

La Réalité matérielle chez Molière

Dans son étude sur les planches de L'Encyclopédie Roland Barthes distingue trois acceptations de l'objet: "anthologique" lorsque l'objet est présenté en soi, "anecdotique" lorsqu'il est inséré dans une scène vivante, "génétique" lorsque nous assistons au passage de la matière brute à l'objet fini, de sa genèse à sa praxis.¹ Si l'on substitue aux objets-images représentés sur les planches les éléments matériels propres au théâtre, aux objets d'acceptation "anecdotique" la fonction de l'élément matériel au sein d'une pièce, enfin aux objets à l'état "génétique" l'essence et la praxis du monde matériel à l'oeuvre dans une comédie, alors nous nous trouvons face à un aspect du théâtre de Molière qui pourrait être plus approfondi. Bref, nous pouvons arriver à savoir la nature et l'importance de la réalité matérielle dans son oeuvre.

L'on s'est toujours accordé à reconnaître le théâtre comme la forme d'art qui offre la représentation la plus directe du réel immédiat. Alors que le réel supporte des êtres de chair, les personnages sont eux-mêmes supportés par la réalité qui les entoure. Molière, en tant que metteur en scène, devait être très proche des réalités matérielles, et en tant qu'acteur être attentif à sa propre présence corporelle sur scène. Enfin en tant qu'auteur de comédie, Molière s'est opposé au milieu aseptisé de la tragédie, excluant par là tout aspect de la vie et de la réalité quotidienne. C'est parce que la comédie n'engage aucune exclusivité que Molière a pu représenter toute une réalité matérielle sur scène.

Le premier aspect à envisager sera la réalité matérielle dans son acceptation "anthologique," c'est à dire telle qu'elle apparaît aux yeux du spectateur. Puis nous nous attacherons aux rapports, qui seraient d'ordre "anecdotique" selon la définition de Barthes,

entre réalité matérielle et réalité verbale. Enfin, nous analyserons le rôle de l'élément organisateur de cette réalité matérielle, de sa genèse jusqu'à sa praxis, à savoir le corps. Que se passe-t-il donc dans les coulisses du texte théâtral moliéresque derrière la réalité matérielle que l'on pourrait trop facilement réduire à une simple présence dans un décor de comédie?

Nous examinerons donc la nature de la représentation matérielle dans sa réalité scénique, puis extrascénique. Nous savons que, du fait de l'étroitesse générale de la scène, les décors du XVII^e siècle étaient très simples. C'est avec juste raison que Jacques Scherer démontre que, au-delà du caractère banal des éléments de décor, chaque instrument scénique est indispensable et joue son rôle propre dans les pièces de Molière.² La représentation de la réalité se fait directe par la scène, c'est à dire par un décor, des costumes, des accessoires, et il est intéressant de noter que les comédies de Molière se déroulent dans des décors réalistes. Par le décor le spectateur fait face à des objets visibles. Ainsi, dans L'Ecole des femmes la scène II de l'acte 1 fonctionne autour d'une simple porte qui sépare Arnolphe de Georgette et Alain ainsi que de sa propre maison.³ Certes la porte a une fonction dramatique, mais elle est aussi réalité scénique. Maints éléments constituent la réalité matérielle des pièces: des meubles, par exemple ceux qui seront confisqués par Monsieur Loyal dans Tartuffe; des chaises, dans Tartuffe toujours, autour desquelles se passe la fameuse scène entre Tartuffe et Elmire. Scherer fait remarquer que la table sous laquelle Orgon se cache (IV.5) était le héros au point de vue visuel, des illustrateurs des anciennes estampes de la pièce (p.217).

