

Petits Classiques

LAROUSSE

Le Tartuffe

de MOLIÈRE

L'œuvre à l'examen

Par Françoise Rullier-Theuret



L'exposition

Le texte n'est pas uniquement informatif, certains passages sont plus denses que d'autres. Les informations nécessaires se trouvent concentrées au début de la pièce, où elles contribuent à mettre la machine en route, et à la fin, où elles servent à l'arrêter. Ainsi les passages par lesquels l'œuvre naît du silence et ceux par lesquels elle y retourne posent-ils au dramaturge des problèmes d'écriture délicats.

L'exposition est prise entre deux intentions qui marchent assez mal ensemble : il faut très vite et très complètement informer le spectateur, et en même temps il importe de séduire le public et conquérir la salle. Les dramaturges multiplient les artifices pour pallier le caractère statique qu'une information lourde apporte inévitablement et donner un mouvement dynamique aux premières scènes.

1) les enjeux

Le spectateur au lever de rideau a tout à apprendre sur le monde fictionnel que les personnages connaissent d'emblée, puisqu'ils sont nés avec lui. Il faut combler ce retard de savoir qui est celui du public, lui présenter les gens les plus familiers, le mari, les enfants, la bonne, que, de l'autre côté de la rampe, on côtoie sans se poser de questions. Sur la scène, les personnages n'éprouvent pas le besoin de se présenter les uns aux autres, d'où l'effet comique qu'obtient Eugène Ionesco, dans *La Cantatrice chauve*, lorsque les époux Martin remontent tous leurs souvenirs pour découvrir qu'ils sont mari et femme.

Ceux qui évoluent sur scène ne sont pas, comme celui qui les regarde dans le noir, au début d'une histoire. Bien des éléments linguistiques nous indiquent que la conversation a commencé avant le lever du rideau : « Mais c'est assez de cette matière, reprenons un peu notre discours. Si bien donc, cher Gusman, que... », embraye Sganarelle dans la première scène de *Dom Juan* de Molière. Et il ne s'agit pas seulement de mots : des événements se sont produits également avant le lever de rideau, la conquête d'Elvire, le départ de Dom Juan, les efforts d'Elvire pour le retrouver... La pièce de théâtre s'ouvre toujours in medias res, les choses n'ont pas attendu le spectateur. Comme dans le monde réel que le théâtre prétend imiter, il n'y a ni commencement ni fin dans la vie des gens. Le public prend toujours cette vie en marche.

Le rôle premier d'une exposition, c'est d'apporter des informations, et d'abord sur l'action. L'exposition doit contenir tous les éléments nécessaires à la compréhension de la situation présente et poser les termes du conflit que le reste de la pièce va développer et résoudre. Dans l'exposition de *Cinna* de Corneille, les événements antérieurs indispensables à l'intelligence de la pièce sont donnés par l'héroïne Émilie, qui rappelle les crimes d'Auguste et dit son amour pour Cinna dont elle a fait un conspirateur. Dans l'exposition du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, les éléments qui feront fonctionner l'action sont tous mis en place : on apprend qu'Orgon a l'intention de marier sa fille, que Silvia ne veut pas obéir et imagine un stratagème qui sera le fil de l'histoire. Dans la scène 5 du premier acte, Orgon explique à son fils que Dorante, le promis, a choisi le même déguisement.

L'exposition, qui occupe tout le premier acte, donne au spectateur toutes les cartes du jeu qu'il va suivre.

Mais l'exposition apporte également des informations sur les personnages, présents ou absents. Le prologue d'*Antigone* de Jean Anouilh nous présente une jeune fille pensive qui va se révéler : « elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est roi. » L'exposition du *Tartuffe* de Molière dessine clairement deux clans dans la famille et propose une image forte et intrigante du héros éponyme absent. Pour les théoriciens classiques, le dramaturge ne peut pas faire apparaître dans la suite de la pièce un personnage qui n'aurait pas été présenté dans l'exposition.

Celle-ci doit informer également sur le genre du spectacle. Le prologue d'*Antigone* nous rappelle que l'héroïne « pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... » Cette fatalité qui pèse sur l'héroïne met en place une tonalité tragique. Au contraire, la première scène du *Tartuffe* à laquelle la colère de Mme Pernelle imprime un mouvement « qu'on a peine à suivre » et qui se termine par une gifle donnée à Flipote, met en place une tonalité comique, où la satire des dévots pourra trouver sa place.

