir un contrat de liberté avec son tuteur amoureux. Bartolo est dupé, Rosine lui échappe tandis que le docteur de *La Piazzetta* conserve son épouse et apprend à composer :

« Le breuvage est amer !
Mais ai-je encor' le choix ? Lorsqu'on devient vieux,
Pour garder quelque joie, il faut fermer les yeux ! » (III, 5)

La résolution de l'intrigue implique une sobre leçon : nul n'a le droit d'emprisonner quiconque et il importe de rompre les chaînes du mariage. Sylvia a tôt fait, en dépit de son invocation, très claudelienne¹⁶, du premier acte – « Seigneur, soutenez-moi car ce mince anneau d'or / M'enchaîne, je le sais, au-delà de la mort » (I, 6) – de trouver une solution pratique au conflit entre fidélité conjugale et désir amoureux. Son pragmatisme s'appuie toutefois sur une philosophie puisqu'il sous-tend la prise de conscience de ce qu'est la cons-

tance amoureuse : la fidélité à l'amour, en fait à l'amour de soi s'épanouissant en capacité démultipliée à aimer.

Cette mise en scène de l'amour est-elle morale ? Assurément non si le terme de morale renvoie aux conventions sociales d'une culture, ici chrétienne. Le théâtre de B. Jolibert incite à cette lucidité qui transgresse les notions traditionnellement établies en les éclairant différemment par les intrigues amoureuses qui se nouent et se dénouent au fil du texte. Or le théâtre des masques est révélateur de ce dessein pédagogique : les personnages empruntés à la *commedia dell'arte* sont ceux qui ôtent aux conventions morales leur voile hypocrite pour révéler un *ars amandi* plus transgressif que celui d'Ovide et dont l'objectif est de conquérir la liberté en conquérant l'amour de soi.

Conclusion

Aussi ce théâtre est-il un théâtre du mouvement proposant toujours une évolution des personnages qui impulse l'initiation amoureuse sans rien de la pesanteur théorique car le jeu des acteurs est premier : il initie une dynamique pédagogique dont toute lourdeur didactique est absente. B. Jolibert reste ainsi fidèle à l'idéal classique d'instruire tout en amusant. Pour ce faire il compose, à la manière d'Horace, une *satura*¹⁷ tant du point de vue formel qu'idéologique : les tonalités tragiques et comiques se mêlent dans la parodie ou le pastiche et les axiologies se confrontent dans l'interpénétration des siècles par le jeu de la fidélité et de l'inconstance qui se cherchent et se renouvellent sans cesse avec la joie libertine qui est la marque du théâtre jolibertin.

Notes

1. Diderot, *Sur les Femmes, Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 956.
2. Bernard Jolibert, *Arlequin docteur*, I, 7, p. 36.
3. L'auteur, interrogé récemment sur sa production théâtrale, rejetterait volontiers dans l'ombre cette comédie, achevée en juin 1995, trop marquée selon lui par le canavas qui servit à Lorenzo da Ponte pour sa rédaction du livret de l'*opera buffa*, *Così fan tutte*, de Mozart.
4. Bernard Jolibert, *La Piazzetta du café*, Paris, L'Harmattan, 2002.
5. Bernard Jolibert, *Le Cid II, le retour* : cette pièce a été jouée au collège Paul-Hermann en juin 1994, sous la direction de Betty Jolivet.
6. Toute la saveur de ce néologisme se dégagera au fil du texte.

7. B. Jolibert a dédié son œuvre, non sans malice, à treize auteurs de notre littérature européenne, ce qui ne représente, assurément, que les héritages conscients ; les inconscients sont sans doute plus nombreux.

8. Molière, *L'École des femmes*, 1662 ; Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, 1775.

9. Pulcinella est l'un des *zanni* ou valets traditionnels de la comédie des masques. Il est ici le valet de Sylvia, épouse du Docteur.

10. Il s'agit toujours du vin.

11. B. Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

12. *Ibid.*, p. 120.

13. Pierre de l'Estoile, *Mémoires-journaux*, éd. Brunet, I, p. 192.

14. Nous dégageons plus explicitement la signification de ce terme : le lecteur aura sans doute fait le rapprochement implicite qui s'impose entre deux auteurs, B. Jolibert et Jo Bertil, auteur réunionnais fort libertin qui a publié récemment, en 2003, aux éditions du Fénoir, les *Camera obscura, pièces inconvenantes*.

15. Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, t. II, (1794-1797) éd. P. Testud, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, p. 213.

16. Paul Claudel met en scène une Dona Prouhèze dans *Le Soulier de satin*, qui invoque la Vierge pour qu'elle retienne sa marche au moment où elle met tout en œuvre pour aller rejoindre Don Rodrigue.

17. En latin, ce terme utilisé, entre autres par Horace, en un sens littéraire, renvoie à une préparation culinaire composée de fruits et légumes variés.