

Année universitaire 2015 / 2016

Université Moulay Ismaël

Faculté des Lettres et des sciences humaines

Filière : Etudes françaises

Professeur : M. Ourasse Mohammed

Initiation aux genres dramatiques :

Le Cid

Corneille

L'Avare

Molière

(Semestre I)

Bibliographie

AUBOIN ELIE, *Technique et psychologie du comique*, OFEP, Marseille, 1948.

BERGSON HENRI, *Le rire*, Quaridge/ PUF, 1983.

BRAY RENÉ, *Formation de la doctrine classique*, Nizet, 1983.

CANOVA MARIE-CLAUDE, *La comédie*, Hachette, 1993.

CORVIN MICHEL, *Lire la comédie*, Dunot, 1994.

LARTHOMAS PIERRE, *le langage dramatique*, PUF, 1980.

SCHÉRER JACQUES, *La dramaturgie classique en France*, A. G. Nizet, 1981.

STERNBERG VÉRONIQUE, *La poétique de la comédie*, SEDES, Coll. « Campus », 1999.

Le véritable essor de la dramaturgie moderne commence en Italie au XVI^e siècle, dans le sillage de la Renaissance. Au XVII^e siècle, c'est d'abord l'Espagne, ensuite l'Angleterre et enfin la France qui vont apporter, chacune selon ses spécificités historiques et culturelles, la contribution la plus décisive à la splendeur et au rayonnement de la dramaturgie en Occident.

En France, le cardinal de Richelieu, le célèbre et puissant premier ministre de Louis XIII, va jouer un rôle fondamental dans la naissance et l'épanouissement de l'art dramatique. Contre ceux qui accusaient le théâtre d'être responsable de la dépravation des mœurs et des désordres qui s'ensuivent, il pensait que le théâtre pourrait au contraire servir à éduquer le peuple, à élever sa conscience morale et à lui procurer un divertissement utile. Par ailleurs, il « *découvre vite que pour la restauration de l'autorité royale à laquelle il travaille le théâtre est un utile instrument de prestige.* » *Littérature française*, La Pléiade, (p. 276).

La construction de salles de théâtre et la fondation d'académies seront les principaux fruits de cette politique favorable aux écrivains et aux artistes.

La première représentation du **Cid** a justement donné lieu à une célèbre dispute, appelée « La Querelle du cid », qui a partagé les membres de l'Académie française entre partisans et adversaires de Corneille, appelée « la querelle du **Cid** ». A la vérité, ceux qui avaient choisi de prendre la défense du dramaturge étaient une minorité.

Le débat portait sur le fait de savoir si **Le Cid** était ou non conforme aux règles de la tragédie classique, telles qu'elles étaient énoncées par Aristote dans sa *Poétique*.

Nous aurons l'occasion de revenir sur les conséquences que cette polémique eut sur le développement et l'épanouissement de la dramaturgie en France, au fur et à mesure que nous avancerons dans la connaissance des textes que nous avons au programme : **Le Cid** de Corneille et **L'Avare** de Molière.

Qu'est-ce que la **dramaturgie** ?

Voici la définition que Jacques Schérer donne du terme dramaturgie : « *Nous employons le mot « dramaturgie », dont le Dictionnaire de Littré nous dit qu'il signifie « art de la composition des pièces de théâtre », comme synonyme de technique des auteurs dramatiques » La dramaturgie classique en France, (p. 7).*

Pour lui, Corneille est l'auteur dont l'art a marqué de la manière la plus déterminante l'évolution des formes dramatiques en France.

LE CID

Acte I, scène 1

La scène d'exposition

Selon les théoriciens du XVII^e siècle « *l'exposition doit instruire le spectateur de l'histoire et de*

ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages » J. Schérer, La dramaturgie classique en France (p. 51).

Certains préconisaient une exposition courte, entière et claire, mais Schérer constate qu'une exposition aussi parfaite était un idéal difficile à atteindre. Donc le plus souvent, elle s'étale sur plusieurs scènes, et peut parfois même se poursuivre au deuxième acte.

Corneille pensait ainsi que l'exposition pouvait occuper tout le premier acte, à condition de
« contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. » Idem. (p. 53).

Dans la première scène du **Cid** nous remarquons, en effet, que les informations qui sont mises à notre disposition ne sont pas de nature à nous donner une idée complète des enjeux sur lesquels l'intrigue repose.

Nous apprenons simplement qu'une jeune fille, Chimène, dont nous avons appris dans les didascalies qu'elle est fille de don Gomes, un des grands d'Espagne, est amoureuse d'un jeune homme, Rodrigue, fils d'un autre grand seigneur Don Diègue. L'échange qu'elle a avec sa confidente nous montre l'extrême joie qu'elle éprouve devant les révélations que celle-ci lui fait sur les dispositions favorables de son père à l'égard de son prétendant. Le plaisir qu'elle exprime de réentendre les bonnes nouvelles rapportées par Elvire, nous renseigne assez sur la profondeur de la passion qu'elle voue au jeune homme.