Certains accessoires participent également à la représentation de la réalité matérielle, tels que le chapeau d'Alain dans L'Ecole des femmes (I.2) ou l'argent qu'Arnolphe lui donne et veut reprendre (IV.4). Selon les portraits esquissés dans Le Misan-

thrope, il est certain que le spectateur assiste à un foisonnement d'accessoires liés aux costumes. En fait la présence de ces choses visibles sur scène peut être un signe des personnages. Ainsi une maison se trouve complètement désorganisée par un personnage ou une passion, comme dans les scènes finales de Tartuffe, par exemple. Toutefois nous assistons à une réalité matérielle de l'ordre du quotidien. Des éléments tels qu'un chapeau, un mouchoir, une porte, des chaises, une table, etc., dans une maison bien particulière constituent une ouverture sur une réalité quotidienne, sur une intimité domestique concrète. Leur présence sur scène apparaît rassurante pour le spectateur qui doit souvent faire face à un univers comique mais corrosif.

La présence des costumes sur scène aide à typer les personnages. Par exemple, Arnolphe dans L'Ecole des femmes est un personnage vieux et démodé dont l'habit doit signifier son appartenance au passé. Par la tirade de l'acte III, scène 1 de cette pièce nous voyons que ce n'est pas l'apparence d'Arnolphe: il ne porte ni "rubans" ni "plumes" ni de "beaux canons" n'a ni de "grands cheveux" ni de "belles dents." Tartuffe, quant à lui, doit porter le costume du dévôt afin d'être démasqué plus tard comme un faux dévôt: il porte une "haire" et se targue d'utiliser une "discipline" (v.853). Les costumes typent donc les personnages. Ils sont également des signifiants en eux-mêmes dont le signifié est le ridicule: Arsinoé dans Le Misanthrope "met du blanc et veut paraître belle" comme le signale Célimène (v.942) alors "Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie/ Et que le blanc qu'elle a scandalisé chacun" comme le décrit Philinte (vv.82-83). Le costume est donc signe de ridicule du personnage dénoncé. Enfin il peut également être signe du niveau de vie. Il dénote la richesse des nobles, Elmire étant "vêtue ainsi qu'une princesse" (Tartuffe, v.30), par exemple, pour ne pas mentionner l'allure riche et aristocratique des nobles du Misanthrope. Il est ainsi remar-

quable que la réalité matérielle concrète définit la bourgeoisie ou l'aristocratie dans un commun effort pour avoir et paraître. La réalité matérielle scénique établit donc des critères de reconnaissance et de jugement pour le spectateur à l'égard des signes qui se meuvent devant lui. Par sa familiarité elle lui permet également de surgir dans la pièce et de s'y intégrer, de la comprendre (dans le sens de prendre avec soi) plus aisément et donc de provoquer le rire plus facilement.

Dans la plupart de ses pièces Molière manipule la représentation de la réalité matérielle en utilisant une réalité concrète extrascénique. En effet nous avons souvent affaire à la représentation d'une réalité absente de la scène. Ainsi dans L'Ecole des femmes les personnages principaux font souvent mention d'éléments concrets dramatiques extrascéniques tels que le balcon d'où Agnès s'adresse à Horace, ou encore l'échelle qui y mène. Ou bien l'on se réfère dans Tartuffe à la nourriture que l'imposteur a dévorée pendant que la maîtresse de maison était malade.

Curieusement cette réalité matérielle extrascénique, absente, n'a pas plus de réalité que les éléments appartenant au passé ou au futur. Elle peut également s'ouvrir sur un autre espace, sur un monde extérieur: la campagne, les champs dans L'Ecole des femmes, ou bien la mer et un village sur la côte dans Dom Juan lorsque le protagoniste tente d'enlever une femme et fait naufrage. S'opposant à cette ouverture sur un monde extérieur, Molière se réfère aussi à un monde fermé, un monde de boîtes dans lesquelles on peut se cacher. Ainsi dans L'Ecole des femmes Horace, Agnès et Arnolphe se meuvent dans l'univers fermé de voitures, de placards, de couvent, d'étui, de chambre, etc. C'est à ce propos que Ralph Albanese souligne avec juste raison que sortir de ces lieux fermés équivaut à provoquer la faillite d'Arnolphe.⁴ De même Damis dans Tartuffe se cache dans "le petit cabinet" pour observer la scène entre Tartuffe et Elmire. Cette réalité concrète extrascénique qui peut

s'ouvrir et se fermer joue dans les pièces le rôle que peut jouer l'inconscient chez l'homme.

