

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEURE ET SECONDAIRE
SPÉCIALISÉ DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

UNIVERSITÉ DES LANGUES DU MONDE

**DÉPARTEMENT DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA
LANGUE FRANÇAISE**

Chechina Mariya Vitalyevna

INTERPRÉTATION DU TEXTE DRAMATURGIQUE

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

Spécialité : 5220100 – philologie (langue française)

**Le présent mémoire est attesté
par le département de la
théorie et de la pratique
de la langue française**

**Le chef du département
docteur ès sciences philologique
_____ J.Yakoubov
«_____» mai 2015**

DIRECTEUR DE LA RECHERCHE

Z.Davronova

Tachkent – 2015

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3-6
---------------------------	-----

CHAPITRE I

CONCEPTION DE LA COMÉDIE

1.1. Structure de la comédie	7-19
1.2. Molière – peintre de mœurs	19-33

CHAPITRE II

INTERPRÉTATION DU TEXTE DRAMATURGIQUE

2.1. Particularité de l'interprétation du texte de théâtre.....	34-45
2.2. Interprétation de la scène de la pièce de Molière «Les Fourberies de Scapin»	45-53

CONCLUSION	54-58
-------------------------	-------

BIBLIOGRAPGIE	59-60
----------------------------	-------

INTRODUCTION

L'étude des textes de théâtre occupe une place à part dans la linguistique française les vingt dernières années. Il est évident que le texte de théâtre se diffère bien de celui d'un poème ou d'un roman. Il faut saisir le texte de théâtre dans sa spécificité ; donner l'importance à l'espace, au temps, à la focalisation sur le personnage.

La pratique scénique moderne accorde à nouveau une grande importance aux textes de théâtre. Le texte et la représentation ont noué des relations complexes. Le texte doit envisager le passage à la scène et étudier les modalités de passage vers le public. Elle travaille donc à comprendre le statut de chaque texte et à en construire des représentations.

La première approche de l'étude de la pièce : le titre et le genre de l'oeuvre, la façon dont ses grandes parties sont nommées, dont elle s'enchaînent, les vides et les pleins de l'écriture, les marques de ponctuation, l'existence d'indication scénique, les noms des personnages et la façon dont les discours se répartissent sous un nom, voilà les premières indications que nous fournit une lecture de la pièce¹.

La fable de la pièce c'est sa structure, sa construction porte déjà la marque de l'auteur dans la façon même dont il dispose les épisodes et envisage l'intrigue. L'intrigue s'attache à la construction des événements, à leurs rapports de causalité. Répérer l'intrigue revient donc à juger de progression extérieure d'une action dramatique en examinant comment les personnages se sortent des situations conflictuelles qu'ils connaissent le lexique de l'intrigue : reposition – moment où le dramaturge fournit les informations nécessaires à la compréhension de l'action, où il présente les personnages et entre dans son sujet ; noeud – les coudes et les desseins d'une action qui entrent dans l'exposition du sujet et en occupent le

¹ Ryngaert Jean Pierre «Introduction à l'analyse du théâtre ». Paris, 2004.

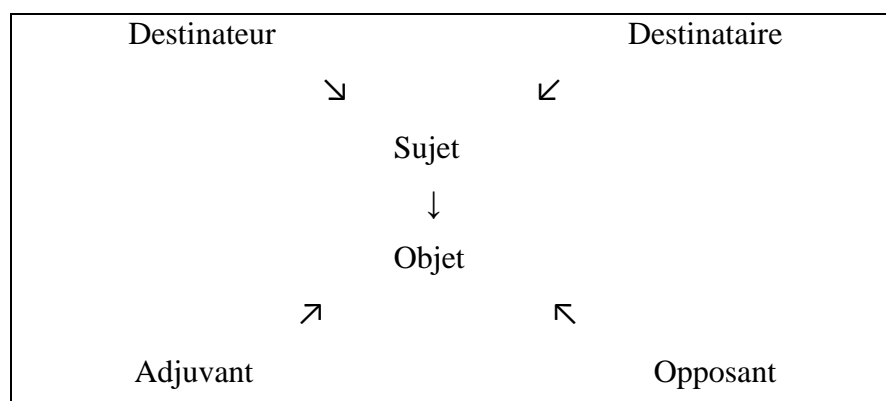
commencement ; ils ne peuvent manquer d'être suivis d'obstacles et de traverses et par conséquent de former un noeud dans le centre de la pièce et la résolution de ce noeud est l'achèvement ou la fin de l'action.

Dénouement – c'est l'élimination du dernier obstacles ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter.

La structure profonde de la pièce se base sur les travaux de V.Propp – «Morphologie du conte » et d'Etienne Saurion – «Les deux cent mille situations dramatiques » qui tentaient de constituer la grammaire du récit, Anne Ubersfeld met en place le schéma actanciel, véritable syntaxe de l'action dramatique¹.

Partice Pavis dans son «Dictionnaire du Théâtre » met utilement de l'ordre dans ces concepts et distingue intrigue, action et model actanciel, de l'univers des personnages à l'analyse de la dynamique des forces intérieures qui régissent toute l'oeuvre².

Classique ou moderne, le personnage du théâtre est déterminé par sa fonction dans l'intrigue faite de gestes et de conflits. Son action s'inscrit dans ce qu'on appelle le schéma actanciel ; un sujet (le héros) est en quête d'un ou plusieurs objets (l'être aimé, le pouvoir), il est aidé par les adjunants et se heurte à des opposants. Sa quête est motivée par un destinataire et vise à satisfaire un destinataire.



Par sa double nature de texte et de spectacle le théâtre mobilise à la fois les

¹ Propp V. « Morphologie du conte ». Paris, 1968.

² Saurion Etienne «Les deux cent mille situations dramatiques ». Paris, 2000.

ressources du langage verbal et un ensemble de signes sonores qui contribue à créer du sens. Les paroles énoncées par les personnages de théâtre visent simultanément deux destinataires : le ou les interlocuteurs présents sur scène et le public dans la salle. Ce dispositif de double énonciation rend possibles des effets tels que le quiproquo, le malentendu, l'ironie tragique ou comique, ou le spectateur comprend ce que les personnages ignorent.

Les formes de la partie théâtrale :

- le dialogue entre deux ou plusieurs personnages qui échangent des répliques plus ou moins longues ;
- le dialogue composé de brèves répliques de même longueur ;
- la tirade – longue réplique qu'un personnage adresse aux autres ;
- le monologue, discours prononcé par un personnage seul sur scène, qui analyse ses sentiments ;
- l'apparté – réplique qu'un personnage dit «à part » pour lui-même ou pour le public tandis que les autres personnages sont censés de ne pas l'entendre ;
- l'adresse au public – un personnage apostrophe directement les spectateurs.

Le dialogue de théâtre est un échange conversationnel entre les personnages. Pierre Sarthomas remarquait des similitudes entre le dialogue de théâtre et le dialogue ordinaire : «On oublie, on ignore ou l'on feint d'ignorer que l'on se trouve en face d'oeuvres dont le caractéristique essentiel est d'être écrit sans forme de conversation pour être joué ».

Catherine Kerbrat-Orecchioni fait remarquer qu'un texte théâtral est : «Une séquence structure de répliques prises en charges par différents personnages entrant en interaction, c'est à dire bien comme une espèce de conversation »¹

Ainsi le but de notre recherche est l'interprétation du texte de théâtre.

Les questions qui se posent :

- présenter la spécificité du texte de théâtre ;

¹ Kerbrat Orecchioni C. «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ». Paris, 2004.

- déterminer la structuration de la pièce ;
- repérer le lexique de l'intrigue ;
- justifier le schéma actanciel de l'action dramatique ;
- préciser les formes de la parole théâtrale ;
- étudier la structure des comédies de Molière «Fourberies de Scapin »

L'objet de notre recherche: les comédies du moraliste du XVII siècle

Molière, en particulier la scène de sa pièce «Fourberies de Scapin ».

La valeur théorique et pratique : notre recherche peut être utilisée aux séminaires de la stylistique.

Les méthodes qui nous ont permis d'arriver au but de notre travail sont: comparatif, distributif et contextuel.

Les références. Pour mener à bien notre recherche nous avons consulté les ouvrages des linguistes tels que P.Larthomas «Le langage dramatique », G.Gardes Famine «La stylistique », I.Ryngaert «Introduction à l'analyse du théâtre », P.Pavis «Dictionnaire du théâtre », A.Ubersfeld «Lire le théâtre » et d'autres.

Nous avons fait une amble tentative de présenter l'interprétation d'une pièce de théâtre en suivant les recherches des linguistes français.

La planification de notre recherche est la suivante :

Notre travail de fin d'études se compose de l'Introduction, de deux chapitres, de la Conclusion et de la Bibliographie.

Dans l'Introduction nous avons justifié le choix du thème.

Dans le premier chapitre nous avons présenté la structure de la comédie de Molière, moraliste du XVII siècle.

Dans le deuxième chapitre nous avons interprété la scène de la pièce de Molière «Fourberies de Scapin ».

Le travail se termine par la présentation de la bibliographie.

CHAPITRE I

CONCÉPTION DE LA COMÉDIE

1.1. Structure de la comédie

Avant Molière, les comédies étaient essentiellement des comédies d'intrigues qui reposaient sur des événements embrouillés (l'imbroglio) et qui manquaient de naturel.

Soucieux de peindre les hommes, Molière placera rarement dans l'intrigue l'intérêt principal de ses comédies.

La comédie s'ouvre sur un mariage contrarié ; celui qui s'oppose au mariage est aveuglé par ses vices et des défauts et l'action a pour but de mettre en relief les conséquences fâcheuses de son caractère et de ses passions. Mais généralement tout se termine bien sauf dans *Le Misanthrope* et dans *Dom Juan*.

En 1660, se détourne de la fantaisie et de singularité qui avaient fleuri vers 1640 ; on s'intéresse au naturel, au vraisemblable, aux analyses psychologiques. Les «hônnetes gens» écrivent des maximes et des portraits. C'est en peignant des caractères avec naturel et vraisemblance que Molière va répondre au goût de ce public.

Molière revient à maintes reprises sur son dessin de peindre la nature humaine : il veut «entrer comme il faut dans le ridicule des hommes». Il concilie la généralité de cette observation avec la peinture des mœurs contemporaines. «Vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle». Les sujets qui inspirent particulièrement sont l'hypocrisie et les «vicieuses imitations» de la vertu : «J'aurais voulu faire voir... que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais signes qui méritent d'être bernés, que ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tous temps la matière de la comédie». C'est ainsi qu'il nous montre dans les *Précieuses* une caricature de l'esprit, dans le *Tartuffe* une caricature de la dévotion. Il a voulu attaquer sans

exception les vices de son siècle. «Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aurait de privilèges ». On sait ce qu'il lui en a coûté pour avoir porté si haut la dignité de son art.

Molière a le goût et le génie de la farce. A son retour à Paris, il obtient son premier succès avec *Le Docteur Amoureux*, «une farce dont il regalait les provinces ». Ce que ce genre, farce française ou italienne, attirait encore le grand public. Molière a continué toujours à écrire des farces : c'était un moyen facile de remplir une salle. Il est malaise de chasser dans un genre déterminé la plupart de ses comédies, néanmoins on peut ranger parmi les farces pures *Sagarnelle*, *Le Mariage Forcé*, *L'Amour de Médecin*, *Le Médecin Malgré lui*, *Georges Dandin* ; parmi les comédies d'intrigue ou domine la farce *Le Sicilien*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin*. Certaines comédies de moeurs et de caractère restent, à bien des égards, des farces : *Les Précieuses Ridicules*, *L'Ecole des Maris*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et même *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme* et *le Malade Imaginaire*. Enfin il y a des scènes et des procédés de farce dans les hautes comédies comme *L'Ecole des femmes*, *Dom Juan*, *Tartuffe* et *les Femmes Savantes*. *Le Misanthrope*, qui se déroule dans le cadre élégant d'un salon, ferait exception si le valet *Du Bois* ne venait apporter une note de farce à la fin de l'acte 4. Dans la farce, l'auteur n'a pour but que de nous faire rire. Il recourt naturellement aux procédés les plus faciles, les plus éprouvés, c'est à dire les plus gros, qui portent sur tous les publics¹.

Caractères traditionnels. On retrouve aisément chez Molière les éléments traditionnels de la farce française et italienne. Il y a des effets dignes de guignol : coups de baton, gifles qui souvent se trompent d'adresse, déguisement ; jeux de scène de fantaisies (personnages qui se cherchent, pirouettes...). Les origines populaires du genre se traduisent encore par des emprunts aux vieux conteurs (*le Médecin Malgré lui*), par des allusions à l'actualité et même aux personnes

¹ Adam A. «Le Théâtre classique ». Presse universitaire de France. Paris, 2008.

(caricatures des médecins de la cour dans L'Amour Médecin). La langue en est vigoureuse, et Molière n'hésite pas à joindre la grossièreté des paroles à celle des gestes. Sur ce point, toutefois, son comique est plus discret que celui de ses prédécesseurs, Scarron, Desmarets ou Cyrano de Bergérac.

Renouveau de la farce. S'il a puisé dans les procédés comiques de la vieille farce, il n'a pas manqué de la renouveler par son génie de l'observation et de la vie¹.

Vérité de l'observation. Les personnages de la farce française et italienne étaient des types traditionnels, des pantins au caractère immuable, le capitain, le parasite, le pédant, le barbon,, l'intrigante, le valet naïf ou le «fourbe ». De ces fantaches, Molière a fait des êtres humains. Il a éliminé à peu près totalement le capitain et le parasite. Les pédants deviennent des philosophes, des médecins, des précieux comme ceux que l'auteur observait autour de lui : ils ont leur déformation professionnelle et des caractères différents qui les individualisent. C'est surtout dans les personnages de valets et de servantes, issus directement de la farce, qu'on peut mesurer la variété de son observation. Quelle différence entre l'effronté Scapin, le patron Sosie, le naïf Du Bois (Misanthrope) ; entre La Flèche et Maître Jacques (L'Avare) ; entre l'intelligente Dorine (Tartuffe), l'alerte et fruste Nicole (Bourgeois Gentilhomme), la rustique Martine (Femme Savante), la russe Toinette (Malade Imaginaire). Molière prête aux personnages de farces des mots, des attitudes d'une grande vérité humaine. Qu'on étudie par exemple les réactions de Sasie en présence de Mercure, du vieil avare Géronte devant Scapin, ou de Pourceaugnac entre ses deux médecins.