Notre attention est attirée par un détail que la confidente présente comme ayant été la cause qui a obligé le père à interrompre son discours ; il se rendait à un conseil où le roi devait décider du choix du gouverneur de son héritier.

La première chose qu'il importe de relever est le statut social des personnages tel qu'il est signalé dans les didascalies. Ils appartiennent tous aux sphères supérieures de la société : roi, princesse, grands seigneurs.

C'est important, car dans les tragédies —même si **Le Cid** était considérée plutôt comme une tragicomédie—l'intrigue doit mettre en scène des personnages de haut rang. René Bray rapporte comment Scaliger, un des plus importants théoriciens du classicisme, distinguait l'action tragique de l'action comique par « *la condition des personnages et la qualité de leurs occupations* » *Formation de la doctrine classique* (p. 307).

La tragédie, étant le reflet de la morale noble, seuls les rois, les princes, les princesses et les grands nobles ont le droit d'y être représentés.

Une autre règle importante est que l'intrigue doit s'inspirer de l'histoire, car on pensait que les faits inventés sont moins susceptibles d'émouvoir que les faits historiques. **Le Cid** est un personnage qui a réellement existé, et la légende en Espagne le présente comme un héros national qui a su résister victorieusement aux Almoravides. Mais on insistait surtout sur l'histoire romaine et la fable grecque. L'histoire contemporaine n'était tolérée que si elle concernait des pays lointains – cf. *Bajazet* de Racine et l'empire ottoman.

Acte I, scène 2

Nous avons ici une autre scène d'exposition. De nouveaux personnages font leur apparition : l'infante et Léonor, sa servante.

Nous apprenons les liens de proximité qu'il y a entre la princesse et Chimène, et le grand intérêt que la première porte à l'évolution de la passion qui unit la seconde à Rodrigue.

Cette attitude suscite l'étonnement de sa confidente. Montrer tant d'empressement à connaître l'évolution d'une relation qui n'engage que Chimène et Rodrigue peut sembler effectivement étrange. Cependant la princesse justifie son attitude par le rôle important qu'elle a joué dans le rapprochement des deux jeunes gens. Ceux-ci ne doivent qu'à ses bons offices le bonheur qu'ils ont de goûter aux joies de l'amour. Il est donc naturel qu'elle cherche à s'informer de tout ce qui, de près ou de loin, peut concerner la marche de leur liaison. Mais Léonor ne manque pas de lui faire remarquer que cette sollicitude ne s'accorde pas avec la grande tristesse qu'elle lui trouve, alors que tout semble aller pour le mieux entre Rodrigue et Chimène. Pourquoi donc montre-t-elle tant de chagrin devant ce qui, au contraire, devrait la réjouir au plus haut point ?

C'est alors que l'infante lui fait cette importante révélation. Sa tristesse vient de l'intensité du combat qui déchire son âme. Elle est amoureuse de Rodrigue. Malheureusement, sa condition de princesse lui interdit de prendre pour époux un prétendant autre qu'un roi ou un prince. Aussi tient-elle à ne point s'écarter de cette obligation. Certes, reconnaît-elle, la passion qu'elle a pour Rodrigue est parfaitement légitime et justifiée, compte tenu de ses éminentes qualités qu'elle lui trouve. Des exemples illustres de princesses s'étant mariées à de simples seigneurs pourraient même l'autoriser à le prendre pour époux. Mais, elle assure que, si profonds que soient les sentiments que lui inspirent les qualités et les vertus de Rodrigue, ils ne pourront jamais la conduire à accepter d'être

son épouse. C'est pourquoi, elle est partagée entre, d'une part, le sentiment de délivrance que lui donne la perspective de voir Chimène gagner son cœur, et donc d'écarter définitivement l'idée qu'elle puisse jamais devenir son épouse, et, d'autre part, la douleur de se voir frustrée dans son désir de s'unir à celui qui lui avait tant plu.

En effet chez Corneille, quelle que soit la puissance de l'instinct, celui-ci doit toujours plier devant un impératif encore plus puissant, l'honneur, tel qu'il s'incarne dans la morale noble. Contrairement à Racine qui fait de l'instinct le maître suprême de nos destinées, Corneille considère qu'une âme forte trouve toujours le moyen de se soustraire à son emprise.

Lors de « La Querelle du *Cid* » certains ont reproché à Corneille d'avoir inutilement nui à l'unité d'action en insérant dans sa pièce l'idylle avortée entre l'infante et Rodrigue. Car les tenants du classicisme pur et dur exigeaient des dramaturges une stricte conformité à la fameuse règle des trois unités.

C'est quoi la règle des trois unités ?

1. L'unité de temps :

Les théoriciens classiques aimaient citer cette phrase d'Aristote : La « *tragédie s'efforce de s'enfermer, autant que possible, dans le temps d'une seule révolution du soleil ou de ne le dépasser que de peu* »

Jacques Schérer rapporte les propos d'un auteur contemporain pour qui, une « *raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à resserrer la tragédie dans un court espace de temps ; c'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée.* » J. Schérer, op cit. (p 117).

