

Sganarelle ou le cocu imaginaire

Il y a peu de chances que des élèves de première aient croisé *Sganarelle* sur leur parcours. Peu étudiée et peu jouée aujourd'hui, la pièce créée en 1660 est pourtant celle qui a été la plus jouée du vivant de Molière, devant *l'École des maris* (122 représentations, contre 108 pour la seconde)¹. Son succès est assez simple : une intrigue très élémentaire, soutenue par une série de quiproquos et deux pamoisons, qui font de la pièce une farce particulièrement efficace, et par le personnage de Sganarelle, moteur de la pièce, pur héritier du type du « naïf ».

Ce sont ces deux éléments, la réflexion autour de l'absence d'intrigue, au profit d'un procédé qui relève de la farce, le quiproquo et la richesse d'un personnage voué à une grande fortune qui vont nous permettre de problématiser cette séquence. Si *Sganarelle* est bien une farce, il semble pourtant que Molière soit allé plus loin. On se demandera donc, dans une perspective dramaturgique, comment Molière, dans cette pièce, marque un pas dans sa progression esthétique et passe de la farce à la comédie.



1. Chiffre repris à Georges Couton dans son édition du *Théâtre complet* de Molière dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p. 291.



Synopsis de la séquence

I. Entrée dans l'œuvre

Séance 1. – Première approche de la structure de la pièce : le quiproquo comment élément structurant (2 h).

II. Sganarelle : type ou personnage ?

Séance 2. – TICE : recherches autour de Sganarelle et de Molière (1 h).

Séance 3. – Comparaison de textes : Sganarelle, Dom Juan, Le Médecin malgré lui (2 h).

Séance 4. – Lecture analytique de la scène 21 (2 h).

III. Une écriture burlesque

Séance 5. – Commentaire des 20 premiers vers de la scène 17 (2 h).

IV. Sganarelle : farce ou comédie ?

Séance 6. – Lecture analytique de la scène 2 (1 h).

Séance 7. – Écriture : à partir d'exemples de notes de metteur en scène, rédaction d'une mise en scène de l'ensemble de toute la scène 17 (1 h).

« Sganarelle... », de Molière : entrées dans l'œuvre

Séance 1. Le quiproquo comme élément structurant

Une première approche de la pièce – qui figure en fin d'article – peut être opérée par une analyse de l'intrigue et du comportement des personnages. Il s'agit de demander aux élèves de repérer une suite récurrente d'éléments (pâmoisons, portrait, mouvements ambigus, quiproquos) afin de mettre en évidence la simplicité de l'intrigue et la mécanique dramaturgique de la farce.

Pour cela, on peut proposer aux élèves (et ce peut être au passage l'occasion de contrôler leur lecture) de remplir le tableau suivant. Il s'agit à la fois de résumer l'histoire, tout en retrouvant les scènes en échos, c'est-à-dire les scènes qui reprennent une action ou qui fonctionnent sur le même mécanisme, ce qui est assez net avec les « pâmoisons » (scènes 2 et 10) ou encore les scènes de quiproquos engendrées par les apparitions inopportunes du portrait de Lélie, en particulier de la scène 2 à la scène 11.

Scènes	Naissance, développement et résolution des quiproquos	Échos dans la pièce
Naissance du quiproquo autour d'un objet, d'un geste et d'un mouvement		
1	Gorgibus annonce à sa fille Célie qu'il lui refuse Lélie. Il a trouvé pour elle un fiancé plus riche.	7, 8 18, 19, 23, 24
2	Célie s'évanouit. Elle laisse tomber le portrait de Lélie.	3, 10, 18, 19 5
3 et 4	Intervention de Sganarelle. Geste ambigu : il lui met la main sur la poitrine. Mouvement ambigu : il la fait entrer chez lui.	5 6, 11
5	Sa femme a vu le geste. Manifestations de sa jalousie. Elle ramasse le portrait qu'elle trouve séduisant.	3, 4, 6 2
6	Quiproquo. Jalousies croisées de Sganarelle et de sa femme. Lutte pour le portrait qui se poursuit en coulisses.	3, 4, 5, 20 9
7 et 8	Appétit de Gros-René, et inquiétude de Lélie, qui sait déjà que son amour est menacé.	1
9	Retour de Sganarelle avec le portrait. Il a du mal à reconnaître le modèle. Quiproquo des jalousies de Lélie et de Sganarelle.	6
10	Désespoir de Lélie. Pâmoison.	2
11	La femme de Sganarelle, qui ne reconnaît absolument pas le modèle du portrait, lui vient en aide et, mouvement ambigu, le fait entrer chez elle.	4
Pause : une solution possible		
12 et 13	Un parent de Sganarelle propose une résolution du conflit par un dialogue. Sganarelle est près d'y consentir, mais cela terminerait trop tôt le quiproquo, donc la pièce.	22
Reprise du quiproquo : les maladroites du langage		
14	Sganarelle voit Lélie sortir de chez lui et reprise de sa jalousie. Les politesses de Lélie sont interprétées en déclaration galante.	