Simplification caricaturale. Loin de pousser à fond ses peintures «d'après nature », Molière se contente, dans la farce, de saisir les traits saillants de ses héros. Il aimait forcer les effets comiques : MII Des Jardins nous décrit dans le rôle de Mascarille avec une perruque «si grande qu'elle balayait la place à chaque

¹ Cressot M., James L. «Le style et ses technique. PUF, Paris, 1991.

fois qu'il faisait la révérence », chapeau minuscule, un immense rabat, des canons jusqu'à terre, une profusion de glands qui lui sortaient de la poche, des souliers à talons « d'une vigueur simplificatrice qui laisse à ses personnages de farce, à travers leur vérité humaine, une certaine raideur de marionnettes. Cette rigidité mécanique, chez des êtres que nous sentons d'autre parts vivants, provoque un rire souvent irresistible.

C'est ce mélange habilement dose de bouffonnerie et de réalité qui caractérise la farce de Molière. Son art consiste à trouver un point d'équilibre : nous nous attachons à des faits invraisemblables à cause de la réalité qui s'y trouve mêlée, et pourtant, si graves que soient les situations, nous ne pouvons qu'en rire, car la part de convention théâtrale nous empêche de nous en émouvoir. En dehors des « farces pures », ce genre de comique intervient, à divers degrés, dans toutes les grandes comédies. Il faut en chercher la raison profonde dans le tempérament de Molière ; mais ce recours à la farce, qui n'est presque jamais gratuit, répond habituellement à sa technique dramatique ou à une intention artistique. Il fait systématiquement intervenir la farce pour dissiper la gravité de certaines situations. Mais, d'une façon générale, elle devient un moyen de peindre les caractères ou d'exprimer des idées.

1. Dans les grandes comédies, la plupart des effets de farce sont intimement liés au contenu psychologique. Par exemple, au début de *L'Avare*, la discussion entre Harpagnon et La Flèche tout en gestes et en jeux de farce, nous découvre à chaque trait le caractère de l'avare, inquiet, soupçonneux, toujours aux aguets, toujours à tâter, à vérifier, à surveiller les paroles ; de même la scène des préparatifs du repas, avec les pittoresques transformations de Maître Jacques en cuisinier et en cocher, a pour objet d'enrichir, par petites touches, le portrait du maître de maison. Au même titre que le comique de situation ou de caractère, la farce peut devenir un moyen d'expression et contribuer à la peinture d'un personnage.

2. Dans certains cas, les procédés mécaniques de la farce avec leur

simplification caricaturale se révèlent les meilleurs pour peindre les caractères de maniaques et d'obsédés comme Harpagon, Orgon, M.Tourdain au Argan. Leur passion les aveugle au point de les isoler de la réalité et de les rendre insensible à ce qui n'est pas leur idée fixe.

3. La farce peut donc être cocue comme un moyen de rendre matériellement sensible au spectateur une vérité morale ou une idée. Ce caractère symbolique est un des traits dominants du théâtre de Molière. Molière a su, des médiocres procédés de la farce, faire jaillir une peinture plus riche et plus profonde de l'âme humaine. En dépit de Roileau qui refuse de reconnaître «l'auteur du misanthrope » dans le « sac ridicule » des Fourberies de Scapin, ce serait donc une erreur de condamner en bloc le comique de farce, élément inséparable du génie de Molière.

Parmis les farces grossières, le théâtre comique français n'était guère représenté que par des comédies d'intrigue, le plus souvent mêlées de farce. Dans la comédie d'intrigue, l'intérêt repose sur la complication croissante de l'action que l'ingéniosité de l'auteur parvient à dénouer, après avoir porté au plus haut point la curiosité du spectateur. Les comédies à succès s'inspiraient très directement de pièces espagnoles et italiennes. Ainsi, en 1654-1655, d'une comédie de l'Espagnol Zorrilla devient L'Ecolier de Salamanque de Scarron, Les Généreux ennemis de Boisrobert et Les Illustres Ennemis de Thomas Corneille, roi de la comédie d'intrigue. Les défauts de ce théâtre sont l'obscurité embrouillée des événements, quiproquos, substitutions, naufragés, reconnaissances¹.

Pierre Corneille avait innové en remplaçant par des «honnêtes gens » les valets sans scrupules, les parasites, capitans et docteurs de la comédies italienne ; mais ses intrigues restent fort enchêvtrées, et ses complications sentimentales sont encore loin du naturel qui triomphera chez Molière.

Avant 1659, il avait donné en province deux adaptations de pièces italiennes, L'Etourdi et Le Dépit Amoureux. Mais, soucieux de peindre les moeurs et les

¹ Roubine Jean-Jacques «Introduction aux grandes théories du théâtre ». Paris, 1990.

caractères, il placera rarement dans l'intrigue elle-même l'intérêt essentiel de ses comédies. On peut néanmoins rattacher à la comédie d'intrigue *Le Sicilien*, *Amphitryon*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin*.

Dans toutes ces pièces, l'unité de l'action est due à un personnage emprunté à la comédie italienne ; le valet complice des amours de son maître aux dépens d'un barbon ou d'un jaloux. Il s'appelle Mascarille dans *L'Etourdi* et dans *Le Dépit Amoureux*, Hali dans *Le Sicilien*, Mercure dans *Amphitryon*, Scapin dans *Les Fourberies de Scapin*. Ce valet est un «fourbe» : sans scrupule, prompt à se déguiser et à jouer du baton, il n'hésite pas à voler à son maître et le sert autant par amour de l'aventure que pour lui faire sentir sa supériorité. Ici encore Molière a su marquer ces pièces du sceau de son génie : spontanéité et fraîcheur des amants dans *Le Dépit Amoureux* ; grâce iréelle qui annonce Marivaux et Musset dans *Le Sicilien* ; fantaisie, virtuosité de la versification, juste observation du caractère de Saside dans *Amphitryon* ; réalisme des mœurs dans *Pourceaugnac* ; vérité humaine dans les caractères des jeunes gens et surtout des deux vieillards dans *Les Fourberies de Scapin*.

Molière est donc capable de bâtir une intrigue attachante, imprévue et bien enchaînée. Mais, des *L'Ecole des Femmes*, où l'intrigue occupe encore une grande place, il se tourne vers l'étude des mœurs et surtout des caractères. Dans ses meilleures comédies, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Les Femmes Savantes*, *Le Malade Imaginaire*, il est avant tout soucieux de peindre «d'après nature», et il lui arrive de négliger l'intrigue, ou tout au moins de la subordonner à la vérité de la peinture.

Si l'on excepte *Le Misanthrope*, Molière reste fidèle, dans ces pièces, au schéma habituel de la comédie d'intrigue. Le problème qui recevra sa solution au dénouement est celui d'un mariage contrarié par les parents de la jeune fille. Mais généralement le personnage qui s'oppose au mariage est un maniaque aveugle par ses vices ou ses travers, et l'action a pour objet de mettre en lumière les défauts et les ridicules de son caractère.

1. Les «héros» de Molière. C'est pour satisfaire une idée fixe que le personnage central contrarie le mariage de son enfant et veut lui en imposer un autre. Harpagnon veut marier son fils à une riche veuve, et sa fille au seigneur Anselme «qui n'a pas plus de 50 ans et dont on vante les grands biens». Quant au «malade imaginaire», sa fille Angélique ne serait épouser qu'un médecin ! «C'est pour moi que je lui donne ce médecin, dit-il, et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père».

2. Les «exploiteurs». Autour de ces maniaques se trouvent des intrigants qui exploitent leur idée fixe : coureurs de dot, Tartuffe et Trissotin ; personnages avides, comme Béline, qui convoite l'héritage du «malade imaginaire». Quant à Dorante, il lui suffit d'être gentilhomme pour vivre largement aux dépens de M.Jourdain. Ce sont d'habiles hypocrites, taillés en somme dans la même étoffe que Scapin, mais leur jeu est infiniment plus souple, tout en nuances, et leur action persévérante suppose une connaissance profonde de leur dupe.

3. Le parti du bon sens. Face à cette coalition des parents maniaques et de leurs exploiters, voici d'abord le couple des amoureux menacés. Ils sont généralement très épris mais désarmés, et heureusement soutenus par des personnes raisonnables et parfois ingénieuses : la franche Mme Jourdain, le bonhomme Chrysale, les frères ou beaux-frères à qui leurs tirades sensées et quelque peu monotones ont valu le titre de «raisonneurs» : Cléante, Ariste, Béralde. Mais l'opposition aux maniaques est le plus souvent conduite par des servantes à la langue bien pendue, capables d'inventer des ruses pour démasquer les hypocrites et faire triompher l'amour. La «suivante» Dorine voit clair dans le jeu de Tartuffe et soutient la révolte de Marianne contre l'aveuglement d'Orgon. Dans Le Malade Imaginaire, c'est Toinette qui dit son fait à Orgon et démasque par un stratagème l'hypocrite Béline. Pour berner M.Jourdain, Cavielle, valet de Cléante, imagine de lui présenter son maître comme le fils de Grand Turc ! Enfin, la bonne Martine elle-même encourage Chrysale à braver Philaminte : «La poule

ne doit pas chanter devant le coc ! »¹

En dépit de tant d'éléments communs, ces pièces sont loin de se ressembler, car Molière à l'art d'imaginer pour chaque comédie la situation la plus propre à mettre en lumière les caractères.

Rien n'est plus instructif à cet égard que de comparer Tartuffe et Les Femmes Savantes. Des deux côtés, un hypocrite se fait bien accueillir dans une maison, convoite la main et le dot de la fille du logis et se trouve démasquer par un stratagème.

Dans Tartuffe, le faux dévot a réussi à s'implanter chez le pieux Orgon. Choyé par son protecteur dont il exploite la dévotion naive, il est à son aise pour tendre ses filets, brouiller Orgon avec son fils, obtenir la main de sa fille et même la donation totale attire pour deux fois dans un piège, il sera enfin pris en flagrant délit.

Dans Les Femmes Savantes, au contraire, la manoeuvre de Trissontin passe au second plan, et c'est la peinture des moeurs qui constitue l'essentiel de la pièce.

La ruse qui démasque l'hypocrite, au lieu d'occuper deux actes, n'apparaît qu'à la dernière scène.

Dans L'Avare, la situation impose à Harpagnon des dépenses qui le mettent à la torture : père de famille, il a un fils amoureux et prodigue, et une fille qu'il veut marier «sans dot » ; veuf, il voudrait se remarier, mais la jeune Marianne est pauvre et il faut lui offrir un grand festin....

Mais le «coup de génie », c'est la situation du Misanthrope. Alseste, pessimiste, grignon, blessé par l'hypocrisie sociale, est amoureux d'une coquette attachée à toutes les conventions mondaines ; il est ainsi exposé à rencontrer dans le salon de Celimène la société la plus fautive, la plus éloignée de la franche nature.

L'idéal eut été de concevoir des intrigues dans le déroulement normal put offrir les situations les plus propres à peindre les moeurs et les hommes. Molière

¹ Défaux G. «Molière ou Les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie ». Klincksiek, 1999.

n'y parvient que dans quelques hautes comédies : Tartuffe, Les Femmes Savantes, Le Misanthrope.

Dans Tartuffe, la question de l'aveuglement d'Orgon et celle du mariage de sa fille sont si étroitement liées que toute action de nature à démasquer Tartuffe favorise les projets de mariane et de Valère. Aussi pouvons-nous dire qu'on n'en saurait retrancher une scène sans nuire à l'intrigue : il n'y en a presque pas une seule où il ne soit question de ce mariage au moins par allusion. C'est en faveur de Marianne qu'Elmire fait sa première tentative auprès de Tartuffe, et c'est pour convaincre son mari et sauver la jeune qu'elle s'expose une seconde fois aux assiduités du faux dévot. Au cinquième acte, il est plus question, à la vérité, des méfaits de l'imposteur que du mariage ; mais après l'arrestation du criminel, la joie des amants enfin réunis vient dénouer cette intrigue où le machiavélisme de Tartuffe n'a jamais cessé de menacer leur bonheur et celui de toute une famille.

L'intrigue des Femmes Savantes est habilement centrée sur le problème du mariage d'Henriette et de Clitandre menacé par les projets de Philaminte et d'Armande. C'est à propos de ce mariage que s'affirment les caractères : proclamations héroïques et capitulations de Chrysale, tyrannie hautaine de Philaminte, stratégie et cynisme de Trissotin, douce folie de bélise, aigreur d'Armande, charmante spontaneite d'Henriette et Clitandre.

Quelle est l'intrigue du Misanthrope ? on dit parfois que la pièce en est dénuée. Mais, si l'on considère le drame intérieur qui l'anime on verra au contraire qu'il s'agit d'une action parfaitement enchaînée. C'est le drame d'Alceste qui aime et se croit aimé : il attribue aux «vices du temps» les défauts qu'il voit en Célimène et il a l'espoir d'en «purger son ame». Il décide, dès le premier acte, de la mettre en demeure de choisir entre lui et ses rivaux ; mais, chaque fois qu'il va poser la question, tantôt la coquette se dérobe, tantôt des facheux viennent les séparer. D'acte en acte, l'irritation d'Alceste grandit : il soupçonne douloureusement que Célimène le trahit, il découvre qu'elle est méprisante et qu'il est néanmoins incapable de vaincre sa passion pour elle. Lorsque, à la fin de la

pièce, il aura la certitude d'être trompé, il trouvera la force de rompre et de se retirer. L'unité de la pièce vient de ce drame moral, et les scènes qui paraissent extérieures à l'action doivent être étudiées par rapport au caractère d'Alceste, rendu sensible à toutes les influences par sa jalousie et par le pessimisme qu'elle entretient dans son âme.