De son côté l'abbé d'Aubignac, un des plus importants théoriciens du classicisme, considère que « *le plus bel artifice est d'ouvrir le théâtre le plus près possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la scène et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire.* » Ibid. (p. 118).

2. L'unité d'action :

Selon de Bellegarde, un des théoriciens classiques, « *les divers incidents qui accompagnent l'action principale y doivent être tellement liés que l'on en puisse séparer aucun sans altérer l'économie du sujet.* » Ibid. (p. 99).

Pour d'Aubignac, les épisodes « *doivent être tellement incorporés au principal sujet qu'on ne les puisse séparer sans détruire tout l'ouvrage.* » Ibid. (p. 99). Or, ce n'est pas le cas dans **Le cid**.

3. L'unité de lieu :

Voici comment on en définit l'exigence : « *le lieu représenté sur la scène devra reproduire exactement le lieu unique et précis où l'action est censée se passer.* » Ibid. (p. 189).

Pour D'Aubignac, « *il faut absolument que le lieu où paraît un acteur soit l'image de celui où lors agissait le personnage qu'il représente... Le lieu ne peut pas changer dans la suite du poème, puisqu'il ne change point dans la suite de la représentation.* » Il est « *contraire à la vraisemblance qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents.* » Ibid. (p. 190).

Comme nous pouvons le constater c'est au nom de la vraisemblance que l'on a institué la règle des trois unités. Les **vraisemblances** et les **bienséances** sont les deux autres piliers sur lesquels repose la dramaturgie classique en France. Voici le résumé que Jacques Schérer propose de leur définition :

« **La vraisemblance** est une exigence intellectuelle ; elle demande une certaine cohérence entre les éléments de la pièce de théâtre, elle proscriit l'absurde et l'arbitraire, ou du moins ce que le public considère comme tel. **La bienséance** est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public. » Ibid. (p. 383).

Acte I, scène 3

Cette scène est déterminante du point de vue de l'action. Les incidents qui s'y produisent sont d'un très grand intérêt, puisqu'ils risquent d'avoir des répercussions graves et irréversibles sur le cours de l'intrigue. Le sort de la relation entre Rodrigue et Chimène s'y trouve, en effet, étroitement mêlé. Nous avons vu dans la première scène le prix que Chimène attache à l'attitude que son père pourrait avoir à l'égard de don Sanche et don Rodrigue, les deux prétendants qui se disputaient son cœur, et combien elle était ravie d'apprendre que le choix de son père inclinait pour Rodrigue.

Or la gravité de la dispute qui s'est produite entre le comte, père de Chimène, et don Diègue, père de Rodrigue, risque d'avoir de terribles conséquences sur les projets que les deux jeunes amoureux avaient de pouvoir s'unir par le lien du mariage.

Que s'est-il donc passé pour que la querelle entre les deux seigneurs prenne cette tournure fatale ?

Nous avons vu dans la première scène comment Elvire expliquait l'interruption de son discours à laquelle le comte s'est vu obligé, par la nécessité de se rendre à cet important conseil que le roi devait tenir pour décider de la personne à qui il confierait l'éducation de son héritier. Être gouverneur du prince est, en effet, un des postes les plus prestigieux et les plus enviés auquel un grand seigneur puisse prétendre.

Dans cette scène, nous apprenons que le choix du roi s'est porté sur Don Diègue. Le public pour lequel Corneille écrivait, constitué essentiellement de nobles, connaissait parfaitement les privilèges inouïs qui s'attachent à un poste aussi important. Il comprenait donc parfaitement la profondeur de la déception du malheureux Comte.

Une déception d'autant plus grande que celui-ci estime être le seul à posséder les qualités requises pour être investi d'un tel poste. C'est ce qu'il tâche de faire savoir à son heureux rival.

La première réplique sur laquelle la scène s'ouvre est une réplique à la fois **référentielle** et **émotive**. **Référentielle**, car elle comporte une information qui est de la plus haute importance pour nous : le roi a décidé de confier le poste de gouverneur du prince de Castille à Don Diègue. **Émotive**, car le comte y exprime l'amertume et la colère que lui donne cette décision, « *Vous élève à un rang qui n'était dû qu'à moi.* »

Le peu de ménagement qu'il met à exprimer son grief montre à quel point le comte est furieux de se voir ravir l'illustre charge. Son amour-propre en est tellement blessé qu'il oublie que, dans ce genre de situations, il est important de se montrer beau joueur et de s'abstenir d'exprimer tout sentiment contraire à ceux que la bienséance exige. Par ailleurs, sa condition de vassal du roi lui impose de se soumettre respectueusement et loyalement aux décisions que celui-ci peut être amené à prendre. En tout cas, son manque de fair-play lui attire une réponse cinglante de Don Diègue :

*« Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste, et fait connaître assez
Qu'il sait récompenser les services passés »*