Au-delà du genre, l'exposition, en donnant le ton, peut nous renseigner sur l'esthétique de l'auteur. Le mélange d'éléments empruntés au mythe antique, chez Jean Giraudoux, avec des ruptures de niveau de langue et de forts anachronismes, cette manière de traiter légèrement un sujet grave, constante dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et dans *Électre*, implique une distanciation. Le choix d'expressions contemporaines comme « prix des objets de détail » ou « propension vers le compromis », appliquées au monde antique, prend valeur d'avertissement dès les premières scènes, et nous invite à réfléchir sur le sens profond de l'histoire.

Mais l'exposition ne doit pas en dire trop non plus, si elle veut créer des attentes et intéresser le spectateur. L'exposition du *Tartuffe* fait attendre le personnage, qui ne se montrera qu'au troisième acte. D'une manière un peu artificielle, dans la première scène du *Cid* de Corneille, où aucun conflit ne se dessine et où l'amour partagé ne semble pas devoir être contrarié, les craintes exprimées par Chimène préparent l'esprit du spectateur à l'action :

« Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée :
Un moment donne au sort des visages divers
Et dans ce grand bonheur, je crains un grand revers. »

2) les formes et artifices

L'exposition faite par le chœur disparaît au début du XVII^e siècle. Les dramaturges utilisent différentes configurations, qui sont autant de subterfuges pour en même temps informer et séduire le spectateur.

- 1 - Le monologue du héros a un côté artificiel et statique, et dès l'époque classique on se méfie d'une longue tirade à l'ouverture de la pièce, du moins dans la tragédie ; on en trouve des exemples cependant, comme l'ouverture de *Cinna* par le monologue d'Émilie. Ce discours qui n'est adressé à personne informe le spectateur presque directement, et cette absence de détour peut sembler peu habile. La comédie, au contraire, s'en accommode fort bien, mais il faut remarquer qu'elle n'a pas besoin de mettre en place autant d'éléments informatifs que la tragédie. On pense au monologue de Petit-Jean, traînant son gros sac de procès, dans *Les Plaideurs* de Racine, ou à la litanie d'Argan se livrant à des comptes d'apothicaire dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Dans les deux cas, l'acteur peut rompre la monotonie de la récitation par des jeux de scène, car les éléments comiques l'emportent nettement sur les éléments informatifs. L'exposition plaisante sert surtout à présenter les personnages dans une pièce où l'action n'est pas encore engagée et où aucun retour en arrière explicatif n'est nécessaire. Dans *Le Malade imaginaire*, la première scène expose la passion du héros, les scènes suivantes mettent en place le conflit.

- 2 - Pour dramatiser l'information, il faut qu'elle soit adressée à quelqu'un. Corneille, dans l'examen de *Polyeucte*, se montre soucieux de la vraisemblance de la conversation : « Ce sont des choses dont il faut instruire le spectateur en les faisant apprendre par un acteur à l'autre ; mais il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les apprend ait eu lieu de les ignorer jusque-là aussi bien que le spectateur. » L'artifice le plus courant est de mettre en scène un interlocuteur ignorant, bien que, comme le fait remarquer Corneille dans l'examen de *Médée*, il soit plus facile de trouver des gens qui savent pour raconter que des ignorants pour écouter. Cet ignorant-là est donc un personnage précieux pour le dramaturge, encore faut-il qu'il ait de bonnes raisons de ne rien connaître de la situation qu'il découvre. Pylade qui écoute les explications d'Oreste, dans *Andromaque* de Racine, était absent depuis six mois (« Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle... »). Il est dès lors vraisemblable qu'il ne sache qu'une partie de la vérité, et la tirade d'Oreste semble appelée par l'ignorance de son ami et non par celle du spectateur. Quand dans *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, le barbier Figaro rencontre son ancien maître déguisé dans les rues de Séville, la situation est trop insolite pour ne pas amener des explications, qui paraissent alors parfaitement naturelles.