En effet la société de Molière vit dans un monde contractuel où il convient d'échanger des marchandises, des compliments, de l'argent, de l'amour, des médisances, des femmes, des civilités, etc. Non seulement faut-il échanger mais faut-il encore payer. Ainsi dans L'Ecole des femmes Agnès refusera la dette économique que veut lui imposer Arnolphe en précisant que son amant lui remboursera tout ce qu'elle lui doit "jusques au dernier double" (v.1548). Dans Le Misanthrope Arsinoé, parlant des amants, demande: "A quel prix aujourd'hui l'on peut les engager?" (v.1004). Elle souligne à Célimène que la jeune veuve, pour attirer chez elle tant d'amants, est obligée d'"acheter tous les soins" (v.1016) que l'on lui rend.

Lorsque ce contrat initial d'échange et de paiement n'est pas respecté, la réalité concrète devient à la fois aliénation et instrument d'esclavage. Ainsi dans Dom Juan Charlotte se représente la réalité matérielle que lui offre Dom Juan par la proposition de mariage, c'est à dire un château, des richesses. Charlotte s'aliène rapidement à cette réalité matérielle--qui n'est pourtant que promesse verbale et non concrète--au point d'en oublier l'amour et Pierrot son amant. Il est d'ailleurs intéressant de noter avec Domna Stanton que le code de Dom Juan repose sur la séparation du signe et de la vérité: le protagoniste n'émet que des signes trompeurs qui ne représentent pas la vérité.⁵ En conséquence son langage remplace ses actions. Pour n'avoir point de référent, la réalité matérielle de Dom Juan n'a qu'une valeur linguistique. De même dans L'Ecole des femmes la réalité matérielle est un instrument d'esclavage et de domination pour Arnolphe sur Agnès qui est enfermée dans le monde uniquement concret d'Arnolphe.

Cette réalité matérielle est extrascénique; elle est un moyen, comme une ficelle de théâtre; elle est un moyen d'accès à la femme. La femme est considérée comme un objet, une propriété, une réalité matérielle

donc qu'il faut acquérir par le truchement d'une autre réalité concrète. Horace dans L'Ecole des femmes n'accède à Agnès que par l'échelle et le balcon, tandis que Dom Juan accède à la femme par la richesse. Posséder la réalité matérielle équivaut à pouvoir posséder la femme, selon la théorie d'Arnolphe comme d'Horace, de Dom Juan comme des nobles du Misanthrope. La réalité matérielle se présente ainsi à la fois comme un instrument et comme un but selon l'hypothèse de départ des personnages moliéresques en quête de quelque chose.

Au théâtre les paroles sont des signifiants, des réalités matérielles. Pour cette raison il est impossible de dissocier la réalité matérielle de la réalité verbale, surtout chez Molière. Cette combinaison est analysable sous trois angles: celui de la parole, celui de la fantaisie verbale, enfin celui du comique poétique. La combinaison de l'audible et du visible confère une réalité plus grande à l'objet quand on le montre. Les pièces de Molière jouent fréquemment sur la communication scénique entre les choses et le langage parlé. Ainsi Tartuffe parle de robe et en même temps la touche dans la scène de séduction avec Elmire (III.3). Le vêtement acquiert une réalité plus importante par cette simple combinaison de la parole avec la chose. La parole définit également les personnages. Les mots de Tartuffe appartiennent au domaine matériel: lors de sa première apparition (III.2), il s'exprime à l'aide de termes tels que "haire," "discipline," "serrez," "voir," "partager," "mouchoir," "prenez," etc. Il fait donc son entrée par des effets matériels. De la même façon il avait été introduit par tous par des définitions d'ordre physique sur son teint, son appétit, etc.