Don Diègue invoque, pour sa défense, l'équité du roi et la gratitude avec laquelle il sait payer ceux qui ont mérité de leurs services auprès de lui. En s'abritant derrière l'autorité du roi, le père de Rodrigue entend donner une sorte de sanctification à son élection, pour mieux souligner la futilité et l'impudence de l'objection de son adversaire. Loyauté et fidélité sont deux des valeurs les plus importantes dans la morale noble. Y manquer est non seulement dangereux mais aussi sacrilège. En contestant la décision du roi le comte viole les lois sacrées

qui régissent les relations entre roi et suzerain. Voilà ce qui devrait refroidir l'ardeur seditieuse du comte. Pourtant il n'en est rien, celui-ci continue de clamer son indignation de n'avoir pu obtenir le poste dont il persiste à penser qu'il est le seul à le mériter. Loin d'être intimidé par le langage de son interlocuteur, il n'hésite pas à mettre en cause l'existence de cette équité dont l'autre prétend s'autoriser pour affirmer la justesse du choix :

« Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes :

Ils peuvent se tromper comme les autres hommes »

Il va plus loin et accuse carrément le roi de manquer de gratitude :

« Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans

Qu'ils savent mal payer les services présents »

Ainsi on peut constater comment la puissance de l'orgueil chez le comte excède de loin celle du devoir que lui impose sa condition de serviteur du roi. L'ardeur qu'il met à protester contre ce qu'il estime être une atteinte à son honneur, montre qu'aucune autorité, de quelque nature qu'elle soit, ne peut lui faire abdiquer le droit de défendre ses intérêts. Nous avons là encore une autre illustration de l'héroïsme cornélien.

Prenant conscience de la tournure inquiétante que l'échange commence à prendre, don Diègue tente d'en détourner le cours. Il rappelle au comte le devoir de loyauté qu'il est strictement tenu d'observer envers le roi, et en profite pour l'exhorter à songer au bonheur qu'ils partageraient tous les deux, s'il consentait à lui faire l'honneur d'accepter Rodrigue pour gendre.

Mais loin de l'apaiser, cette ouverture ne fait qu'exacerber la colère du comte. Prenant un ton ironique, Il lui répond que le nouveau titre qu'il vient d'usurper devrait l'engager à avoir

de plus hautes ambitions et que l'union avec sa fille risque maintenant de ne plus rien avoir de flatteur pour son fils.

Ainsi, on peut voir combien l'orgueil du comte paraît inaccessible. Pourtant, nous avons vu dans la première scène comment il semblait ravi de déclarer sa préférence pour Rodrigue et combien il se plaisait à énumérer les belles qualités qu'il lui trouvait. Ce revirement nous montre à quel point il se trouve inconsolable d'avoir subi l'affront dont il estime avoir été injustement la victime. Loin de l'éblouir, le prestige nouveau que son alliance avec Don Diègue pourrait lui apporter lui semble une insulte à sa vanité et à son orgueil. A ses yeux, accepter de devenir le beau-père de Rodrigue, serait, compte tenu de la proximité et de l'intimité qui en résulteraient, l'exposer à être trop souvent le témoin direct du triomphe de son rival.

Non content donc d'éconduire celui-ci sans ménagement, il se met à ironiser sur ses capacités à exercer convenablement son métier de gouverneur. Il lui rappelle les éminentes et pénibles tâches qu'il aura à remplir quotidiennement auprès du prince, et s'y prend de telle manière que Don Diègue soit forcé de comprendre que son âge et son infirmité ne lui permettraient pas d'y pourvoir. Derrière l'évocation ironique de l'inaptitude de son vieux rival à affronter les dures exigences de son métier, apparaît la volonté claire du comte de l'humilier, et de lui faire voir combien il a raison, lui, de se sentir offensé d'avoir été écarté d'un poste qui exige des qualités qu'il est le seul des deux candidats à posséder.

Don Diègue se sent obligé de se défendre, mais, craignant qu'une plus forte réponse n'enflamme la tête déjà échauffée de son jaloux adversaire, il le fait avec une relative modération. Or, la rage de celui-ci est bien trop grande pour que les ménagements de son adversaire puissent le toucher. L'échange dégénère rapidement, comme le montre la stichomythie de la fin de la scène. Le ton monte, et ce qui devait arriver arriva. L'irréparable se produit. Don Diègue est déshonoré.

Dans la morale noble, encore largement dominante au temps de Corneille, ce genre d'humiliation, qu'elle soit publique ou privée, se lave dans le sang. Le code de l'honneur aristocratique oblige les agresseurs à rendre raison de leurs actes —à travers un duel-- et les victimes doivent absolument exiger réparation, sans laquelle la honte et le mépris les poursuivront toute leur vie. Le public de Corneille était donc parfaitement conscient de la gravité des conséquences que le geste du comte allait avoir sur les projets des deux jeunes amoureux.

Comme l'âge de Don Diègue et sa maladie ne lui permettent pas de pourvoir lui-même au devoir nécessaire de laver son honneur, ainsi que le montrent ses déchirantes lamentations du monologue de la scène 4, il est naturel qu'il s'en remette pour cela à la jeunesse et à la vigueur de son vaillant fils.