La tentation de bâtir l'intrigue en fonction du personnage central l'a emporté dans *Dom Juan*, *L'Avare*, *Le Malade Imaginaire*, et surtout *Le Bourgeois Gentilhomme*. On dirait que Molière, oubliant ses couples d'amoureux et leur bonheur menacé, s'ingénie à rassembler les scènes qui nous montrent sous tous leurs aspects les caractères de son avare, de son malade, de son bourgeois gentilhomme. Dans *L'Avare*, plusieurs intrigues s'entrelacent, celle d'Elise et de Valère, celle de Cléante et de Marianne, celle de Harpagnon amoureux de Marianne et rival de son fils. En réalité, l'unité de la pièce vient du caractère de l'avare, père d'une fille à marier et d'un fils prodigue, de l'avare partagé entre son amour et son argent, de l'avare qui monte la garde auprès de sa cassette. En dépit de cascade de reconnaissance, le dénouement heureux ne survient que parce qu'il retrouve sa cassette et marie ses enfants sans délier sa bourse.

Dans *Le Malade Imaginaire*, combien de scènes, surtout au troisième acte, ne restent liées à l'intrigue que par le caractère du personnage central ! Mais c'est *Le Bourgeois Gentilhomme* qui montre à quel point Molière en est venu à négliger l'intrigue, les deux premiers actes sont sur le modèle d'une revue : tour à tour défilent devant M. Tourdain des personnages qui exploitent sa passion de la « qualité » : maître à danser, maître de musique, maître d'armes, maître de philosophie, maître tailleur et garçons tailleurs. On pourrait à volonté ajouter ou retrancher des scènes sans rien changer à l'intrigue. Cette dernière n'apparaît qu'à la fin du troisième acte, tourne à la mystification au troisième acte et à l'énorme farce au cinquième.

Poussées jusqu'à leurs conséquences logiques, beaucoup d'intrigues de Molière tourneraient normalement au drame. Dans la vie courante, la jeune

Henriette n'échapperait pas plus à Trissontin que la naïve Agnès à l'odieux Arnolphe de L'École des Femmes ; Tartuffe se terminerait sur le spectacle d'une famille ruinée, peut être déshonorée, et d'un hypocrite triomphant ; L'Avare ne retrouverait sûrement pas sa cassette ; Le Bourgeois et le Malade seraient ruinés par les hypocrites qui les exploitent. Bonheurs détruits, famille désunies, fortunes anéanties, tel serait le dénouement logique des intrigues de Molière.

Comme le genre même de la comédie suppose une fin heureuse où les méchants sont punis et les bons récompensés, et que Molière tient à montrer le triomphe de la paix domestique et de la raison, il recourt à divers types de dénouements artificiels, pleins de romanesques et de la fantaisie.¹

1. **Reconnaisances.** C'est le moyen traditionnel, qui apparaît dès L'Etourdi et L'École des Femmes. Il faut une double reconnaissance pour terminer Les Fourberies de Scapin. Quant à L'Avare, quel invraisemblable concours de circonstances ! Pour que le rideau se baisse sur un double mariage, il faut qu'à la suite d'un naufrage les membres d'une famille italienne aient été en trois groupes, qu'ils aient tous changé de nom, qu'ils soient tous venus vivre à Paris, que des intrigues sentimentales les attirent tous en même temps chez Harpagon, et qu'ils se reconnaissent au bon moment !

2. Stratagèmes. L'événement qui dénoue l'intrigue provient cette fois non du hasard, mais de l'habileté d'un personnage. Les amants se déguisent en médecins pour épouser leurs belles en dépit des jaloux, les jeunes filles se déguisent également pour échapper à leurs gardiens et épouser ceux qu'elles aiment. Dans Les Femmes Savantes, c'est un billet d'Artiste qui éclaire Philaminte sur les vrais sentiments de Trissotin et de Clitandre. Dans Le Bourgeois Gentilhomme et Le Malade Imaginaire, on décide l'un, devenu «mamamouchi », à donner Lucile au «fils du Grand Turc », l'autre à donner sa fille à un «futur médecin » et à se faire lui-même médecin, ces deux pièces se terminent d'ailleurs par des ballets qui

¹ Ubersfeld Anne. «Lire le théâtre ». Paris, 1996.

dissipent dans l'euphorie l'in vraisemblance des dénouements.

A la fin d'Amphitryon, l'apparition de Jupiter dans un nuage donne un parfait exemple du «Deux ex-machina » ; Don Juan est entraîné aux Enfers par la statue du Commandeur. Si le dénouement du Tartuffe n'est pas «surnaturel », l'intervention de l'Exempt, à la dernière minute, présente pourtant un caractère quasi miraculeux : seul le roi, dans sa toute-puissance, pouvait mettre fin aux exploits de Tartuffe, comme seul il a pu faire jouer la pièce.

Hormis le dénouement amer de Georges Dandin, seul celui de Misanthrope obéit jusqu'au bout à la logique des caractères, et cette fin exprime la tendance pessimiste de Molière. Alceste, enfin désabuse, découvre que Célimène est incorrigible et qu'elle n'est pas faite pour lui : il trouve la force de rompre et de se retirer du monde, cette fidélité du héros à lui-même, clairement exprimée dans Le Misanthrope. Molière nous la suggère d'autre fois à travers l'artifice même et la désinvolture de ses dénouements. Entre le moment où Tartuffe est découvert et celui de son arrestation, l'auteur a voulu compléter, de façon dramatique, cette puissante figure : nous voyons l'hypocrite se redresser, prétendant agir dans l'intérêt du Ciel et du Prince, sachant «se faire en beau manteau de tout ce qu'on révère ». L'intervention de l'Exempt ne se produit qu'au dernier moment, sans doute pour laisser Tartuffe aller jusqu'au bout de son infamie, mais aussi pour nous montrer quelle serait la suite véritable de cette aventure sans le «miracle » (si rare !) d'une action opportune de la justice incarnée par le roi. Mais, dira-t-on, Orgon n'a-t-il pas été désabusé ? L'intrigue aboutit souvent, en effet, à l'éclairer un personnage aveugle comme le sont Orgon, Alceste ou Philaminte. Le sont-ils de façon définitive ? Est-on certain qu'Orgon ne sera plus «mené par le nez », et que Philaminte ne reviendra pas à «sa longue lunette à faire peur au gens », tout comme Harpagnon retourne à sa «chère cassettes ? » Il y a des incorrigibles qui ne comprendront jamais : Don Juan, M.Tourdain, Harpagnon, Argan. Les vices humains véritable danger social, sont trop enracinés pour qu'une seule épreuve puisse en venir à bout, et Molière le souligne par l'in vraisemblance de dénouement

qui ne résolvent que provisoirement les problèmes. Telle est, en définitive, l'impression sinon de pessimisme, du moins de lucidité sans illusion que nous laissent, quand nous avons bien ri, la plupart des comédies de Molière.

1.2. Molière peintre de moeurs

Il n'y a dans le tempérament de Molière une verve satirique assez voisine de celle de Boileau, il n'a pas manqué de railler les moeurs de son siècle. Il n'a guère écrit de comédies de moeurs à proprement parler, mais ses intrigues se situent dans des milieux contemporains observés avec précision et il donne à ses personnages la marque de leur métier et de leur condition ; enfin, il parsème ses pièces de tableaux malicieux qui «mettent la dernière main au portrait du siècle » (les Fâcheux, en entier ; L'Ecole des Maris ; L'Ecole des Femmes ; Tartuffe et surtout le Misanthrope).¹

On trouve dans ses comédies, un tableau complet de la société contemporaine, aussi bien que chez La Fontaine et La Bruyère.

La cour est représentée par les habitués du salon de Célimène, les marquis vaniteux des Fâcheux et du Misanthrope, les grands seigneurs désinvoltes et cyniques comme Dom Juan ou sans scrupules comme Dorante (Bourgeois Gentilhomme).

Cependant Molière a peint également des gentilhommes sympathiques comme Alceste et Don Louis.

C'est le cadre habituel de la plupart de ses comédies est la bourgeoisie parisienne. Nous pénétrons chez des marchands comme M.Tourdain, des bourgeois aisés comme Chrysale, Argan ou Orgon, de grands bourgeois comme Harpagon. Sous nos yeux défilent des commerçants : M.Tosse, M.Guillaume, 'L'Amour Médecin) ou M.Dimanche (Dom Juan), des professeurs (le Mariage Forcé, le

¹ Scherer J. «La Dramaturgie classique en France ». Nizet, 1995.

Bourgeois Gentilhomme), des notaires (Malade Imaginaire), des huissiers (Tartuffe), des médecins et des apothicaires.

Nous jetons même un regard sur les milieux louches de la grande ville : usuriers (L'Avare), spadassin (Précieuses), intrigants de toute sorte (Tartuffe, L'Avare, Pourceaugnac).

La province fournit le monde vivant et généralement sympathique des valets et des servantes. Nous évoquons la vie étriquée des petites villes à travers Tartuffe, Georges Dandin, la Comtesse d'Escarbagnas ; nous entendons le jargon des paysans dans le Médecin malgré lui et Don Juan. Car c'est un trait remarquable du style de Molière, il laisse à chacun le langage de sa condition et de son milieu.

Eraste est amoureux de Julie, fille d'Oronte, mais ce dernier veut la donner à M.de Pourceaugnac, gentilhomme provincial qui arrive à Paris pour connaître la jeune fille. Les «intrigants» Sbrigani et Nébine, au service d'Eraste, s'ingénient à rendre la vie parisienne intenable au provincial et à lui faire reprendre au plus vite le chemin du retour. Eraste lui offre l'hospitalité dans sa maison et le confie à deux médecins à qui il l'a présenté d'avance comme un parent devenu fou. Pourceaugnac croît qu'il s'agit de deux maîtres d'hôtel chargés de lui faire bonne chère !

Malade de bonne heure, Molière a pu observer sans illusion les médecins de son siècle : il faut lire, dans Le Malade Imaginaire, la scène où Beralde, son interprète, fait une critique en règle de la médecine. Pour ridiculiser cette «science», Molière nous montre tantôt des personnages qui parodient les médecins. (Médecin malgré lui, Le Malade Imaginaire), tantôt de vrais médecins, ayant une confiance totale et pointilleuse en leur art, comme dans cette scène de Pourceaugnac (L'Amour Médecin, Le Malade Imaginaire). Peinture à peine exagérée, semble-t-il, des moeurs médicales du «grand siècle» : on pourra discerner, à travers cette caricature, les principaux griefs de l'auteur contre les médecins de son temps.

Molière voulait «peindre d'après nature». Il a créé des types immortels,

solidement enracinés dans la réalité contemporaine sans doute, mais dépassant leur temps et la personne même de leur auteur. Son avare, son hypocrite, ses précieuses et ses bas-bleus, ses bourgeois vaniteux, son «grand seigneur méchant homme », son misanthrope et sa coquette restent vrais comme au premier jour, et pourtant, loins d'être des peintures abstraites de l'avarice, de hypocrisie, etc., ce sont des êtres vivants. Il a eu le génie de les faire en même temps universels et particuliers, au point que leurs noms sont devenus symboliques : ne dit-on pas un Harpagnon, un Tartuffe, un Alceste, une Célimène, un Trissotin ?

Parce qu'il observe la vie, Molière en saisit la variété et la complexité. Nous avons déjà noté la diversité de ses valets ; on découvre aisément celle des trois «femmes savantes» et de leurs deux pédants Vadius et Trissotin ; dans la famille d'Orgon, on a la violence dans le sang, mais elle se manifeste fort différemment chez Orgon, Mme Parnelle, Damis et Marianne.¹

Il a donné à ses personnages importants la complexité, et même les contradictions des êtres vivants. Leur passion dominante s'accompagne d'autres traits de caractère avec lesquels elle est parfois en conflit. Harpagnon est avare et amoureux, il rechigne à la dépense et pourtant il garde le souci de l'opinion et doit avoir un train de maison. Tartuffe hypocrite habile et cynique, est cependant sensuel jusqu'à l'imprudence. Armande est précieuse qui discourte contre le mariage, mais elle recherche la main de Clitandre. Arnolphe aime Agnès, mais il voudrait se faire aimer avec l'autorité et la tyrannie d'un tuteur égoïste. Les figures les plus complexes de Molière sont celles de Don Juan et d'Alceste. Don Juan, coureur d'aventure indomptable, cynique, souvent odieux, a pourtant une désinvolture, un courage, un charme qui nous le rendent parfois sympathique. Quant à Alceste, ce pessimiste «ennemi du genre humain » qui cherche pourtant à l'améliorer, ce champion de la franchise qui soupire aux pieds d'une coquette, cet homme d'honneur estimable et ridicule, pouvons-nous défendre de l'aimer, avec

¹ Ubersfeld Anne «Lire le théâtre ». Paris, 1993.

ses contradictions, et de le reconnaître pour un de nos semblables ?¹

Il suffit de connaître L'Avare ou le Bourgeois Gentilhomme pour voir que tout est bon à Molière, jusqu'aux scènes de grosse farce, pour nous peindre ses personnages. On a vu plus haut avec quel art il sait choisir les situations propres à révéler les caractères. Voici quelques aspects remarquables de sa technique.