De même Arnolphe dans L'Ecole des femmes subordonne sa pensée et son raisonnement au matériel: il décrit le mal par "des chaudières bouillantes" (v. 727), le bien par un "lis blanc et net" et définit Agnès comme "un morceau de cire" (v.810). Un autre exemple serait celui de Sganarelle dans Dom Juan

dont l'inefficacité du discours (III.1) vient du fait que le raisonnement sur l'existence de Dieu est construit sur des éléments uniquement matériels. La parole est dimension de l'existence. Lorsque, par la parole, l'existence est réduite à une réalité matérielle, elle devient d'ordre animal. C'est que l'animal n'est pas doué de parole, et l'existence ne fonctionne pas comme elle voudrait (d'où les frustrations de Sganarelle). Perdre la parole et rester dans le domaine matériel, c'est être voué à la non-existence, au non-fonctionnement, au vide. Ainsi celui qui dans Le Misanthrope s'obstine à cracher dans un puits est privé de parole et voué à la non-existence, état sur lequel personne ne s'apitoie, car nous restons dans l'univers de la comédie et du rire.

Molière manipule une certaine fantaisie verbale au long de ses comédies. En effet il présente tout un jeu verbal sur la réalité par lequel on obtient un comique et parfois une poésie des choses. Ainsi la répétition du mot "poumon" dans Le Malade imaginaire ou de "galère" dans Les Fourberies de Scapin remplit une fonction à la fois comique et poétique dans la mesure où elle n'a pas de référent. L'on trouve également chez Molière un certain plaisir de détruire la réalité. En effet, le corps humain est démantelé par le langage et les choses simples sont déréalisées. Transformer la femme en "morceau de cire" (v.810) ou en "potage de l'homme" (v.436) détruit la réalité de l'être féminin en démembrant son corps. De même l'emploi du latin ou du grec par les médecins dans les comédies telles que Le Malade imaginaire pour exprimer une réalité simple est en fait un simple procédé de déréalisation.

L'importance du langage concret chez Molière mène à une sorte de poésie étrange du jeu verbal sur la réalité matérielle. Dans la mesure où la fonction référentielle en jeu est donc réduite à néant, les métaphores mentionnées ci-dessus confèrent aux pièces une certaine fonction poétique qui s'ajoute à leur fonction comique. Enfin, le jeu verbal sur la réalité

matérielle du langage conduit à la modification de la réalité. Dans Dom Juan la manière différente qu'a Pierrot de parler ou de prononcer transforme la réalité: le langage devient réalité matérielle que l'on peut modifier, transformer comme "un morceau de cire," généralement par l'emploi de métaphores.

Enfin le jeu verbal sur la réalité matérielle met en évidence une certaine poésie du comique. En effet l'intimité domestique concrète et matérielle à laquelle s'ouvre le spectateur grâce à l'emploi de mots qui rendent compte d'une réalité quotidienne de la maison, du ménage, des vêtements, nous fait accéder à une certaine harmonie qui provient du rassemblement d'éléments rassurants dans l'univers comique corrosif. C'est cette harmonie même qui remplit une fonction poétique. Néanmoins cette fonction poétique est surtout assurée par un sentiment d'irréalité dû à la fantaisie qui règne dans le monde moliéresque. En effet, le comique est indubitablement lié à la réalité matérielle scénique ou extrascénique, verbale ou gestuelle; or il existe une forme de merveilleux, d'évasion dans le comique, qui est une poésie du comique, même lorsqu'il est grinçant. Par conséquent, Alceste dans Le Misanthrope est comique par sa réalité même d'enfant capricieux, de mauvais caractère, d'esprit de contradiction. Il est poétique par son irréalité, par son isolement volontaire du monde, par l'irréalité de sa misanthropie. Il en est de même pour Agnès dans L'Ecole des femmes: le comique prend prétexte de sa séquestration qui accentue par là le ridicule d'Arnolphe, ainsi que le souligne Horace; mais Agnès assume une fonction poétique par excellence dans la mesure où elle est un personnage sans référent, totalement innocent.