Dans la scène suivante, il révèle donc à Rodrigue la monstrueuse insulte qu'il vient de recevoir du père de Chimène. On imagine l'intensité de l'épouvante que le jeune amoureux doit en ressentir. Son long monologue de la scène 6 nous le montre en proie à un horrible désarroi et à une angoisse mortelle. Il est, en effet, confronté à un terrible choix. D'une part, il lui faut absolument venger l'honneur de son père, et d'autre part, il lui serait impossible de renoncer à son amour pour Chimène. Or ces deux nécessités s'excluent si radicalement qu'elles le plongent dans un profond désespoir. Il constate avec effroi le gigantesque obstacle qui se dresse soudain devant ses vœux les plus chers.

Il est devant un **dilemme**. Voici ce qu'en dit Jacques Schérer :

« *[L]es auteurs dramatiques qui ont le souci de proposer à leurs héros de vrais obstacles sont [...] amenés à imaginer des intrigues impliquant un choix entre deux attitudes également légitimes, mais inconciliables. Prenant conscience de cette situation, le héros l'exprime en un raisonnement qui pèse tour à tour chacune des deux possibilités, montre que la réalisation de chacune d'elles conduit à l'inacceptable sacrifice de l'autre et qu'il est par suite incapable de réaliser aucune des deux. Un tel choix est connu sous le nom de **dilemme*** » Ibid. (p. 66-67)

L'Avare

Comédie de Molière (1667)

La comédie se distingue de la tragédie par son ancrage dans la réalité, par son ouverture au réel, aux éléments les plus simples de notre vie quotidienne. Les sujets qu'elle met en scène se rapportent aux menus incidents que nous pouvons rencontrer dans la vie de tous les jours. C'est dans la société contemporaine qu'elle puise l'essentiel de ses thèmes. « *On sait que dans la tragédie, le sujet met aux prises un individu et un destin, expression de forces qui dépassent sa conscience et son pouvoir. On ne retrouve plus cette dualité dans la comédie, qui possède un sujet à la fois plus homogène et limité. L'homme n'est plus envisagé dans sa confrontation avec des forces extérieures—l'Histoire, la cité, les dieux, son destin...-- mais dans un univers dont il est le centre.* » *La poétique de la comédie* Véronique Sternberg, SEDES, Coll. « Campus », 1999, p. 31

La nature des préoccupations des héros de la comédie diffère fondamentalement de celle des héros tragiques. En effet, si « *la tragédie tend à ignorer le corps, pour concentrer le drame en un conflit des*

âmes et des destins, la comédie, elle, est constamment ancrée dans une matérialité incontournable, voire envahissante. Cette dimension du sujet comique prend trois formes principales : la référence à l'argent, la référence au corps et l'utilisation des objets. » Ibid. (p. 35)

Ainsi nous pouvons constater une nette différence entre les personnages du **Cid** et ceux de **L'avare**. Ici, les personnages appartiennent à un univers social familier, celui des bourgeois et de leurs valets.

Acte I, Scène 1

Comment le dramaturge procède-t-il pour nous exposer l'intrigue ?

Elise, fille d'Harpagon, exprime à Valère, son amant, ses inquiétudes sur le sort de leur liaison et ses craintes qu'elle ne devienne elle aussi une autre victime de la légèreté et de l'inconstance bien connues des hommes. A quoi le jeune homme répond en protestant de la sincérité de son engagement et en l'assurant de l'authenticité et de la profondeur des sentiments qu'il lui porte.

La jeune fille reconnaît qu'effectivement il lui serait bien difficile de trouver de quoi justifier ses soupçons, tant sont grandes et nombreuses les marques d'affection et de sollicitude que son amoureux ne cesse de lui témoigner. Elle rappelle d'abord les conditions extrêmes dans lesquelles elle a rencontré Valère : le naufrage du bateau et le courage héroïque dont il a fait preuve pour la sauver de la noyade. Ensuite, la patience qu'il montre de souffrir les misères et les humiliations auxquelles son déguisement forcé l'expose quotidiennement, dans le seul but de rester près d'elle. Enfin les témoignages constants d'affection et de tendresse dont il sait l'entourer.

Certes on peut voir dans le rappel qu'elle fait de l'abnégation et du dévouement de son jeune amoureux le reflet du besoin qu'éprouve Elise de se donner des raisons de se rassurer, de chasser les craintes qui la tourmentent et d'envisager avec plus de confiance l'avenir de leur liaison ; mais , ce faisant, elle nous apprend des éléments importants pour la compréhension de l'intrigue.

Nous apprenons ainsi l'intensité de l'attachement que les deux jeune gens éprouvent l'un pour l'autre et la nature des obstacles auxquels ils vont fatalement se heurter quand le moment viendra de déclarer leur intention de se marier. Nous savons ainsi que Valère se déguise en domestique chez le père d'Elise, après avoir perdu le contact avec sa famille, qu'il vit sous la menace constante d'être prématurément démasqué et que Le père d'Elise est un avare qui impose à ses enfants les plus cruelles et les plus injustes privations.