Scènes	Naissance, développement et résolution des quiproquos	Échos dans la pièce
15	Quiproquo : « <i>une si belle femme</i> [...] ». Sganarelle croit qu'il s'agit de la sienne, Lélie parle de Célie.	
16	Quiproquo du dialogue Sganarelle-Célie. Chacun parle de soi et ne comprend pas l'autre.	
17	Monologue bouffon de Sganarelle, tiraillé entre sa colère, son désir de vengeance, et sa poltronnerie.	21
18 et 19	Célie accepte le candidat de son père au grand étonnement de la servante.	1, 2
20	Quiproquo du dialogue Lélie-Célie.	6
21	Poursuite du quiproquo entre les deux amants. Arrivée de Sganarelle qui traduit physiquement les deux aspects de son caractère évoqués dans son monologue de la scène 17.	17
Résolution du quiproquo		
22	Arrivée de la femme de Sganarelle. Les quatre protagonistes étant pour la première fois réunis, la servante les force à s'expliquer et le quiproquo se résout.	12, 13
23 et 24	Gorgibus commence par refuser la situation, puis, comme le fils de Villebrequin a trouvé une femme plus riche que Célie, il consent à leur mariage. Morale généralisante prononcée par Sganarelle.	1, 2



Sganarelle : type ou personnage

Séance 2. TICE : recherches autour de Sganarelle et de Molière

Si Molière est un auteur connu des élèves et abondamment étudié au collège, il reste intéressant de dépasser l'étude d'une œuvre particulière, pour montrer comment le dramaturge a repris, enrichi et fait évoluer un personnage qu'il a élevé au rang de type. Les élèves peuvent travailler à partir du questionnaire suivant :

1. Dans quelles pièces de Molière apparaît le personnage de Sganarelle ? Notez titres et dates de création².

2. Quelles sont les différentes conditions sociales de Sganarelle ? Quelle évolution perçoit-on ?

3. Sur le site www.toutmoliere.net ou sur Internet, cherchez une représentation du personnage de Sganarelle. Comment l'interprétez-vous ?

On peut prolonger cette recherche avec les élèves en revenant sur deux champs importants dans l'esthétique de Molière que sont le cocuage et l'imaginaire et que synthétise le Sganarelle du *Cocu imaginaire*.

Séance 3. Comparaison de textes : « Sganarelle », « Dom Juan », « Le Médecin malgré lui » (2 h)

Sans avoir l'ambition de faire rédiger aux élèves un commentaire comparé, on peut prolonger efficacement la séance de TICE en entrant dans les textes afin de faire percevoir les constantes du personnage et son évolution (*Sganarelle*, scène 21 ; *Dom Juan*, I, 1 ; *le Médecin malgré lui*, I, 5).

2. Pour trouver les réponses, les élèves doivent consulter le texte des pièces et non les résumés. Une mise au point sur la recherche d'occurrences dans un texte ou encore la navigation dans un texte sera utile pour commencer la séance.

« Dom Juan », acte I, scène 1



SGANARELLE. – Je n'ai pas grande peine à le comprendre, moi; et si tu connaissais le pèlerin, tu trouverais la chose assez facile pour lui. Je ne dis pas qu'il ait changé de sentiments pour Done Elvire, je n'en ai point de certitude encore: tu sais que, par son ordre, je partis avant lui, et depuis son arrivée il ne m'a point entretenu; mais, par précaution, je t'apprends, *inter nos*, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni

loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons. Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse: crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat. Un mariage ne lui coûte rien à contracter; il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui; et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir. Tu demeures surpris et changes de couleur à ce discours; ce n'est là qu'une ébauche du personnage, et pour en achever le portrait, il faudrait bien d'autres coups de pinceau. Suffit qu'il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour; qu'il me vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui, et qu'il me fait voir tant d'horreurs, que je souhaiterais qu'il fût déjà je ne sais où. Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie: la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste. Le voilà qui vient se promener dans ce palais: séparons-nous. Écoute au moins: je t'ai fait cette confidence avec franchise, et cela m'est sorti un peu bien vite de la bouche; mais s'il fallait qu'il en vînt quelque chose à ses oreilles, je dirais hautement que tu aurais menti.

« Le Médecin malgré lui », acte I, scène 5

SGANARELLE *entre sur le théâtre en chantant et tenant une bouteille.* – La, la, la.

VALÈRE. – J’entends quelqu’un qui chante, et qui coupe du bois.

SGANARELLE. – La, la, la... Ma foi, c’est assez travaillé pour boire un coup ; prenons un peu d’haleine. (*Il boit, et dit après avoir bu.*) Voilà du bois qui est salé comme tous les diables.

Qu’ils sont doux,

Bouteille jolie,

Qu’ils sont doux,

Vos petits glou-gloux !