Par l'emploi du burlesque il devient évident que comique et réalité matérielle sont étroitement liés. Le burlesque veut que l'on parle en termes bas de choses élevées. C'est en quelque sorte une fantaisie gratuite. Lier le corps à l'âme dans la dévotion comme le fait Tartuffe implique donc une poésie

incongrue: celle du "jus de réglisse" qu'il propose à Elmire alors qu'elle tousse (v.1498).

Enfin le spectateur assiste à la création poétique d'un univers animalesque par le jeu verbal sur la réalité matérielle. L'association d'un personnage ridicule avec un animal renforce le comique, comme Alain et Georgette font allusion à Arnolphe de manière indirecte en faisant référence à des animaux: "Et nous n'oyions jamais passer devant nous/Cheval, âne, ou mulet, qu'elle ne prît pour vous" (vv.229-30). De même tout au long de la pièce l'on trouve maintes allusions à des puces, à un chat, à une vache, à un âne, etc. Il y a comme un étonnement de Molière devant la réalité qui est source du comique et de la poésie de la réalité. Il joue avec la réalité matérielle en l'irréalisant, en la rendant intime et comique. La réalité matérielle crée d'autres univers matériels d'ordre comique ou poétique: la réalité matérielle n'est pas seulement un instrument et un but. Elle est créatrice et création.

L'élément moteur et organisateur de la réalité matérielle est le corps, c'est à dire le corps lui-même et le corps dans ses rapports avec l'amour. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, la société de Molière est d'ordre contractuel, fondée sur une structure d'échange de mots, d'argent, de corps, de compliments, etc. Comme le souligne Michel Pruner les rapports sociaux qui reposent sur l'échange exigent du concret.⁶ Les personnages sont ainsi engagés physiquement dans leur rôle. Toutefois Molière prend pour cible celui qui, refusant l'échange, s'en tient à l'avoir. Il apparaît donc que la prédominance du corps émane d'une vision bourgeoise du monde: le bourgeois possède son corps et se le garde au nom de la morale fondée sur l'avoir. Les personnages entretiennent une vénération pour le corps jusqu'à ce qu'eux-mêmes deviennent des réalités corporelles. Par conséquent, la seule raison du bonheur d'Acaste dans Le Misanthrope réside dans l'opinion qu'il a de son corps: "Je suis assez adroit; j'ai bon air, bonne

mine/Les dents belles surtout, et la taille fort fine" (vv.797-98). Tartuffe est un corps surtout parce qu'il essaie de le cacher. Ce que l'on connaît de lui en premier est son corps: "Avec joie il l'y voit manger autant que six;/Les bons morceaux de tout, il fait qu'on les lui cède" (vv.192-93) décrit Dorine en parlant de Tartuffe.

Afin de pouvoir parler d'amour, comme se le propose la comédie, les personnages doivent parler du corps et se mouvoir dans un univers corporel. C'est ainsi que la sexualité est le signe concret du coeur. En effet, l'amour a des effets physiques. La sexualité est liée au domaine oral, au domaine de la nourriture. Rien n'est plus évident lorsque l'on voit combien Tartuffe est gourmand, comment il propose son jus de réglisse à Elmire. De même la relation avec la femme est vue de l'angle du plaisir oral avec Arnolphe qui parle fréquemment de "souper," de "manger," de "goûter," voire de "dévorer" (v.730) et de "mitonner" (v.1031); c'est à dire qu'il est en quête de plaisir physique.