On le voit, Molière fait d'un élément psychologique —les inquiétudes d'Elise— un instrument dramaturgique—l'exposition—. Celle-ci semble naturellement amenée par les soucis légitimes d'une jeune fille consciente de la fragilité de sa condition. D'abord en tant que femme, dans une société foncièrement machiste, ensuite en tant que fille d'un père peu soucieux du bonheur de ses enfants et dont l'unique passion est de ramasser de l'argent. Son dialogue avec son prétendant n'a donc rien d'artificiel. Cependant l'exposition n'est pas encore terminée.

Acte I, Scène 2

Dans cette scène nous apprenons que Cléante est également engagé dans une relation amoureuse, tout aussi problématique que celle de sa sœur.

Comme nous sommes dans une comédie, l'effet recherché par la dramaturge est moins de nous émouvoir--comme nous l'avons vu dans *Le Cid*--que de nous divertir. Examinons donc la manière dont Cléante révèle à sa sœur son idylle clandestine avec une jeune inconnue.

Il commence son discours en prenant un ton moralisateur, suscitant l'inquiétude chez sa sœur. Le public aussi craint un peu pour Elise, dont les sentiments paraissent ainsi contrariés par les propos conventionnels et peu encourageants du frère. Cependant, cette crainte se dissipe rapidement, puisque celui-ci s'empresse aussitôt de renier ce qu'il vient juste de prononcer. Il assure que la passion qu'il éprouve pour la personne d'une jeune et pauvre inconnue est telle qu'elle ne peut s'accommoder de la sagesse dont il vient de faire l'éloge.

Le caractère subit, inattendu de ce revirement provoque une sorte de libération, de soulagement autant chez sa sœur que chez le public. Le comique vient du fait que Cléante, ignorant la délicate situation dans laquelle se trouve sa sœur, se sent obligé de la ménager dans sa susceptibilité filiale. Mais le public, qui sait tout, ne peut s'empêcher de s'en amuser.

Loin de le désapprouver comme paraissait le craindre son frère, elle se montre plutôt compréhensive et l'écoute avec amitié et bienveillance. Le public devine cette joie secrète qu'elle doit éprouver, à l'insu de son frère. Par ailleurs, en choisissant de différer la révélation d'Elise de sa propre aventure, le dramaturge cherche à rendre encore plus amusante la scène entre les deux personnages, compte tenu de la situation de supériorité dans laquelle le public se trouve par rapport aux personnages.

Au niveau de l'action, nous constatons que le dramaturge continue l'exposition commencée dans la scène¹. Nous remarquons un entrecroisement entre les situations respectives d'Elise et de Cléante, qui se trouvent ainsi unis dans un même combat, contre un même adversaire.

Pour mieux tendre les ressorts de l'intrigue et nous faire prévoir l'intensité de la crise qui s'annonce, Molière tient à insister —comme il l'a déjà fait pour Elise et Valère-- sur la violence de la passion que le fils d'Harpagon éprouve pour Marianne. En effet, nous constatons que les répliques de Cléante prennent de l'ampleur à mesure que l'évocation des qualités de sa bien-aimée s'étend. L'envie irrépressible qu'il manifeste de parler de celle qu'il aime montre à quel point il est encore sous l'emprise du coup de foudre.

Les termes dans lesquels il évoque les qualités physiques et morales de Marianne sont d'une telle puissance qu'ils ne laissent aucun doute sur la violence de la passion dont il est possédé et, par conséquent, sur le caractère inéluctable de l'affrontement avec le père. L'avarice d'Harpagon —dont Cléante nous donne un aperçu significatif —viendra nécessairement se heurter au désir de son fils de venir en aide à Marianne, en proie aux rigueurs d'une injuste misère. Les échos positifs qu'il rencontre chez sa sœur concernant les mesures qu'il entend prendre pour s'opposer à l'arbitraire du père scellent l'alliance entre les deux enfants et annoncent leur résolution commune d'affronter la tyrannie dont ils sont les victimes, puisque la similarité de leurs situations les expose aux mêmes risques, aux mêmes obstacles.

Résumés des scènes 3, 4 et 5 de l'acte I

Scène 3

Harpagon fait sa première apparition dans la pièce, en compagnie de La Flèche, valet de Cléante. Leur dialogue donne lieu à un jeu de scène d'une haute teneur comique. L'avare y montre sa nature excessivement défiante, son caractère irascible et surtout la dimension pathologique de son avarice. Nous sommes ainsi en mesure de prévoir l'ampleur des difficultés que Cléante et Elise seront amenés à affronter pour réaliser leurs projets respectifs.

Scène 4

Harpagon est abordé par ses deux enfants au moment où il se livrait, à haute voix, à des réflexions sur les difficultés qu'il rencontre dans son désir de protéger son bien des convoitises malveillantes. Craignant que Cléante et Elise n'aient tout entendu, il tente de les persuader qu'il est bien plus démuné que ne le laissent entendre des rumeurs hostiles, avant de tancer Cléante sur son train de vie qu'il juge scandaleusement dispendieux.