Très souvent le personnage nous est dépeint avant son entrée en scène : dès qu'il apparaît, nous le reconnaissons. Ainsi le portrait d'Harpagnon est esquissé au début de la pièce, et dès qu'il se montre son avarice se manifeste avec tout son relief. Dès le lever du rideau, nous apprenons par Sganarelle la « méchanceté » de Don Juan, la vanité de M.Tourdain par l'entretien des maîtres de danse et de musique, les travers de Chrysale et M.Philaminte par la discussion entre Henriette et Armande. L'exemple le plus remarquable de cette « peinture indirecte » est celui de Tartuffe, qui n'apparaît qu'au troisième acte : dès l'exposition, chef-d'oeuvre admiré de Goethe, une querelle de famille nous fait connaître non seulement les sept personnages en scène, mais surtout le caractère de Tartuffe, source de la dispute ; ce portrait ira se précisant dans les deux premiers actes.

Dans le cours même de l'action, Molière trace également des portraits pour préparer une scène et lui donner tout son effet (Tartuffe, l'Avare, le Misanthrope, Femmes Savantes). Notre connaissance des personnages s'élargit aussi par la conversation de leur entourage : nous devons les activités secrètes d'Harpagnon d'après la scène de l'usurier, la légende qui se forge à son sujet d'après les papotages des valets ; nous présentons le passé douteux de Tartuffe, nous imaginons la vie des « femmes savantes » en écoutant les révélations de Chrysale.

Les principaux personnages de Molière sont en proie à une idée fixe qui se révèle lorsqu'elle se heurte à un obstacle ou, au contraire, lorsqu'elle trouve un climat favorable. Les scènes caractéristiques sont ainsi des sortes d'expériences

¹ Prop V. «Morphologie du conte ». Paris, 1968.

auxquelles on soumet le personnage et prennent la valeur de démonstration.

Tenir tête à un maniaque, c'est l'entraîner, par contraste, à découvrir sa passion : loin d'entendre raison, il se bute, il ne voit les choses qu'à travers sa manie et prononce inconsciemment des répliques révélatrices, des «mots de nature». C'est le cas d'Orgon, à qui tour à tour Cléante et Dorine voudraient ouvrir les yeux : il leur répond par des éloges de Tartuffe où éclatent sa naïveté et son aveuglement. Même situation dans le Malade Imaginaire, quand Toinette, puis Béralde dissuadent Argan de donner sa fille au médecin Diafoirus. Le «Soir dot » de l'Avare tire toute sa valeur des efforts de Valère, qui en appelle même à la tendresse paternelle, pour détourner Harpagnon de marier Elise contre son gré.

Le caractère du monomane se révèle avec plus de relief encore lorsqu'il est obligé de contenir ses sentiments. C'est ainsi qu'Harpagnon assiste aux prodigalités de son fils en faveur de Mariane : il se voit dépouillé et doit faire bonne figure. Dans l'Ecole des Femmes, Arnolphe doit subir les confidences d'Horace qui lui apprend à quel point il est berné : il est à la torture. Qu'on songe aussi à la scène du sonnet et à la scène des portraits où Alceste ne peut dominer ses sentiments.

Parfois la «démonstration » est sciemment organisée par un personnage qui en tire la leçon à la fin de la scène. Jetant un coup d'oeil complice à Cléante, Dorine fait exprès de revenir malicieusement sur la maladie d'Elmire et d'insister, avec une insolence caricaturale, sur l'égoïsme de Tartuffe. Elmire malade, Tartuffe éclatant de santé, Orgon qui ne s'apitoie que sur le «pauvre homme » : la démonstration est complète. Et Dorine de conclure avec ironie : «Tous deux se portent bien enfin, et je vais à Madame annoncer par avance la part que vous prenez à sa convalescence ».

Le caractère d'un maniaque se révèle aussi à sa joie lorsqu'on favorise son idée fixe, et surtout à la facilité avec laquelle les flatteurs parviennent à l'exploiter. Dans ce cas, Molière fait d'une pierre deux coups : il nous peint à la fois l'hypocrisie du flatteur et la manie de la victime. Avec quel revissement

Harpagnon se voit soutenu par Valère lorsque Maître Jacques lui demande l'argent du repas ! Pour bernier M.Tourdain, il est une formule magique : il suffit de lui parler des «gens de qualité » ; Dorante le sait bien, qui s'entend à merveille à exploiter son orgueil de parvenu, tout comme Don Juan flatte M.Dimanche pour ne pas le payer. Songeons aux «Femmes Savantes » béates d'admiration devant Trissotin qui est tout prêt à partager leurs enthousiasme philosophiques et à applaudir leurs «découvertes ». C'est surtout quand Tartuffe démasqué pour la première fois que l'aisance avec laquelle il renverse la situation prend la valeur d'une véritable démonstration ; avec son «charme » habituel, plein d'humilité et de grimaces dévotes, il envoûte si bien Orgon qu'il finit par tout se faire donner «de force » en feignant de tout refuser (comparer Malade Imaginaire). Cette peinture de la dupe réjouie est une des formes les plus plaisantes du comique de caractère.

Point n'est besoin de longues scènes pour nous dévoiler une âme. Un des aspects les plus admirés du génie de Molière, c'est son art de ramener la peinture à des éléments simples, tout en conservant au personnage sa vérité humaine. Il lui suffit de quelques traits caractéristiques pour tracer un portrait en un saisissant raccourci. Quand Orgon entre en scène, dès ses deux premières réponses, nous le connaissons déjà. Voici L'Avare évoqué en deux répliques :

Brindavoine : Monsieur, il y a là un homme qui veut vous parler.

Harpagnon : Dis-lui que je suis empêché et qu'il revienne une autre fois.

Brindavoine : TT dit qu'il vous apporte de la 'argent.

Harpagnon: (à Mariane): Je vous demande pardon, je reviens tout à l'heure.

Dans la scène où apparaît Tartuffe, Dorine commente tout bas l'attitude du faux dévot : «Que d'affectation et de forfanterie ! » Lorsqu'il lui tend son mouchoir, la trouvant trop décolletée, elle réplique : «Vous êtes donc bien tendre à la tentation ! » Dès qu'il accepte, sur un ton mortifiant, de recevoir Elmire, elle se

dit à mi-voix : «Comme il se radoucit ! » «C'est un des procédés habituels de Molière : on le retrouve par exemple dans Tartuffe (l'Avare, le Bourgeois Gentilhomme). Dans ces répliques d'un personnage «guide », c'est l'auteur lui-même qui oriente le jugement du spectateur.

On parle souvent de la mélancolie de Molière. Goeute trouvait que ses pièces «touchent à la tragédie » et Musset s'écriait à propos du Misanthrope : Quelle mâle gaîlé, si triste et si profonde. Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer. Cependant on ne peut souscrire sans réserve à ces jugements teintés de romantisme.

Son humeur satirique lui a inspiré des couplets amers contre les «moeurs du siècle ». Il semble avoir exprimé directement sa colère contre les hypocrites dans Don Juan et dans le Misanthrope. Mais faut-il croire que les souffrances d'Arnolphe et d'Alceste sont des confidences douloureuses de Molière ? Rien n'autorise cette interprétation.

La gravité de son théâtre tiendrait plutôt à son réalisme. Il y a quelque chose de désolant dans cette humanité médiocre.

Ses héros se rendent malheureux et se dégradent moralement, car le vice engendre le vice. Harpagnon devient un louche usurier, Orgon en vient à trahir les devoirs de l'amitié et à pratiquer la restriction mentale, M.Tourdain, Argan deviennent durs et dissimulés. Ce sont tous des inadaptés qui prennent le faux pour le vrai, agissent contre tout bon sens et tendent vers la folie.¹

L'égoïsme des maniaques fait le malheur de leur entourage. Orgon s'écrie : «Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femmes). Que je m'en soucierais autant que de cela ». Harpagnon regarde ses enfants comme ses ennemis. Argon, M.Tourdain, orgon, Harpagnon, Philaminte exigent des gendres conformés à leurs manies. Nous avons le spectacle de familles désunies et menacées de ruine. Quant à Dom Juan, en dépit de scènes comiques, c'est un drame.

¹ Victor L. «Analyses stylistiques ». Vol.1. Théâtre en prose non narrative. Vol. 2. Poésie et roman. Publication de l'Université de provence, 1991.

A la représentation, le comique passe au premier plan et nous fait oublier la gravité de ces peintures. L'art de Molière consiste justement à traîner de façon amusante des situations pénibles.

Il évite d'assombrir ses comédies. Si certains personnages sont odieux, ils sont tellement absurdes qu'au lieu d'indigner ils provoquent le rire ; généralement ils sont escortés de valets chargés de détendre l'atmosphère aux moments les plus graves. Dans la scène où Harpagnon fait avouer à Cléante qu'il aime Mariane, Maître Jacques essaie ridiculement de réconcilier les deux rivaux : après cet intermède d'énorme farce, le spectateur peut entendre sans émotion la querelle où le fils insulte son père et où l'avare déshérite son fils ! La vie des personnages n'est jamais en danger et les dénouements heureux viennent dissiper la tristesse de certaines situations.

Le comique est le moyen d'expression naturel de Molière. Tous les procédés signalés plus haut pour peindre les caractères aboutissent naturellement au rire, inversement, ses effets comiques sont toujours liés à la vérité psychologique. C'est cette ambiance comique qui fait « l'unité d'atmosphère » de ses pièces.

On trouve chez Molière tout ce qui peut susciter le rire : comique de mots, de gestes, d'interruptions, de répétitions, quiproquos, mots de nature, situations, extravagance des idées et des actes. Deux tendances essentielles :

1. **Le contraste.** Molière aime opposer ses personnages par le caractère, le vocabulaire, les mœurs : Gorgibus et les précieuses, Alceste et Philinte, Orgon et Dorine, M.Tourdain et sa femme, Chrysale et Philaminte. Il aime opposer ses personnages à eux-mêmes : contradictions d'Alceste, de Chrysale, d'Armande, de M.Tourdain. De là l'impression de déséquilibre, d'inadaptation où Bergson voyait l'essence même du rire.

Dans les scènes à renversement, c'est un revirement de situation qui provoque le contraste comique : entrevues d'Alceste et de Célimène, entretiens entre Célimène et Arsinoé, entre M.Tourdain et Dorante ; entre Harpagnon et Frosine, entre Vadius et Trissotin ; scène de dépit amoureux.

2. **Comique de parodie.** Plus raffiné que le précédent, ce comique fait participer le spectateur à une sorte de jeu intellectuel : c'est à lui de découvrir (avec quelle délectation !) les intentions satiriques de l'auteur. Parodie des moeurs contemporaines dans les *Précieuses*, dans le *Misanthrope* ; parodie littéraire (*Misanthrope*, *Critique et Impromptu*) ; parodie du jargon médical ; parodie du théâtre tragique (*Misanthrope*). Au comique de parodie se rattache le recours en langage indirect : critique du sonnet d'Oronte par Alceste, échange de politesses empoisonnées entre Célimène et Arsioné, déclaration déguisée de Cléante à Mariane en présence d'Harpagnon. Les chefs-oeuvre de ce langage à double sens peut-être les tirades amoureuses en style de *Tartuffe* et le langage d'Elmire adressé à la fois à *Tartuffe* et à *Orgon*.¹

C'est par ce comique plus relevé, par ce «rire dans famé», que Molière voulait plaire aux «honnêtes gens». Sans tomber dans le drame bourgeois qui aboutira à la pièce sérieuse moderne, il tendait vers l'idéal d'un comique épuré et de scènes semblables à des branches de conversation, pleines de vie et de naturel. Il l'a réalisé en partie dans *l'Ecole des Femmes*, *Dom Juan*, *Tartuffe*, *les Femmes Savantes*. Il l'a réalisé totalement dans le *Misanthrope*, où il parvient à éviter toute vulgarité et à rester néanmoins comique à peu près jusqu'au bout.

L'auteur comique peut-il «corriger les vices des hommes?» Molière pense qu'il peut, du moins, «travailler à rectifier et adoucir les passions» (Préf. du *Tartuffe*). Les grandes comédies contiennent toujours une thèse qui ne commande pas l'action, mais ressort naturellement du jeu des caractères. Il en résulte certaines ambiguïtés, comme dans *Dom Juan*, où le «méchant homme» a des côtés sympathiques et dans le *Misanthrope*, où l'on hésite entre Alceste et Philinte. Mais ce théâtre y gagne en richesse et en profondeur : au lieu de subir une leçon de morale, nous saisissons des personnages dans leur réalité complexe, et c'est la vie

¹ Voltz P. «La Comédie, Armand Colin ». Paris, 2004.

elle-même qui nous invite à la réflexion.¹

Devant les problèmes que pose la vie, Molière a une réaction d'humeur, réaction sommaire qui traduit son tempérament et qu'on a appelé sa «philosophie» de la nature. Mais il est des questions qu'il a étudiées de plus près.

Il est impitoyable pour la préciosité ridicule des «pecques provinciales», des bourgeoises prétentieuses et des «gens à latin». Cette caricature n'est certes pas une image fidèle des salons épris de bon goût et d'«honnêteté», mais, à travers la fantaisie de ses peintures, c'est le principe même de la préciosité qui est atteint. Précieuses et «femme savantes» ont la sottise prétention de vouloir se distinguer du commun, de ne vivre que pour l'esprit et de mépriser «la partie animale dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale». Molière raille la pruderie de ces femmes qui veulent retrancher de la langue les «syllabes sales» et repoussent le mariage comme un esclavage vulgaire et grossier. Il s'en prend à l'affectation de leurs moeurs et surtout de leur langage : abus des périphrases et des métaphores, poésie futile et artificielle des «beaux esprits» (Femmes Savantes ; Misanthrope). C'est Alceste qui avec sa rude franchise, exprime le sentiment de Molière sur la préciosité : «Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure et ce n'est pas ainsi que parle la nature».

L'éducation des filles, cette question préoccupait le XVII^e siècle. Fallait-il en rester à l'enseignement surtout pratique des couvents ? La petite élite des précieuses et des savantes revendiquait au contraire le droit d'être mathématiciennes, physiciennes et philosophes, comme les hommes. Molière conseille l'éducation par la douceur : «C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir, non la sévérité que nous leur faisons voir» (Ec. des Maris»). Il ne croit pas que l'ignorance soit le plus sûr garant de la vertu, et se prononce pour une «honnête liberté» (Ec. des Femmes).