- 3 - Si tous les personnages sont également au courant de toutes les affaires, il est délicat d'exposer au public des informations galvaudées. Le stratagème consiste, au lieu de les livrer de manière compacte, comme on l'a vu jusque-là, à les distiller progressivement au cours du dialogue. Molière ne s'y prend pas très bien dans l'exposition de *L'Avare*, où le dialogue qui expose le double jeu de Valère sent l'artifice et dissimule mal son caractère informatif :

« ÉLISE

[...] Je me représente, à toute heure, ce péril étonnant qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre ; cette générosité surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes ; ces soins pleins de

tendresse que vous me fîtes éclater après m’avoir tirée de l’eau et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les difficultés n’ont rebuté, et qui, vous faisant négliger parents et patrie, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée ; et vous a réduit pour me voir, à vous revêtir de l’emploi de domestique de mon père. [...]

VALÈRE

De tout ce que vous avez dit, ce n’est que par mon seul amour que je prétends auprès de vous mériter quelque chose ; et quant aux scrupules que vous avez, votre père lui-même ne prend que trop de soin de vous justifier à tout le monde ; et l’excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses enfants, pourraient autoriser des choses plus étranges. »

Voilà, tout est dit, et sur les amoureux et sur la passion du père, mais avec quelle lourdeur ! La tirade d’Élise est un véritable récit qui relate les événements passés à Valère qui les connaît aussi bien que la conteuse, puisqu’il est le héros de l’aventure qu’elle lui rapporte. Molière préfère d’habitude ouvrir ses pièces par des dialogues conflictuels qui permettront une exposition dynamique. La première scène du *Tartuffe* est un modèle du genre. L’information principale apportée au public, qu’un intrus s’est introduit dans la famille, est la cause même de l’affrontement entre Mme Pernelle et tous les membres de sa famille (le rassemblement de tant de monde, dès le commencement, est difficile à gérer pour le dramaturge et, par conséquent, plutôt rare).

Quand les personnages n’ont rien à s’apprendre les uns aux autres, le stratagème consiste à tirer parti des présupposés.

exemple

Dans les premières répliques de *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès, les personnages en présence ne se connaissent pas, mais ils s’entretiennent des mêmes choses, que nous ignorons. Ils n’ont pas besoin de préciser de quoi ils parlent, puisqu’ils ont une égale connaissance des événements antérieurs, aussi les informations sur la situation ne sont-elles jamais données dans les posés du discours ; elles apparaissent dans une compétence commune aux deux interlocuteurs :

« HORN. – J’avais bien vu, de loin, quelqu’un derrière l’arbre.

ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n’a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille ; c’est pour cela que je suis là.

HORN. – C’est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ? »

Sous des dehors tout à fait naturels, ce dialogue initial est en réalité extrêmement informatif. On peut déduire du comportement de la mère que la scène se passe dans un pays peu développé, où dominant des comportements sociaux traditionnels. Le monde est divisé en deux espaces, le village et le chantier, représentés par Alboury et par

Horn, les rapports de force entre les deux se dessinent à travers les appellatifs (Monsieur) et certains comportements : prudence d'Albourny (de loin, derrière l'arbre), sentiment de culpabilité du patron (la police ou le village ?). Il y a eu un mort sur le chantier, c'est l'événement antérieur qui commande la situation actuelle. Toutes ces informations apparaissent dans les présupposés, elles ne sont pas posées comme des éléments référentiels nouveaux : si Albourny vient chercher le « corps », c'est que quelqu'un est mort...

- 4 - Transgresser les maximes conversationnelles :

Les contraintes sur l'exposition sont tellement fortes que c'est un lieu où les maximes conversationnelles sont mises à mal.

- L'exposition commence assez souvent par une répétition, transgressant alors, au niveau des participants au dialogue, la maxime de quantité. Un personnage redit à son interlocuteur ce que celui-ci sait déjà, sous la pression d'un sentiment violent, comme Chimène qui insiste auprès d'Elvire : « Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois » (Corneille, *Le Cid*). Le dialogue statique entre l'héroïne et sa confidente n'est informatif ni pour l'une ni pour l'autre, mais il expose complètement la situation au spectateur. Ce type d'artifice se rencontre aussi dans la comédie, particulièrement chez Molière : c'est le cas dans *Le Malade imaginaire* où Angélique soûle Toinette du même récit de rencontre amoureuse, dans *Dom Juan*, où Sganarelle répète à Gusman une histoire qu'il connaît, mais qu'il ne sait pas interpréter. Dans *Les Fourberies de Scapin*, Molière semble même afficher le procédé : Sylvestre supplie Octave de répéter les « fâcheuses nouvelles » qu'il vient de lui apprendre, ce qui donne lieu à un échange comique, où Sylvestre se contente d'abord de faire écho aux répliques d'Octave, avant de souligner l'absence d'informativité du dialogue :