Quand Elise lui explique que le motif de leur visite a trait au mariage, il lui répond que c'est à quoi justement il est en train de penser. Suit un quiproquo au cours duquel il cherche à connaître l'avis de ses enfants sur son intérêt pour une jeune inconnue nommée Marianne. Croyant que son père a l'intention de la lui proposer en mariage, Cléante approuve sans réserve son choix.

Mais, surprise ! C'est Harpagon, lui-même, qui veut la prendre pour épouse. Il en profite pour déclarer le projet qu'il a conçu de marier Cléante à une veuve et de donner un époux à Elise en la personne de M. Anselme. Suit un vif accrochage entre Harpagon et Elise.

Scène 5

Valère qui est invité à arbitrer le différend qui oppose Harpagon à sa fille, se voit engagé dans un exercice périlleux où il est partagé entre le désir de ne pas contrarier son impétueux maître et la nécessité de sauvegarder ses propres intérêts. Il déploie des trésors de diplomatie pour concilier ces deux exigences. Finalement il se trouve réduit à proclamer le bon droit du père, tant la détermination de ce dernier lui paraît inébranlable.

Acte II, scène 1

Cléante est sidéré d'apprendre que son père a conçu l'incroyable idée de prendre Marianne pour épouse. Jusqu' à présent l'argent était le seul obstacle qu'il craignait d'avoir à affronter, tant l'avarice de son père paraissait implacable, maintenant il se trouve confronté à de nouveaux problèmes, apparus avec la rivalité inattendue de son géniteur. Sa situation en devient plus périlleuse et la nécessité d'y remédier plus urgente. Le temps presse et son impatience grandit. La Flèche, qu'il avait chargé d'aller trouver un prêteur, enfin arrive.

Comique et fantaisie

Comment le valet rend-t-il compte de sa mission ?

Voyant l'état lamentable dans lequel se trouve son maître, La Flèche ne craint pas d'ajouter encore à sa frayeur, en l'avertissant que le recours aux usuriers est décidément une démarche bien risquée, et qu' en se portant à cette extrémité il doit se préparer à en assumer toutes les conséquences.

Néanmoins il assure Cléante qu'il aura bien de l'argent. Seulement, il lui faudra accepter un certain nombre de conditions. Soulagé, mais impatient, ce dernier lui demande de se dépêcher de les lui faire connaître. C'est alors que La Flèche se met à lire le mémoire de l'usurier.

Comment le dramaturge nous présente-t-il les conditions exigées par le cruel usurier ?

Nous constatons que les clauses contenues dans le contrat d'emprunt sont exposées suivant une gradation en trois mouvements :

La première clause contient les précautions que le prêteur a jugé utile de prendre pour assurer la fiabilité de la transaction. Malgré leur caractère quelque peu exagéré, Cléante ne semble guère en contester la légitimité.

Dans la deuxième, le comique prend son essor. Le présumé usurier, ne disposant pas actuellement de la somme demandée par le jeune emprunteur, s'est vu contraint, pour ne pas le désobliger, à emprunter lui-même à un tiers, mais à un taux exorbitant.

Avec la troisième clause nous atteignons au comble du burlesque. Celle-ci stipule que la majeure partie du prêt devrait être impérativement consacrée à l'achat d'objets divers comprenant des vêtements et des meubles anciens et inutiles. La stupéfaction et l'indignation que Cléante manifeste devant de si cruelles et inconcevables conditions cèdent cependant rapidement devant le souvenir de l'urgence dans laquelle il se trouve d'avoir de l'argent. N'ayant plus de choix, il se résigne à accepter les conditions de l'infâme et mystérieux prêteur.

En fait l'intention de Molière, ici, n'est pas uniquement de dénoncer la cruelle avidité des usuriers, mais également d'en divertir le public. Si Molière avait voulu simplement s'en prendre aux usuriers et à leurs criminelles activités, il aurait mis plus de vraisemblance dans la formulation des conditions émises par l'obscur prêteur. Mais cela n'aurait suscité que notre indignation. Tandis que pour nous faire rire, il doit introduire une certaine dose de fantaisie dans son réalisme, pour que nous comprenions qu'il ne nous faudrait pas prendre trop au sérieux ce qui n'est, en définitive, qu'un simple jeu.

Le comique naît effectivement du caractère fantaisiste du contrat. Il est invraisemblable qu'un homme puisse en accepter les conditions, fût-il dans la situation de Cléante. La fantaisie apparaît clairement dans l'énumération finale. Celle-ci est si hétéroclite et si abondante que le public cesse de s'intéresser aux objets eux-mêmes pour se laisser entraîner par cette succession de mots barbares dont il devine les effets dévastateurs sur l'âme du pauvre Cléante.

C'est que comme le dit Véronique Sternberg, « *ce qui fait en grande partie l'essence de la comédie, [...] c'est la fantaisie et la liberté de sa facture.* » *ibid.* p. 16. En effet, écrit-elle, le comique « *consiste à accentuer la dimension ludique, donc, d'une certaine manière, irréaliste, des problèmes qui affectent le personnage [...] ; l'in vraisemblance signale clairement le peu de rapport entre ce qui est présenté et les possibles qu'offre la réalité. De ce fait, le spectateur n'est pas incité à voir dans les péripéties qui affectent les personnages des événements « vrais » : ne croyant pas aux embarras de ces personnages, il n'est guère porté à s'en émouvoir et peut en rire en toute liberté.* » *Ibid.* p.26.