¹ Molinié G. «La stylistique». Paris, 1989.

*Une femme d'esprit peut trahir son devoir
Mais, il faut pour le moins qu'elle ose le vouloir
Et la stupide au sien peut marquer d'ordinaire
Sans en avoir l'envie et sans penser le faire.*

Mais, s'il nous montre l'échec de Sganarelle et d'Arnolphe, partisans de la contrainte et de l'ignorance, Molière n'est pas davantage partisan des «femmes docteurs ». Grammairiennes, astronomes et philosophes, desséchées par l'abus de la science, perdent leur charme féminin et leurs qualités de maîtresses de maison.

Sans penser comme Chrysale que le savoir de la femme doit se réduire «à connaître un pourpoint d'avec un haut-dé-chausse », ses préférences vont à la jeune Henriette : ni philosophe, ni helléniste, elle est vertueuses, sensée et même spirituelle, elle sait regarder, comprendre, placer au besoin le mot juste, et c'est cette réserve intelligente qui fait tout son charme. Cet idéal qui correspond à celui de «l'honnête homme » s'exprime par la bouche de Clitandre. Je consens qu'une femme ait des clartés de tout :

*Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante afin d'être savante...
Qu'elle sache ignorer les choses qu'elle soit (Femmes Savantes)*

Une jeune fille ainsi élevée doit devenir une épouse comme Elmire, pleine de distinction et de charme, élégante, spirituelle, maîtresse d'elle-même et parfaitement vertueuse, d'une vertu discrète et «qui ne soit point diablesse » (Tartuffe).

L'amour et le mariage, un auteur dramatique est naturellement conduit à se poser ces problèmes, Molière les résout peut-être d'après sa propre expérience.

L'amour – c'est un élan du coeur, jailli des profondeurs de l'instinct, qui ne dépend ni de mérite, ni du bon sens, ni de la sagesse : «Le caprice y prend part et, quand quelqu'un nous plaît, souvent nous avons peine à dire pourquoi c'est»

(Femmes Savantes). On ne saurait l'imposer par la force ni par la raison (Misanthrope) :

*Je sais que sur les vœux on n'a point de puissance
Que l'amour veut partout naître sans dépendance
Que jamais par la force on n'entra dans un cœur
Et que toute âme est libre à nommer son vainqueur.*

Alceste voudrait se persuader que la raison lui interdit d'aimer l'indigne Célimène, «Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour ». Quant au malheureux Arnolphe, que peuvent ses arguments contre la jeunesse et le charme naturel d'Horace ?

Molière combat la conception autoritaire qui avait cours au XVII^e siècle. Il nous rend odieux les parents qui veulent marier les enfants contre leur inclination. Il nous montre la révolte de l'instinct chez les jeunes filles. Elise, Mariane parlent de se tuer plutôt que l'épouser Anselme ou Tartuffe. Il évoque le malheur et les infidélités qui découlent des mariages contre l'amour. Dorine plaide la cause de toute les mals mariées quand elle invite Mariane à supplier son père :

*... Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui
Que vous vous mariez pour vous, non pas pour lui
Qu'étant celle pour qui se fait toute l'affaire
C'est à vous, non à lui, que le mari doit plaire.*

Pour Molière, le mariage est «une chose sainte et sacrée » (Précieuse), qui doit apporter à la femme la joie et non le renoncement. «TT y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie » ; aussi fait-il que les époux soient assortis «d'âge, d'humeur et de sentiments » (L'Avare). Il y faut aussi l'harmonie des conditions : les mésalliances aboutissent à des heurts familiaux (Bourgeois Gentilhomme) et à des infortunes conjugales (George Dandin). Loin de reposer sur l'obéissance où la

femme doit être «pour son mari, son chef, son seigneur et son maître » (Ecole des femmes), le mariage heureux sera l'accord de leurs êtres qui s'aiment. «Je vous refuse », dit noblement Alceste à Célimène, «Puisque vous n'êtes pas, en des liens si doux, pour trouver tout en moi comme moi tout en vous ». Est-il une plus noble définition du mariage ?

Molière était-il secrètement libertin ? Dans Dom Juan, a-t-on dit, la religion n'est défendue que par l'imbécile Sganarelle contre le libertinage d'un homme supérieurement intelligent. Mais c'est oublier les leçons que donnent à Don Juan son père Dom Louisin sa femme Dona Elvire et le pauvre chrétien sublime qui «aime mieux mourir de faim » que de blasphémer. D'ailleurs on en saurait accuser l'auteur de tendresse pour le «méchant homme ». Peut-être faut-il simplement expliquer la chose par le réalisme de Molière : n'y a-t-il pas des Dom Juan parmi les libertins et des Sganarelle parmi les dévots ?

L'auteur du Tartuffe se défend d'être libertin. Il met cette accusation sur le compte des hypocrites qui veulent le perdre : «C'est être libertin que d'avoir de bons yeux ». Aussi multiplie-t-il les distinctions entre l'hypocrisie et la dévotion. Il dénonce les faux dévots et leur grimace «sacrilège et trompeuse », ces «charlatans » qui se jouent à leur gré «de ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré » et veulent «par le chemin du Ciel courir à leur fortune ». Dans un tirade indignée, c'est sa cause personnelle qu'il défend, avec une verve satirique qu'on retrouve dans Dom Juan. Par contraste, il proclame son respect pour «les bons et vrais dévots » ; mais la définition qu'il en donne a pu prêter à des confusions regrettables.

Pour la bouche de Cléante, en effet, Molière ne se contente pas de dénoncer les hypocrites. Peut-être à la suite de ses démêlés avec la puissante Compagnie du Saint-Sacrement, il prend aussi parti contre la dévotion rigoureuse et envahissante qu'on rend insupportable «Pour la vouloir outrer et pousser trop avant ». Mais comme, dans la même tirade, il attaque tour à tour les hypocrites et les dévots » excessifs qui poussent leur conviction sincère jusqu'à l'intolérance, on a accusé

Molière de les confondre et de ramener le dévotion à la «grimace » hypocrite.

Pourtant, il s'est efforcé de définir les «parfaits dévots », les «dévots de coeur » qui restent dans les limites de la «juste nature » et pratiquent l'indulgence et la modération. «C'est par leurs actions qu'ils reprennent les nôtres », dit-il. «Et leur dévotion est humaine et traitable ». Prenant parti contre les rigueurs du jansénisme, Molière n'adhérait pas pour autant à la morale relâchée de certains casuistes. Il y a dans Tartuffe des formules qui pourraient être issues des Provinciales : elles condamnent ces «accommodements » avec le ciel qui permettent «D'entendre les liens de notre conscience et de rectifier le mal de l'action avec la pureté de notre intention ». Ainsi, repoussant le jansénisme et la morale relâchée, Molière pense qu'on peut aimer Dieu et faire son salut tout en goûtant honnêtement les douceurs de la vie.¹

Peut-on parler avec Brunetière d'une philosophie de Molière ? Plutôt qu'une doctrine organisée, il faut voir dans les tendances surtout pratiques de sa morale un « art de vivre » issu de son tempérament et de son expérience.

La grande règle est pour lui la nature, qu'il faut prendre au sens classique de bon sens et raison, plutôt qu'au sens du naturalisme du XVII siècle. Il ne divinise par l'instinct et les désirs, mais il pense qu'il y a des instincts raisonnables et des passions qui ne sont pas forcément funestes. Vouloir les méconnaître, c'est s'exposer à des échecs. Arnolphe, Armande, M.Tourdain, Alceste même voudraient braver la nature : elle ne tarde pas à reprendre des droits. Par goût de la «juste nature », Molière comme Boileau, s'attaque à tous les déguisements, à tous les excès : déguisement littéraire des précieux, déguisement des bourgeois en gentilshommes, des femmes e, bas-bleus, fausse science des médecins, excès de la franchise (Alceste) ou de la dévotion (Orgon). Il s'attaque enfin à l'hypocrisie avec Tarruffe, et surtout avec Dom Juan, qui est d'abord contre nature («un monstre dans la nature ») et finit par devenir un hypocrite comme Tartuffe.

¹ Maingueneau D. «Eléments de linguistique pour le texte littéraire ». Paris, 1986.

On lui a rapproché sa morale du «juste milieu », ses formules platement conformiste : «Toujours au plus grand nombre on doit s'accomoder » ; il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous ». Que du sage parti se voir seul contre tous » «(Ecole des Maris). «La parfaite raison fuit toute extrémité et veut que l'on soit sage avec sobriété » (Le Misanthrope). Les personnages qu'il attaque se singularisent par leur affectation, leur aveuglement, leur excès, et c'est au nom du bon sens bourgeois qu'il les couvre de ridicule. Aussi Rousseau l'accuse-t-il de plier lâchement devant la société, de vouloir corriger non les vices, mais les ridicules. Voltaire voit en lui le «législateur des bienséances du monde » : autant dire qu'il n'est pas vraiment moraliste.

Si Molière, en effet est souvent conformiste, c'est qu'il croit à la nécessité d'une morale sociale, mais il faut éviter de sous-estimer cet idéal de sagesse raisonnable, cette voie moyenne chère à Montaigne et dont l'accès n'est pas toujours si facile ! Il lui arrive d'ailleurs de proposer une morale plus relevée : l'idéal de la «femme d'esprit », qui agit en pleine conscience, celui d'Elmire si parfaitement maîtresse d'elle-même (Tartuffe) rejoignent la morale aristocratique des « gens libères » dont parle Rabelais (XVI siècle). Le Misanthrope, où l'homme vertueux devient ridicule parce qu'il n'est pas «sage avec sobriété », peut passer à première vue pour «le triomphe du public », selon le mot de R.Fernandez ; mais n'y a-t-il pas aussi toute une satire de la société par Alceste, qui paraît bien être sur ce point l'interprète de Molière ? Le dénouement, où se dégage habituellement le sens de ses comédies, n'a rien de conformiste : c'est une sécession.

*Trahi de toutes parts, accablé d'injustices
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.*

A la fin de cette pièce où la vertu extrême a été bafouée, nous entendons la protestation d'un homme contre cette amère vérité morale : la vertu et le siècle sont inconciliables.

CHAPITRE II

INTERPRÉTATION DU TEXTE DRAMATURGIQUE

Le texte de théâtre a le bizarre statut d'un écrit destiné à être parlé, d'une parole écrite qui attend une voix, un souffle, un rythme. A cause de ses origines, réelles ou mythiques, de la transmission orale, d'une tradition de la déclamation, on lui cherche ou on lui accorde les vertus particulières des mots qui entrent bien en bouche. Trouve-t-on des traces de ce statut dans des écritures qui miment plus ou moins l'oralité.¹

Tout le monde tombe d'accord quand il s'agit de théâtre en vers. On commente les rimes, les enjambements, les assonances et les qualités des rimes, et dans l'étude littéraire usuelle, on s'empresse d'en tirer du sens. Pourtant, avant le sens, ce que nos mémoires ont retenu, c'est souvent la façon, «dont les choses sont dites ».

Le théâtre a recours aussi bien aux métaphores du grand style qu'à l'argot, au lixique soigné de Giraudoux qu'aux langues plus heurtées des régions et des dialectes, réels ou imaginaires.²

Affirmer que la langue au théâtre est faite pour être dite ne nous avance guère, chacun mettant sous ce «dire » des qualités contradictoires, selon des critères esthétiques et des parti-pris évidents. Ainsi le théâtre a longtemps vécu en France sous la dictature de la «belle langue ». Des positions extrêmes en faveur de la langue heurtée, brutale ou argotique créent d'autres exclusions.

L'étude des textes de théâtre a largement bénéficié des avancées théoriques de structuralisme et de la sémiologie. La spécificité du texte de théâtre est

¹ Fromilhague C., Sancier A. «Introduction à l'analyse stylistique ». Bordas, Paris, 1991.

² Le Hir Y. «Analyses stylistique ». Colin, Paris, 1965.

reconnue, mais son approche reste problématique dans la pratique ordinaire, comme s'il fallait absolument bénéficier de la représentation pour que l'objet soit complet et satisfaisant. Ce qu'on appelle, parfois avec une intention maligne, «l'analyse littéraire du texte » est ainsi recusée d'emblée et son discours invalide pour cause d'un manque originel, la compétence en matière de représentation.¹

L'histoire littéraire s'intéresse à l'évolution des genres théâtraux. Le classement des oeuvres par genre est une préoccupation des doctes du XVIII^e siècle, très occupés à régler l'écriture. Ils suivent en général les définitions qu'en donne Aristote dans sa «Poétique ».

Les genres ne concernent pas seulement les formes de l'écriture, mais, par le biais des personnages en action, la nature des sujets traités. Impossible de parler de tout, n'importe où. La tragédie est officiellement le genre le plus prisé parce qu'il renvoie aux spectateurs une image noble d'eux-mêmes.

Les débats sur les genres, à travers ces quelques exemples, dépassent de loin les querelles strictement formelles, auxquels on les assimile parfois. Ce qui est en question n'est pas seulement comment le théâtre parle, mais surtout de quoi il s'autorise à parler, quel sujet il aborde. Du théâtre intime au grand théâtre du monde, du théâtre de chambre au drame historique, les changements de «format », les origines des personnages, l'organisation du récit et la nature de l'écriture correspondent à des projets des auteurs, inévitablement traversés par l'histoire et par les idéologies.²

Le théâtre contemporain, pour sa plus grande part, ignore les genres. Les auteurs écrivent «des textes », rarement étiquetés comme comiques, tragiques ou dramatiques. On peut y voir l'affranchissement du théâtre qui entend parler de tout

¹ Corvin M. «Dictionnaire encyclopédique du Théâtre ». Vol.2. Paris, 1995.