Les vêtements, éléments scéniques de la réalité matérielle, sont objets d'amour. Alors, Tartuffe aime toucher avant de manger et ne se gêne pas pour tâter l'étoffe de la robe d'Elmire. Il est sans cesse attiré par le vêtement féminin, à commencer par le mouchoir qu'il déchira selon Dorine. De même Célimène la coquette prend soin de sa toilette afin d'attirer ses amants. Surtout, selon les dires d'Arnolphe, Agnès doit savoir "m'aimer, coudre et filer" (v.102). Molière mêle donc étroitement nourriture, parure, vêtement et sexualité, les premiers éléments n'étant que des moyens pour parvenir au dernier. Des personnages, tels que Tartuffe, Arnolphe ou Dom Juan, veulent aller des apparences jusqu'au contact physique, et, du contact physique, satisfaire leurs instincts, ce qui ne se produit jamais, car ils sont personnages de comédie, donc voués au ridicule et à la moquerie. La réalité matérielle et le corps sont à la base des comédies de Molière. Ces deux éléments sont révélés,

magnifiés ou réduits, transformés et déformés; mis sur scène ils font rire. Ils condamnent les personnages au ridicule mais Molière les condamne aussi: la réalité matérielle sans parole ne peut fonctionner dans l'univers comique. Par conséquent les barbons frustrés et obsédés ne gagnent pas: Molière fait place à l'amour du coeur plus qu'à celui du corps. La réalité matérielle est et doit être afin de fonder la comédie. Mais elle ne gagne pas toujours; elle sera acceptée par le raisonneur mais dénoncée, quelle que soit l'issue de la comédie.

Ainsi la réalité matérielle se voit attribuée maintes fonctions, scénique, verbale, poétique, comique et dramatique. En fait elle apparaît comme le support nécessaire de la comédie: c'est la réalité matérielle qui fait d'une pièce une oeuvre purement théâtrale et c'est elle qui fait rire le spectateur. Elle s'intègre parfaitement au code linguistique énoncé par Roman Jakobson.⁷ Elle remplit une fonction conative qui fait que le destinataire de la comédie devient spectateur, une fonction phatique qui assure la communication entre la scène et la salle, une fonction émotive, expressive, centrée sur le destinataire dévoilant de cette façon son idéologie.

Enfin, elle remplit une fonction poétique qui met en évidence le côté palpable des signes, et une fonction métalinguistique sur laquelle se fonde le code théâtral. C'est à dire que la réalité matérielle, en remplissant ces fonctions, s'appuie sur le fondement de toute oeuvre théâtrale: la communication. La représentation de la réalité matérielle est un langage de connivence entre le destinataire Molière et ses destinataires, les spectateurs. C'est un langage que tout public de tout temps a su comprendre car il s'adresse non seulement à ce que l'homme a de plus bas, son corps, mais aussi à ce qu'il a de plus plaisant, son rire.

YOLANDE GRANDVAUX
WASHINGTON UNIVERSITY
ST. LOUIS

NOTES

¹Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture (Paris: Editions du Seuil, 1953), p. 90.

²Jacques Scherer, Structures de Tartuffe (Paris: SEDES, 1966), p. 217.

³Molière, L'Ecole des femmes dans Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1971), I, 552. Toutes les citations des pièces de Molière renvoient à cette édition qui est en deux volumes.

⁴Ralph Albanese, Jr., Le Dynamisme de la peur chez Molière: Une Analyse socio-culturelle de "Dom Juan", "Tartuffe", et "L'Ecole des femmes" (University of Mississippi: Romance Monographs, 1976), p. 142.

⁵Domna C. Stranton, "Playing with signs: The Discourse of Molière's Dom Juan," French Forum, 5 (1980), 106-121.

⁶Michel Pruner, "La Notion de dette dans le Dom Juan de Molière," Revue d'Histoire du théâtre, 26 (1974), 254-271.

⁷Roman Jakobson, Essais de linguistique générale I, (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 214-220.