Acte II, scène 2

Après avoir pris connaissance des conditions du prêt telles qu'elles sont formulées dans l'invraisemblable mémoire lu par la Flèche, Cléante se résigne finalement à les accepter, malgré leur incroyable rigueur. La précarité de sa situation, aggravée par la rivalité inattendue du père, ne lui laisse guère le choix. C'est donc avec un mélange d'appréhension et d'espoir qu'il se prépare à rencontrer le mystérieux prêteur.

Dans cette scène, nous assistons à un rebondissement remarquable de l'action. Nous sommes ici devant une nouvelle péripétie.

Cléante, qui a fondé tout ce qu'il lui restait d'espoir sur l'argent du prêt pour surmonter les difficultés qui l'assaillent de tous côtés, a la stupeur de découvrir que le mystérieux prêteur n'est autre que son propre père. Lui qui croyait avoir trouvé la ressource lui permettant de se soustraire à l'avarice paternelle vient à la fin s'y cogner pitoyablement.

La réussite des démarches qu'il avait effectuées pour s'affranchir de sa cruelle soumission à Harpagon reposait avant tout sur la discrétion. Or, après avoir mis tant de soins à dissimuler son entreprise, il est à la fin misérablement confondu. Plus grave encore, le dévoilement des manœuvres auxquelles il se livrait pour contourner la difficulté d'avoir de l'argent, le condamne désormais à ne plus espérer obtenir une solution par la voie de l'usure. Harpagon qui a pu mesurer à quel point celui-ci est décidé à le ruiner pour faire face aux dépenses dont il lui reprochait déjà les excès dans la scène 3, de l'acte I, fera tout pour ne jamais s'exposer à une pareille mésaventure.

Cléante se voit ainsi privé de l'ultime recours qui lui restait encore pour espérer renverser la situation.

Le comique de situation

Selon Elie Auboin « *Le comique de situation repose sur l'opposition entre le but recherché et le résultat atteint.* » Quant à Bergson, il dit de l'inversion qu'elle « *finit par rendre comique toute mésaventure qu'on s'est attirée par sa faute, quelle que soit la faute, quelle que soit la mésaventure.* »

Nous avons vu comment Harpagon était satisfait des conditions dans lesquelles s'est déroulée la transaction. Quand, par exemple, Maître Simon lui assure que son jeune client est un parti d'autant plus intéressant qu'il donne pour sûre la mort imminente de son riche géniteur, il ne cache pas son émerveillement. Cependant au moment où il s'entretient avec Maître Simon des ultimes détails du prodigieux contrat, le mystérieux et ingénu emprunteur fait soudain irruption dans la scène. C'est Cléante, son propre fils.

Les prodigieuses sommes d'argent que l'avidus usurier croyait avoir si facilement acquises devaient finalement sortir de sa propre bourse, et la mort du père dont il se réjouissait d'avance n'est autre que la sienne.

Harpagon se trouve ainsi dans la situation du voleur-volé ou de l'arroseur-arrosé. Il tombe dans le piège qu'il a lui-même préparé. Par ailleurs, sa déconfiture est double. Non seulement il découvre que la victime de sa duperie n'est autre que son propre fils, mais il a le dépit de voir exposées au grand jour les activités illicites auxquelles il s'adonnait clandestinement et qu'il avait jusque-là soigneusement dissimulées.

Ce genre de retournement de situation peut exister dans une œuvre sérieuse. Mais alors les conséquences risquent d'en être dramatiques pour les personnages. Dans la comédie, au contraire,

le récepteur n'éprouve aucune appréhension quant au sort de ces derniers. L'auteur a déjà pris ses dispositions pour lui éviter cet inconvénient. Ainsi nous ne nous inquiétons nullement des possibles retombées négatives de cette péripétie sur les projets de Cléante. Grâce à l'atmosphère ludique que Molière entretient soigneusement dans la pièce, nous ne nous soucions plus de l'intrigue. Celle-ci passe au second plan. Seul importe le divertissement que nous procure l'affrontement comique entre le père et le fils. En effet, les personnages comiques se caractérisent par leur légèreté et leur superficialité. Ni Harpagon, ni Cléante ne semblent particulièrement émus de voir leurs forfaits entièrement dévoilés. L'affrontement verbal qui suit la découverte de leurs manigances respectives est présenté de telle sorte qu'il provoque surtout le rire. La symétrie des répliques attire notre attention sur la forme et non sur le contenu. Le public se divertit parce qu'il décèle là une claire volonté ludique de la part du dramaturge. La dernière réplique d'Harpagon montre, d'ailleurs, le peu de cas qu'il fait de l'épreuve qu'il vient de vivre. L'unique enseignement qu'il en tire est la nécessité de redoubler de vigilance, pour ne pas se laisser surprendre de nouveau par les agissements criminels de son bambin.

.