² Eco Humberto «Les enjeux de l'écriture dramatique ». Paris, 1995.

librement dans les formes qui lui conviennent, un héritage du droit au sublime et au grotesque. On peut y décéler un trouble de l'écriture, une incertitude sur sa nature, comme si le genre théâtral, de moins spécifique, abritait désormais tous les textes passés par la scène, qu'ils lui soient destinés ou non.

Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soit leur provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps, le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture. L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité.

La parole au théâtre fait partie de la situation dramatique, qui est l'analogie de l'intrigue pour le roman, et elle contribue à l'action, que construisent les personnages. Si la situation du narrateur d'un roman peut rester indéterminée, il n'en va pas de même au théâtre, où sauf effet remarquable par cela même, les personnages sont en situation. Même dans un théâtre aussi peu situé que celui de Maëterlinck, existent quelques repérés, de lieu, de temps, de caractère des personnages. Pour caractériser le langage dramatique, il convient donc en premier lieu d'examiner les éléments non verbaux auxquels il est lié.

D'une manière générale, dans la vie, la parole ne signifie qu'en fonction d'une situation particulière commune au locuteur et à l'interlocuteur. Il n'est donc pas nécessaire de la préciser, ce qui explique par exemple le nombre important d'anaphoriques et de déterminants définis ou de connecteurs qui renvoient à des éléments qui restent implicites ; « *à propos, au fait j'y pense* », etc. Mais, au théâtre, il est besoin, pour le spectateur d'une relative explication, plus ou moins importante selon les scènes. On peut ainsi distinguer différents types de scènes selon leur place et leur fonction dans la pièce, scènes d'exposition, scènes finales,

scènes de transition, etc.¹

Les scènes d'exposition ouvrent la pièce et de ce point de vue on y relèvera tous les termes, tiroirs verbaux, etc., qui marquent un début, un changement. Elles doivent tout à la fois lancer l'action, et en définir le cadre. Ce sont des scènes où la double relation des personnages entre eux, et des personnages avec le public, est particulièrement importante, puisque l'information est fondamentale. Il s'agit bien sûr pour les personnages de commenter ou de présenter une situation, généralement défrise, mais pour le dramaturge, il s'agit surtout d'informer le public, dont l'ignorance est totale, alors que celle des personnages ne peut être que relative. Il faut alors être attentif à tous les termes et constructions qui actualisent, noms propres, démonstratifs, présentatifs, à tous les termes modaux qui renvoient à un savoir, sur lequel un personnage demande confirmation ou insiste. Il faut en effet d'une part éclairer le public, et d'autre part rendre cet étalage de renseignements vraisemblables.²

Les scènes finales à l'inverse, elles présentent un vocabulaire de l'arrêt, du départ, de la mort...

Les scènes intérieures, à l'intérieur d'une pièce, les scènes de transition font le lien entre les différents épisodes de l'action ou entre les différentes péripéties, c'est-à-dire les événements extérieures qui vont obliger les personnes à réagir. Les scènes d'affrontement sont un rassort de l'action, et permettent de définir les relations entre les personnages. Dans ces différents types de scènes, certains mots sont privilégiés par leur valeur lexicale et sémantique ou par leur place à l'articulation de répliques. Ils servent à lancer une tirade, constituent un palier d'élan, etc.

¹ Garde Tamine J. «La stylistique ». Paris, 1994.

² Pavis Patrice «Dictionnaire du théâtre ». Paris, 1996.

On sera sensible dans toutes les scènes à l'opposition entre parties statiques et parties dynamiques, opposition marquée par le lexique, par le rythme des phrases, par la longueur des répliques, par les actes de langage, etc. Le problème du dynamisme se pose en particulier dans les scènes où un long récit risquerait de rompre le fil de l'action.

On s'intéressera également à la relation entre le temps réel de la représentation et le temps fictif de l'histoire, aux accélérations et aux ralentis. On rencontre ici des questions analogues à celles qui ont été évoquées pour le roman. La règle de l'unité de temps au XVII^e siècle (l'action doit être comprise dans les bornes d'un seul jour) était une façon de les résoudre en faisant coïncider le plus possible les deux temps.

Les autres éléments non verbaux d'importance au théâtre sont les gestes. Comme dans la vie courante, ils sont une source importante d'expression et de communication.

D'après P.Larthomas il faut faire un sort à part aux gestes vagues. Il s'agit des cris, des appuis du discours, de tous ces mots et constructions qui n'ont que peu ou pas de signification logique, mais ont une grande valeur affective.¹

Tous les textes de théâtre, ne font pas la même utilisation de ces formules typiquement orales sur lesquelles repose une grande partie du naturel d'un dialogue.

Mais la plupart des gestes sont évidemment non verbaux. Les didascalies (c'est à dire tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages), peuvent en indiquer à certaines époques (elles sont rares dans le théâtre classique). Mais c'est au langage lui-même qu'il appartient de suggérer ces gestes qu'une étude stylistique, ne doit pas ignorer puisque, écrits par l'auteur, ils font partie du texte.

¹ Larthomas Pierre «Le Langage dramatique ». Paris, 2000.

Par ailleurs, il faut bien étudier la relation qu'ils entretiennent avec les paroles des personnages, qu'ils précèdent, accompagnent ou prolongent. Dans cette perspective, on sera particulièrement attentif au lexique du corps ainsi qu'aux termes qui indiquent des mouvements et des attitudes.

Si l'on s'intéresse maintenant au langage en lui-même, et non plus seulement à sa relation avec les éléments non verbaux, et puisqu'il représente un compromis entre l'oral et l'écrit, il convient de définir ce qui en lui relève de l'un ou l'autre médium.

De son désir d'imiter l'oral, le langage dramatique tient une certaine pauvreté. Le lexique est souvent simplifié, et les structures syntaxiques sans complexité faites de phrases relativement peu longues et sans subordination.¹

De l'orale sont souvent conservés les accidents et les déformations. Il peut s'agir de défauts de prononciation, de tics, de bafouillages. Il peut s'agir des rédités, des corrections de celui qui cherche les paroles les plus adéquates, ou qui n'arrive pas à s'exprimer, comme Blagius sous l'effet du vin (Musset, on ne badine pas avec l'amour).

Il peut s'agir aussi de montrer les difficultés de compréhension en jouant non sur l'expression, mais sur le sens : ambiguïtés, quiproquos qui pourront être source de comique ou dénoncer les carences du langage. Faute de cette ressemblance avec l'oral, les pièces apparaissent parfois aux yeux de certains comme trop littéraires, ainsi celles de Claudel ou de Giraudoux.

Cependant, toutes les scories de l'oral ne sont pas retenues. En particulier, chaque réplique est, comme à l'écrit, cohésive et mieux organisée qu'à l'oral où les enchaînements se font souvent par association et même par coq à l'âne. Si, à l'oral

¹ Saurion Etienne «Les deux cent mille situations dramatiques ». Paris, 2000.

dans la vie courante, sévit le bavardage qui fait qu'une abondance verbale n'y transmet le plus souvent que peu d'informations, au théâtre le style est concis et ramassé et les effets concentrés : chaque mot porté.

De ce point de vue, un problème est posé par les tirades, c'est à dire les longues répliques qui constituent souvent des morceaux de bravure. Deux cas peuvent alors se présenter, celui où la tirade est lourde comme dans *Le Cid* le récit que fait Rodrigue de son combat contre les Maures, ou dans *Phèdre* le récit de Thérémène, et celui où l'information est quasi nulle. C'est ce qui se produit avec la tirade que prononce Sganarelle, dans la première scène de l'acte TTT de *Dom Juan* : il essaie d'y prouver à son maître l'existence de Dieu. Il faut alors que le dramaturge évite un trop grand ralentissement du rythme. Dans la tirade en question, il ne se produit pas parce que le discours de Sganarelle est ridicule et que des modalités métalinguistiques attirent précisément l'attention sur ses difficultés à s'exprimer. Mais ces longs développements représentent un incontestable danger.

Ce compromis entre le langage oral et le langage écrit trouve sa solution l'unité de ton. Comme dans un roman, en dépit de la multiplicité des voix, existe une unité de ton – la langue de Marivaux, le style poétique de Claudel, etc. qui fond ensemble les deux types de langage.¹

Puisque aucun commentaire extérieur ne nous éclaire sur les personnages, il est évident que la parole est essentielle tant pour les construire que pour définir les relations qui se nouent entre eux.

Le langage est d'abord un fait de symbolique social et situe les personnages dans leur milieu, dans leur environnement. L'origine géographique comme l'appartenance à une classe sociale peut être évoquée. C'est ce que fait Molière en imitant des accents ou en faisant parler ses paysans en patois, authentique ou

¹ Maingueneau D. «Eléments de linguistique pour le texte littéraire ». Bordas, Paris, 1986.

inventé.

Le dramaturge peut également jouer sur les registres de langue. Rappelons que les registres impliquent une utilisation de la langue en fonction de domaines bien particuliers, langue de la médecine, langue des précieuses, etc.

Il peut aussi utiliser les niveaux de langue, qui impliquent une hiérarchie et opposent par exemple la langue cultivée à la langue populaire, la langue des maîtres à celle de leurs serviteurs. Molière ou Marivaux tirent plus, d'un effet comique du contraste entre ces deux niveaux en faisant répéter par les valets ce que viennent de dire leurs maîtres. Le langage peut encore caractériser l'âge, le sexe. Dans *Tartuffe*, M. Pernelle en permanence un ton de reproche qui bien sûr est à mettre au compte de son caractère acariâtre, mais aussi de son âge.

A ce rôle de symbole social s'ajoute celui de symbole psychologique. A travers leur façon de parler, le spectateur se fait une idée des expériences personnelles et du caractère de ceux qu'il a sous les yeux. Les tics verbaux fonctionnent comme marque signalétique, les lapsus peuvent trahir les préoccupations profondes, le ton révéler la gentillesse, la hauteur, le dogmatisme, etc. Les imparfait et plus-que parfait du subjonctif et le vocabulaire pendant des répliques d'Intermezza de Giraudoux ne peuvent appartenir qu'à l'inspecteur d'Académie, qui incarne la raison et n'a ni humour ni fantaisie.

La simple longueur des répliques peut être révélatrice. Ainsi dans *Les mains sales*, de Sartre, Hugo, l'intellectuel, est-il caractérisé par des répliques souvent très longues. D'une façon générale, dans cette pièce, les femmes, censées être plus près du réel parlent moins.

Ce sont d'abord des relations hiérarchiques, qui ont déjà été évoquées à travers les niveaux de langue. Outre ces niveaux, elles apparaissent par exemple à travers les termes d'adresse, les titres, le tutoiement ou le vouvoiement.

A côté de ces relations existent des relations affectives, amitié, amour, haine. Elles sont bien sûr décelables à travers le lexique, mais aussi à travers la syntaxe, dite précisément affective, les hésitations, les interruptions, les figures. C'est enfin le langage qui révèle le jeu des affrontements ou des alliances, généralement et directement liés à la situation et à l'action. Les paroles que prononcent les personnages peuvent prendre différentes formes qui posent des problèmes dramatiques différents, et qui impliquent, en relation avec ces problèmes, différents moyens linguistiques.

Le dialogue – échange verbal est évidemment le mieux représenté dans les pièces puisque c'est lui qui permet à l'action de progresser. L'enchaînement des répliques est source de dynamisme. On distingue deux types de répliques : les stichomythies, qui sont des échanges de courtes répliques de même longueur et les tirades, qui sont des suites de paroles plus longues. Les tirades, lorsqu'elles ne sont pas liées directement à l'action, comme dans des récits explicatifs, offrent le risque, de même que les monologues, qui en sont un cas particulier, de ralentir l'action.¹

Les répliques, sauf si précisément on veut attirer l'attention sur le caractère décousu d'un dialogue, doivent s'enchaîner. Elles le font généralement grâce à des rappels lexicaux, des champs associatifs à des liens logiques explicites ou implicites. Ces liens reposent entre autres sur des connecteurs. Les uns sont connecteurs sémantiques qui renvoient au contenu des paroles, et les autres, augmentatifs qui renvoient aux actes de parole eux-mêmes.

Les répliques se lient les unes aux autres grâce à des répétitions de mots, de constructions et bien sûr, au couple question/réponse.

Il est intéressant d'étudier comment les répliques se groupent et découpent

¹ Jomaron Jacqueline «Le Théâtre en France ». Paris, Amand Colin, 1989.

dans les scènes des séries dont il convient également d'étudier la liaison. Molière construit souvent de telles séries, il groupe les répliques sur la base de répétitions et chaque séquence représente une montée dans le malentendu.

Le monologue constitue une catégorie du langage dramatique difficile à définir. Le Dictionnaire Littré, confondant d'ailleurs acteur et personnage, le définit ainsi : «scène où un acteur est seul et se parle à lui-même».¹ Mais le personnage, comme dans le célèbre monologue d'Oreste de la dernière scène d'Andromaque, ne l'est pas toujours. De surcroît, comment savoir exactement si me personnage se parle vraiment à lui-même, ou à l'attention d'un autre qui reste muet ? On rencontrera donc plus d'un cas indéciable.

Le monologue pose plusieurs problèmes. Le premier est celui de son invraisemblance. On a dit plus haut que le théâtre était un art de la mimesis, mais il est clair que dans la vie, le monologue n'est guère représenté. Piaget a montré qu'il était chez l'enfant une préparation au langage social : l'enfant en effet prononce toute une série de discours quand il est seul, à l'attention de ses jouets ou de compagnon fictifs. Lorsqu'il est en compagnie de ses camarades, et que l'on croit qu'ils dialoguent, on assiste en fait à une série de monologues juxtaposés appelés monologues collectifs, d'où sortira le dialogue. Par la suite, les monologues peuvent être une façon d'organiser notre pensée, mais ils sont le plus souvent la marque d'un dérèglement psychologique, et sont aberrants ou ridicules.²

C'est aussi ce qu'ils peuvent être au théâtre, comme le monologue d'Harpagon dans l'Avare, mais généralement ce n'est pas le cas. La convention tacite qui les régit est qu'ils sont pour le personnage le seul moyen de formuler sa pensée. L'absence de narrateur rend en effet toute autre forme de dévoilement du

¹ Emile Paul «Le Grand Dictionnaire Littré » . Paris, 2007.