« 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. »

Cependant, ce qui concerne le passé, c'est-à-dire l'action déjà engagée, est désigné par l'expression « vos folies », qui n'éclaire évidemment pas le spectateur sur ce qu'a pu faire Octave en l'absence de son père, et crée un effet d'attente. L'ignorance de Scapin permettra de combler ce déficit d'information dans la scène suivante :

« OCTAVE

Ah ! mon pauvre Scapin, je suis perdu ; je suis désespéré ; je suis le plus infortuné de tous les hommes.

SCAPIN

Comment ?

OCTAVE

N'as-tu rien appris de ce qui me regarde ? »

- Autre manière de transgresser les lois de la conversation, le personnage peut délibérément oublier son interlocuteur et, laissant là tout alibi, ne pas faire semblant d'ignorer le public. Les premières répliques de *La Cantatrice chauve*, d'Eugène Ionesco, sont informatives pour le spectateur, sans l'être du tout pour l'interlocuteur :

« Mme SMITH

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.

M. SMITH, *continuant sa lecture fait claquer sa langue.* [...]

Mme SMITH

Cependant la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre. »

Le mari manifeste par son silence prolongé qu'il se soucie comme d'une guigne de la conversation que sa femme mène devant lui, la laissant rire toute seule de son propre jeu de mots. C'est pourtant bien à lui qu'elle s'adresse, en employant des pronoms de deuxième personne, en manifestant même une certaine agressivité dans le maniement des présupposés (tu manques de sel). On lira ce texte comme une parodie d'une scène d'exposition, qui répond de manière caricaturale aux traditionnelles questions Qui ? Où ? Quand ? Ici, l'illusion déjouée devient l'objet même du spectacle.

- On peut imaginer au contraire un échange qui ne manifeste aucun souci du public, où les personnages n'éprouvent pas le besoin de verbaliser ce qui est évident pour eux, ni de nommer ce à quoi leurs pronoms réfèrent. Le dialogue, s'il est cohérent pour les personnages, risque d'être totalement opaque pour le public (d'autant plus que la ponctuation est réduite aux seuls points) :

« HÉLÈNE. – Elles sont dans la poche de mon manteau.

PHILIPPE. – Non ni sur le meuble.

HÉLÈNE. – Tu es gentil.

PHILIPPE. – Parce que tu l'as laissée en double file ?

HÉLÈNE. – Alors je les ai peut-être oubliées sur la voiture.

PHILIPPE. – Un jour on va te la voler.

HÉLÈNE. – Tu ne t'es pas présenté ?

PHILIPPE. – Mais si.

HÉLÈNE. – Je n'ai pas eu le courage j'ai tourné je ne sais combien de fois autour du bloc d'immeubles ça devient de plus en plus difficile.

PHILIPPE. – Je vais aller te la garer.

HÉLÈNE. – Encore un an et tu pourras passer ton permis. »

Michel Vinaver, *Dissident, il va sans dire*

Le dialogue bifurque et ne choisit aucune orientation, il ne fournit que très peu d'informations : on peut juste inférer l'âge de Philippe à partir de l'expression « passer ton permis ». La situation ne paraît pas décrite par le dialogue, mais vécue par les personnages. L'auteur, visant un nouveau réalisme théâtral, se montre plus soucieux de présenter les personnages immédiatement dans leurs rapports familiaux quotidiens que d'exposer comment Philippe est entré dans la dissidence. Le choix d'une exposition « minimale » ne nous oriente pas vers un théâtre des grandes explications.

Tout début de pièce met en place une situation, même si aucune élucidation ne rend immédiatement compréhensibles les faits et gestes représentés. C'est un lieu où passent beaucoup d'informations, que les personnages le veuillent ou non, dirait-on. La multiplicité des façons d'ouvrir une pièce nous montre comment les dramaturges relèvent la gageure.