² Victor L. «Analyses stylistiques ». Vol. 1., «Théâtre et prose non narratif». Vol. 2., «Poésie et roman ». Publications de l'université de provence. Paris, 1991.

domaine intérieur impossible. Le seul accès à la conscience des personnages passe par le langage, avec autrui, et aussi avec soi-même. Il faut donc accepter ce déploiement de pensées à haute voix et ne pas chercher à lui attribuer une vraisemblance qu'il ne peut en aucune avoir.

Le second problème est le même que, celui que posent les tirades : le risque de ralentir l'action et de lasser le spectateur. Linguistiquement, on constate que le monologue prend souvent l'apparence d'un dialogue du personnage avec lui-même, artifice qui le rend moins statique. Par ailleurs, il se justifie souvent en jouant un rôle de préparation à l'action, en représentant un moment crucial dans la décision que va prendre le personnage. C'est ce qui se passe le plus souvent dans le théâtre classique et romantique. Le théâtre moderne fait au contraire du monologue le signe de l'enfermement du personnage en lui-même et de son incapacité à communiquer.

Les apartés sont des cas particuliers de monologues. Le personnage s'adresse à soi-même, en fait au public, pour commenter l'action à voix haute. Ces commentaires sont d'ordinaire brefs, réduits à une phrase, et entrecoupent le dialogue. C'est avec l'aparté que la convention est à son comble, car il s'agit d'exprimer à haute voix des pensées que l'autre ne doit pas connaître ! C'est pourquoi les apartés sont beaucoup plus fréquents dans le théâtre comique. La tragédie classique les évite en multipliant les confidents, qui souvent n'ont pas d'autre rôle que de permettre aux héros de s'exprimer. Il n'empêche que l'aparté peut avoir un rôle important. Outre le fait qu'il permet de connaître un personnage de l'intérieur, il peut souligner un moment capital de l'action ou des gestes ou attitudes que le spectateur aurait pu ne pas remarquer.

Il est surtout important dans tous les cas de mensonge, lorsque ce que dit un personnage à l'attention d'un autre ne correspond pas à ce qu'il pense réellement. Il entraîne ainsi une écriture double intéressante : ainsi à la fin du *Mariage de Figaro*

(Beaumarchais a beaucoup utilisé les apartés), Figaro qui se trouve avec Suzanne déguisée en comtesse, et qui la reconnaît très vite, n'en dit-il pourtant rien.

Tels sont les principaux exès qui permettent d'étudier le langage dramatique. Ils n'épuisent évidemment pas l'intérêt stylistique d'une scène, tant s'en faut, mais permettent au moins d'aborder les textes avec un fil conducteur.

2.1. Interprétation de la scène de la pièce de Molière

«Les Fourberies de Scapin »

Cette comédie en trois actes et en prose a été créée au Palais Royal le 24 mars 1671. Elle s'inscrit dans la tradition de la comédie italienne dans laquelle Molière a déjà excellé au début de sa carrière (l'Etourdi, 1655) et vient à la suite des grandes pièces, le Tartuffe, Don Juan, le Misanthrope. Elle ne connaît lors de sa création qu'un faible succès. Il est alors reproché à Molière la grossièreté de ses procédés comiques et l'immortalité du sujet. Boileau critique son côté populaire et Fénelon, l'exagération des caractères.

Naples. Octave a épousé en secret Hyacinthe, une jeune orpheline qu'il a rencontrée par hasard et dont il est tombé immédiatement amoureux. Il se désespère en raison du retour prématuré de son père Argante. En effet ce dernier, qui ignore ce mariage, souhaite le marier à la fille de son ami Géronte, une jeune inconnue qui a momentanément disparu.

Le fils de Géronte, Léandre, est lui secrètement amoureux de Zerbinette une jeune esclave égyptienne. Cette dernière risque d'être enlevée si Léandre ne rachète pas rapidement sa liberté.

Octave se confie à Scapin, le valet de son ami Léandre. Scapin est un valet rusé, jamais à court d'idées : «A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossible, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel en génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentilles d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et

je puis dire sans vanité qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. Mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva».

Touché par l'amour des deux jeunes gens et impatient d'essayer de nouvelles ruses, Scapin accepte de les aider. Il va s'attacher pour cela la collaboration de Silvestre, valet d'Octave.

Le vieil Argante est fou de colère, car il vient d'apprendre le mariage secret de son fils et menace de la déshériter. C'est alors qu'intervient Scapin qui fait croire au vieil homme que son fils, ayant été surpris chez sa belle, n'a eu d'autre issue que de l'épouser. Tout n'est pas persu, suggère le fourbe Scapin, car le frère de Hyacinthe serait prêt à un arrangement en échange d'une forte somme d'argent. La force de conviction de Scapin, puis les menaces physiques de ce prétendu frère (en fait, Sylvestre, le valet complice, déguisé) parviennent à convaincre Ardante. Il se résigne à donner les deux cents pistoles à Scapin. Scapin décide alors de s'attaquer à Géronte. Celui-ci vient de rentrer de voyage et attend l'arrivée de sa fille qu'il a fait élever à Tarente et qu'il a promise à Octave le fils de son ami Argante. Il reproche d'ailleurs à ce dernier d'avoir mal élevé son fils, ce à quoi Géronte lui réplique, grâce aux arguments fallacieux de Scapin que lui a fait bien pire avec son fils Léandre.

C'est lors qu'arrive Léandre que Géronte repousse, après avoir mentionné l'aveu de Scapin. Léandre, tout d'abord furieux, souhaite se venger de Scapin, mais il finit par supplier l'habile serviteur de lui trouver la somme d'argent nécessaire qui lui permettra de racheter celle qu'il aime. Scapin décide donc de s'attaquer cette fois à Géronte, il lui fait croire que son fils a été enlevé et qu'il est retenu dans une galère turque. Il ne pourra être libéré que contre le paiement d'une rançon de quinze-cent écus. Le vieil homme se lamente : «Que diable allait-il faire dans cette galère ? » et essaye par tous les moyens d'échapper au paiement de la rançon. Il finit toutefois par laisser sa bourse à Scapin qui se dépêche de donner

l'argent à Léandre et Octave. Mais Scapin ne souhaite pas en rester là. Il veut se venger de Géronte qui, à la suite d'un malentendu, a fait douter Léandre de sa loyauté.

Scapin et Sylvestre, les deux serviteurs parviennent à rassurer Hyacinthe et Zerbinette et leur indiquer qu'ils ont bon espoir de vaincre l'hostilité des deux vieillards et de sauver leurs amours.

Vient ensuite le temps de la vengeance. Scapin prévient Géronte que des hommes sont à sa recherche parce qu'il a tenté de rompre le mariage d'Argante. Ils souhaitent lui faire un mauvais sort. Afin de venir en aide au vieil homme, Scapin propose à Géronte de se dissimuler dans un sac que Scapin se dépêche de fermer. Contrefaisant sa voix et jouant plusieurs rôles, il le roue de coups de bâton. Mais Géronte finit par découvrir la superchérie. Scapin doit s'enfuir. C'est alors que Zerbinette révèle impudemment à Géronte, qu'elle ne connaît pas, l'histoire de la galère qui a permis à Scapin de lui soutirer quinze-cent écus. Géronte et Argante se retrouvent et se promettent de se venger de Scapin. Géronte souhaite même faire pendre le valet rusé. Une coïncidence miraculeuse permettra à Scapin de se tirer d'affaire : Géronte apprend que l'on a retrouvé sa fille et que celle-ci n'est autre que Hyacinthe. C'est alors que Léandre montre le bijou que portait Zerbinette enfant lorsque les égyptiens l'ont enlevée. Tout s'arrange donc idéalement pour les quatre amoureux. C'est alors qu'on annonce que Scapin a reçu sur la tête un marteau tombé d'un échafaudage. Il est à l'agonie, ce qui lui vaut d'obtenir le pardon des deux vieillards. Cette indulgence lui redonne goût à la vie et il demande qu'on le porte à la table du festin.

Molière «Les Fourberies de Scapin », Acte I, scène 1.

Octave, qui s'est marié sans le consentement de son père, apprend par Sylvestre que son père est de retour et veut le marier à la fille de Géronte.

Octave, Sylvestre.

Octave :

Ah ! fâcheuses nouvelles pour un coeur amoureux ! Dyres extrémités où je me vois réduit ! Tu viens, Sylvestre, d'apprendre au port que mon père revient ?

Sylvestre :

Oui.

Octave :

Qu'il arrive ce matin même ?

Sylvestre :

Ce matin même.

Octave :

Et qu'il revient dans la résolution de me marier ?

Sylvestre :

Oui.

Octave :

Avec une fille du seigneur Gêronte ?

Sylvestre :

Du seigneur Gêronte.

Octave :

Et que cette fille est mandée de Tarente ici pour cela ?

Sylvestre :

Oui.

Octave :

Et tu tiens ces nouvelles de mon oncle ?

Sylvestre :

De votre oncle.

Octave :

A qui mon père les a montées par une lettre ?

Sylvestre :

Par une lettre.

Octave :

Et cet oncle, dis-tu, sait toutes nos affaires ?

Sylvestre :

Toutes nos affaires.

Octave :

Ah ! parle, si tu veux, et ne te fais point de la sorte arracher les mots de la bouche.

Sylvestre :

Qu'ai-je à parler davantage ? vous n'oubliez aucune circonstance, et vous dites les choses tout justement comme elles sont.

Octave :

Conseille-moi, du moins, et me dis ce que je dois faire dans ces cruelles conjonctures.

Sylvestre :

Ma foi, je m'y trouve autant embarrassé que vous, et j'aurais bon besoin que l'on me conseillât moi-même.

Octave :

Je suis assassiné par ce maudit retour.

Sylvestre :

Je ne le suis pas moins.

Octave :

Lorsque mon père apprendra les choses, je vais voir fondre sur moi un orage soudain d'impétueuses réprimandes.

Sylvestre :

Les réprimandes ne sont rien, et plus au Ciel que j'en fusse quitté à ce prix ! Mais j'ai bien la mine, pour moi, de payer plus cher vos folies, et je vois se former de loin un nuage de coups de bâton qui crevera sur mes épaules.

Octave :

O ciel ! par où sortir de l'embarras où je me trouve ?

Sylvestre :

C'est à quoi vous deviez songer avant que de vous y jeter.

Octave :

Ah ! tu me fais mourir par tes leçons hors de saison.

Sylvestre :

Vous me faites bien plus mourir par vos actions étourdies.

Octave :

Que dois-je faire ? Quelle résolution prendre ? A quel remède recourir ?

Cette première scène des *Fourberies de Scapin*, citée in extensa, propose un dialogue entre le jeune Octave, fils d'Argante, et son valet, Sylvestre. Géronte dont il est question dans la scène, a un fils, Léandre, dont le valet est Scapin. Mais Scapin, le personnage principal puisqu'il donne son nom à la pièce, est absent de cette première scène – il n'y est même pas nommé – ce qui constitue un ressort pour susciter la curiosité du public. Comme toute scène d'exposition, celle-ci contient des éléments dynamiques, car l'action doit s'y engager tout de suite. Le théâtre classique est fondé sur la notion de crise, et l'action est là pour dénouer ces crises, de façon heureuse, dans la comédie, ou malheureuse, dans la tragédie. Chez Molière, ce sont les relations familiales, en particulier lier les mariages contraires, qui constituent souvent le noyau de la crise. C'est précisément le cas dans *Les Fourberies de Scapin*.

Il s'agit donc d'une crise familiale. C'est ce que nous montrent les termes de parenté répétés : père, oncle, fille. Elle réside sinon dans un mariage contraire du moins dans un mariage forcé. Elle est la conséquence d'un changement d'avis (on note le terme indiquant une modalité de la volonté, *résolution*) et de lieu. Les verbes de mouvement, *revenir*, *arriver*, le substantif *retour*, et le déictique *ici*, nous informent sur l'origine et l'imminence de la crise, et les compléments de temps, avec la répétition de ce matin même, dépeignent l'urgence des solutions à trouver par les deux personnages.

On est ainsi à un tournant entre deux moments. Dans la première partie de la

scène, le passé proche est marqué comme de juste par le passé composé (*à qui mon père les a mandées par une lettre*) et le verbe opérateur *venir de, tu viens d'apprendre*. Les futurs, dans la deuxième partie de la scène, et l'opérateur, *aller (je vais voir fondre)* débouchent sur la menace des actions de représailles du père et la nécessité de réagir.¹

La crise paraît grave et suscite des réactions violentes, comme on le ressent sur tout à travers les modalités du sentiment. Ce sont d'abord des modalités de la phrase, avec les structures exclamatives, les ordres, les questions. Lorsque la modalité est assertive, elle est assortie d'appuis du discours *ah, ma foi*, qui lui confèrent un caractère expressif. Le lexique, lui-même modal, abonde en termes appréciatifs, en particulier des adjectifs, qui marquent le desarroi du jeune homme : *embarras, embarrasse*, et sa douleur : *maudit retour, facheuses nouvelles, dures extrémité, cruelles conjonctures*. On a ici de surcroît affaire à ces deux formes particulières de répétitions que sont la dérivation (reprise de termes apparentés morphologiquement dans le premier exemple cité) et la synonymie. Les métaphores hyperboliques : *je suis assassiné par ce maudit retour, tu me fais mourir par tes leçons*, traduisent la violence des sentiments. Le climat est donc tendu.

La scène présente un déséquilibre entre les deux personnages, dont l'un, le valet, paraît en savoir plus que l'autre, le maître. Ou plutôt, le maître, dans son désespoir, demande à son valet confirmation de l'affreuse nouvelle que celui-ci vient de lui apprendre et qui semble impossible à croire. On relève donc des termes des modalités du savoir : *nouvelles* (répète deux fois), *apprendre*, mais aussi des modalités métalinguistiques. Il est clair en effet que Sylvestre a déjà appris à Octave tout ce qu'il savait, si bien que les questions d'Octave sont d'un certain point de vue sans objet. Il cherche non des informations mais des certitudes pour savoir que faire. Sylvestre rechigne donc à répondre pour répéter ce qu'il a déjà dit.

¹ Garde Tamine «La stylistique ». Paris, 1994.

On a ainsi deux séries de modalités métalinguistiques. Les premières sont dans la bouche d'Octave pressant Sylvestre : *dis-tu, Ah ! parle, si tu veux*, les secondes dans celle de Sylvestre qui souligne le caractère vain des demandes d'Octave : *Qu'ai-je à parler davantage, vous dites les choses tout justement comme elles le sont*. Le problème technique (donner des informations pour le spectateur alors qu'elles sont inutiles pour le personnage) est ainsi résolu et l'invraisemblance de l'échange atténuée, justement parce que les termes métalinguistiques attirent l'attention sur ce que la situation a de paradoxal.

La scène, on l'a déjà dit, est bâtie en deux parties. La première, tournée vers le passé et offrant un récit par bribes, court le risque d'être statique. Il n'en est pourtant rien. Un suspens est créé par la tension qui s'établit entre les questions pressantes d'Octave, et les réponses si décevantes de Sylvestre. Ce dernier se borne à des monosyllabes, comme *oui*, ou reprend les paroles mêmes prononcées par Octave sans les développer. Il est bien évident que lorsqu'Octave s'écrie par exemple :

A qui mon père les a mandées par une lettre ?

Il attend des développements sur la dite lettre, dont l'existence lui est bien connue. Or, Sylvestre prend les questions au pied de la lettre, sans voir la demande indirecte qu'elles comportent et répond brièvement, sans jamais donner de détail. Le spectateur est ainsi encore plus frustré qu'Octave, qui en sait tout de même suffisamment, et sa curiosité reste en éveil. On peut souligner de même le vague des informations de la seconde partie, où il s'agit d'évoquer ce qui s'est passé. En revanche, dans la seconde, ce sont essentiellement les pronoms de première et de deuxième personne qui sont employés, dans les reproches que se font mutuellement les deux personnages, et à propos des résolutions à prendre. Le rappel des quelques informations élémentaires de la première partie débouche ainsi directement sur l'action. Les trois questions synonymes de la dernière réplique d'Octave ont évidemment une fonction d'ouverture :

Que dois-je faire ? Quelle résolution prendre ? A quel remède recourir ?

Enfin, le dynamisme tient au comique de la scène. Sans l'analyser et détail, on remarquera que c'est essentiellement un comique de langage. La scène offre de ce point de vue plusieurs séquences de répliques. La première a pour principe la répétition du *oui*, la seconde la reprise systématique des derniers mots d'Octave (écholalie), les deux étant liées par la présence d'une écholalie au milieu de la première :

Octave : Qu'il arrive ce matin même ?

Sylvestre : Ce matin même.

La répétition prend aussi pour forme la traduction par Sylvestre des métaphores d'Octave dans un registre concret et burlesque ; *à l'orage de reprimandes succède le nuage de coups de baton*. Ainsi, se crée un mouvement de reprise du tac au tac qui est essentiel pour conférer à la scène son caractère dynamique.

Au total, on a donné affaire à une scène de ce type. Un nombre qui suffisant d'informations débouchant sur l'action ont été divulguées à l'attention du joueur, mais de façon elliptique et comme à contrecoeur, en sorte que l'intérêt reste ménagé.

CONCLUSION

Selon l'usage des classiques, Molière «prend son bien où il le trouve»: sans scrupule, il emprunte des sujets, des personnages, des effets comiques aussi bien à ses contemporains qu'aux anciens. Inversement, à tous les niveaux de la comédie, il est pour ses successeurs le grand maître, le modèle et la source inépuisable. A partir de ses pièces, on pourrait dresser un répertoire à peu près exhaustif de tous les moyens de provoquer le rire, depuis celui que déchaînent les plus gros effets de farce jusqu'au «rire dans l'âme » qu'il éveille dans ses hautes comédies.

La comédie, quelle que soit son origine ou son époque, présente une structure persistante et des types de personnages qui se retrouvent à peine changés à travers les siècles.

Deux types de société coexistent dans la comédie :

Un premier groupe de personnages qui représentent l'autorité, le pouvoir : personnages plus âgés, les usurpateurs, les personnages obstacles.

Un deuxième groupe de personnages qui représente la jeunesse. Situation de sujétion par rapport au premier groupe. Ces personnages sont les héros et les héroïnes.

L'intrigue de la comédie est construite autour de l'opposition d'un personnage du premier groupe à la satisfaction des désirs des héros du deuxième groupe (en général opposition à un mariage).

L'action de la comédie est donc le mouvement qui se développe d'une société à une autre.

Le dénouement de la comédie (nécessité d'un «happy ending ») est obtenu artificiellement (deux ex-machine). Crystallisation d'une société nouvelle autour de jeune héros (anagnorisis ou cogito, c'est à dire scène de reconnaissance).

Le caractère rituel des scènes de reconnaissance est marqué par quelques festivités (banquet, mariage, ballet).

Les caractères de la société finale : une société contrôlée par la jeunesse et

la liberté (alors que la première société est contrôlée par l'habitude, les lois, les rites et l'âge). Cette société tend à inclure le plus grand nombre possible de personnages. D'où conversion ou réconciliation du personnage-obstacle qui ne peut être rejeté ou puni trop sévèrement sans que la comédie ne se rapproche du drame.

La comédie de Molière peut se développer de deux façons : en mettant l'accent sur les scènes de découverte et de réconciliation (tendance des comédies shakespeariennes et romantiques), en mettant l'accent sur le personnage-obstacle. La comédie devient comédie-satire ou comédie de mœurs. C'est la formule employée par Molière.

Caractère du personnage – obstacle chez Molière :

Un archétype : le père autoritaire, l'avare, l'hypocrite, le misanthrope, etc. Personnage de convention, types éternels.

Un représentant de la société française du XVIIème. Valeur satirique des personnages ; réalisme de la peinture d'une société définie : les précieuses ridicules, les faux dévots, les bourgeois enrichis, les pédants, les médecins charlatans.

La force de ce personnage : il est vraiment au centre de la comédie. C'est lui le héros véritable (titres des pièces). Sa monomanie à caractère obsessionnel marqué rend la conversion finale du personnage difficile sinon impossible. D'où le problème du dénouement chez Molière (recours à un deux ex-machina dans Tartuffe, retraite d'Alceste dans Le Misanthrope, départ d'Arnolphe dans L'Ecole des Femmes).

Le bon sens de Molière est celui de l'honnête homme et non pas celui du bourgeois, une affirmation rassurante de la valeur de la vie média. Or la fameuse sagesse de Molière reflète presque toujours l'attitude et les préjugés de la cour et épouse son mépris de la bourgeoisie. Le sens de la mesure ne caractérise pas le bourgeois, mais l'honnête homme, noble ou non. Le naturel, le bon sens exigent qu'on bourgeois sache reconnaître sa place dans la société et n'essaye pas d'en

sortir.

Le langage qu'utilise Molière reprend à son propre niveau les procédés déjà mentionnés. Il ne vise pas seulement à l'expression d'une réalité dramatique mais à la production du rire. La langue comique est une langue sur-codée, où les signifiés sont gauchis, voire délibérément fausses. (Le langage employé par Tartuffe dans la scène de séduction prétend exprimer une vénération quasi-religieuse à l'égard d'Elmire alors qu'il vise, en réalité, à la possession charnelle de la jeune femme et par cette différence évidente entre les deux niveaux, c'est à dire l'échec de Tartuffe, produit le rire). Ce langage aux signifiés voilés, travestis, cachés, dédoublés, conduit nécessairement à mille quiproquos. Il fait un large emploi du jeu de mots, de la répétition, de l'incongruité, de l'illogisme – il tend vers le non-sens. La comédie est donc un équilibre difficile entre sens et non-sens.

Le texte dramatique s'adresse globalement et en dernière instance au lecteur/spéctateur, cela va de soi. Mais à l'intérieur de la fiction représentée ? La didascalie indique en générale qui prend la parole mais beaucoup plus rarement à qui s'adresse, de sorte que le discours dramatique se caractérise aussi par la guête de son destinataire, celui-ci étant à la fois indispensable à l'interprétation et toujours susceptible de se dérober, de changer et surtout de se multiplier. Or de la représentation d'un interlocuteur dans l'énoncé ou de son absence résultent plusieurs types de discours. Cinq possibilités se dégagent : que le personnage s'adresse à un interlocuteur présent (c'est le cas du discours dialogué) ; qu'il s'adresse à un interlocuteur absent, à lui-même, au lecteur/spéctateur ou qu'il ne s'adresse à personne, apparemment du moins.

L'adresse délimite également l'aparté, sorte de monologue bref dans lequel le locuteur se retire provisoirement du dialogue pour introduire une réflexion à part, pour lui-même, perceptible cependant par un ou plusieurs tiers : un autre personnage parfois, le lecteur/spéctateur toujours. Si l'aparté reste en principe le plus bref possible, afin de ne pas interrompre l'échange en cours, rien n'empêche pourtant de le prolonger.

Nous avons étudié la scène d'exposition et des procédés d'ouverture de la pièce «Les Fourberies de Scapin ». Dans cette scène le personnage principal, Scapin, est absent et n'est même pas nommé – ce qui suscite la curiosité du public.

La scène est batiée en deux parties, un tournant entre deux moments. La première partie est marquée par le passé composé et le passé proche nous informant sur l'origine de la crise, et la deuxième partie par le futur soulignant la menace imminente et la nécessité de réagir au plus vite possible. Dans la première partie, là où on évoque ce qui s'est déjà passé dominant les pronoms de troisième personne, et dans la seconde se sont essentiellement des pronoms de première et de deuxième personne qui indiquent les résolutions à prendre par les personnages présents.

L'intensité de la crise est marquée par des modalités de la phrase, les structures exclamatives, les ordres, les questions, les métaphores hyperboliques, répétitions et synonymie. Pour marquer la douleur et le désarroi du jeune homme le lexique abonde en termes appréciatifs et surtout des adjectifs. La violence des sentiments et le climat tendu sont marqués par les métaphores hyperboliques.

Pour créer un suspens il y a une tension entre les questions pressantes d'Octave et les réponses décevantes de Sylvestre bornée à des monosyllabes ; il répond brièvement sans donner de détail ou reprend les mêmes paroles prononcées par Octave. Octave qui en sait quand même suffisamment n'est pas autant frustré que le spectateur, auquel la curiosité s'éveille encore plus.

Sans analyser la scène en détail on peut tout de suite remarquer que c'est le comique du langage qui tient au dynamisme du comique de la scène. De ce point de vue plusieurs séquences de répliques sont présentées, la première à pour principe la répétition du «oui », et la deuxième la reprise systématique des derniers mots d'Octave (écholalie). Il y a aussi une autre sorte de répétition ; les métaphores d'Octave que Sylvestre traduit, ainsi se crée encore un mouvement de reprise.

Au total nous avons donc affaire à une scène d'exposition dans laquelle figurent un nombre suffisant d'informations débouchant sur l'action, mais en

même temps des informations assez vagues pour laisser l'intérêt du spectateur éveillé.

BIBLIOGRAPHIE

1. Adam A. «Le Théâtre classique». Presse universitaire de France, Collection «Que sais-je»? Paris, 2008.
2. Cressot M., James L. «Le style et ses techniques». PUF, Paris, 1991.
3. De Boissieu T., Garagnon A. «Commentaires stylistiques». Bordas, Paris, 1991.
4. Défaux G., «Molière ou Les Métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie». Klincksiek, 1999.
5. Eco Humberto «Les enjeux de l'écriture dramatique». Paris, 1995.
6. Fromilhague C., Sancier A. «Introduction à l'analyse stylistique». Bordas, Paris, 1991.
7. Garde Tamine J., «La stylistique». Paris, 1994.
8. Jomaron Jacqueline «Le théâtre en France». Paris, Armand Colin, 1989.
9. Kerbrat-Orecchioni C., «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral». Paris, 2004.
10. Larthomas Pierre «Le langage dramatique». Paris, 2000.
11. Le Hir Y. «Analyse stylistique». Colin, Paris, 1965.
12. Maingueneau D. «Eléments de linguistique pour le texte littéraire». Bordas, Paris, 1986.
13. Molinié G. «La stylistique». Paris, 1989.
14. Molinié G. «Eléments de stylistique française». Paris, 1990.
15. Propp V. «Morphologie du conte». Paris, 1968.
16. Roubine Jean-Jacques «Introduction aux grandes théories du théâtre». Paris, 1990.
17. Ryngaret Jean-Pierre «Introduction à l'analyse du théâtre » Armand Colin, 2000.
18. Saurion Etienne «Les deux cent mille situations dramatiques». Paris, 2000.
19. Scherer J. «La dramaturgie classique en France». Nizet, 1995.
20. Scherer J. «Observation sur la tragédie ancienne et moderne», Paris, 2000.

21. Ubersfeld Anne «Lire le théâtre ». Paris, 1993.
22. Ubersfeld Anne «Lire le théâtre JJJ». Paris, 1996.
23. Victor L. «Analyses stylistiques » (Vol. 1) ; «Théâtre et prose non narrative » (Vol. 2) ; «Poésie et roman». Publication de l'Université de Provence, 1991.
24. Voltz P. «La comédie ». Armand Colin, 2004.

Dictionnaires

1. Pavis Patrice «Dictionnaire de théâtre». Paris, 1996.
2. Dictionnaire encyclopédique Larousse. Paris, 2010.
3. Nouveau Petit Larousse illustre. - Paris, 1980.
4. Emile Paul «Le Grand Dictionnaire Littré ». Paris, 2007.