Mais mon sort ferait bien des jaloux,

Si vous étiez toujours remplie.

Ah ! bouteille, ma mie,

Pourquoi vous videz-vous ?

Allons, morbleu ! il ne faut point engendrer de mélancolie.

VALÈRE. – Le voilà lui-même.

LUCAS. – Je pense que vous dites vrai, et que j’avons bouté le nez dessus.

VALÈRE. – Voyons de près.

SGANARELLE *les apercevant, les regarde, en se tournant vers l’un et puis vers l’autre, et abaissant la voix, dit :* – Ah ! ma petite friponne ! que je t’aime, mon petit bouchon ! Mon sort... ferait... bien des... jaloux, si... Que diable ! à qui en veulent ces gens-là ?

VALÈRE. – C’est lui assurément.

LUCAS. – Le v’là tout craché comme on nous l’a défiguré.

SGANARELLE, *à part.* – (*Ici il pose sa bouteille à terre, et Valère se baissant pour le saluer, comme il croit que c’est à dessein de la prendre, il la met de l’autre côté ; ensuite de quoi, Lucas faisant la même chose, il la reprend et la tient contre son estomac, avec divers gestes qui font un grand jeu de théâtre.*) Ils consultent en me regardant. Quel dessein auraient-ils ?

VALÈRE. – Monsieur, n’est-ce pas vous qui vous appelez Sganarelle ?

SGANARELLE. – Eh quoi ?

VALÈRE. – Je vous demande si ce n’est pas vous qui se nomme Sganarelle.

SGANARELLE, *se tournant vers Valère puis vers Lucas.* – Oui et non, selon ce que vous lui voulez.

Ce corpus permet de faire percevoir l'importance du personnage de Sganarelle dans l'œuvre de Molière. En effet, Sganarelle apparaît déjà dans une des premières pièces de Molière, *le Médecin volant*, avant de reparaitre dans *l'École des maris* (1661), *le Mariage forcé* (1664) et *l'Amour médecin* (1665). Avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *Dom Juan* et *le Médecin malgré lui*, ce n'est pas moins de sept pièces qui comptent un « Sganarelle » dans leur distribution. Il s'agit donc d'amener les élèves à s'interroger sur les constantes et l'évolution du personnage, qui n'est pas linéaire dans l'œuvre de Molière.



Molière en habit de Sganarelle

La constante majeure se trouve être l'aspect farcesque du personnage (maladresses de langage, goût pour une certaine grivoiserie), une assurance assez nette en l'absence de danger, qui masque une pleutrerie très évidente à la moindre menace.

Mais il n'en va pas toujours ainsi. Il se révèle parfois plus émouvant (par exemple le cocu malheureux, même s'il est imaginaire), ou encore plus intelligent comme le valet de Dom Juan, capable de porter un jugement moral sur la vie dissolue de son maître, sans toutefois pouvoir argumenter devant lui, qui est toujours maître de la parole.

Si l'on regarde les pièces dans une perspective chronologique, on s'aperçoit que le personnage de Sganarelle n'a pas une évolution linéaire, qui irait de la farce vers la comédie psychologique. Certes, la tentation psychologique est présente dans *Dom Juan*, mais, fondamentalement, le personnage reste accroché à son type farcesque.

Un travail d'ouverture culturelle vers d'autres formes d'expression peut compléter utilement cette perspective. On peut faire découvrir Leporello, le « Sganarelle » de *Don Giovanni* de Mozart qui, dans « L'air du catalogue », reprend les aspects principaux du personnage de Molière : bouffonnerie, mais, aspect souligné par la musique, une certaine compassion pour les « victimes » de Dom Juan.

«Don Giovanni», acte I

LEPORELLO. — *Eh, consolatevi! non siete voi, non foste, e non sarete ne la prima, ne l'ultima. Guardate: questo non picciol libro è tutto pieno dei nomi di sue belle; ogni villa, ogni borgo, ogni paese è testimon di sue donnesche imprese.*

*Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amo il padron mio;
Un catalogo egli è che ho fatt'io;
Osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta;
In Allemagna duecento e trentuna;
Cento in Francia; in Turchia novantuna;
Ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, principesse,
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza,
Nella bruna la costanza,
Nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
Vuol d'estate la magrotta;
È la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista;
Sua passion predominante
È la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella;
Purchè porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa. (Parte.)*

LEPORELLO. – Bah ! Consolerez-vous ! Vous n'êtes et vous ne fûtes, et ne serez ni la première, ni la dernière. Regardez ! Ce livre imposant est tout plein des noms de ses belles ; chaque village, chaque bourg, chaque pays est le témoin de ses exploits envers les dames.

Belle dame, voici le catalogue
des belles qu'a aimées mon maître,
c'est moi-même qui l'ai fait !
Regardez, lisez avec moi :
En Italie, six cent quarante !
En Allemagne, deux cent trente et une ;
cent en France, et quatre-vingt-onze en Turquie !
Mais, en Espagne, elles sont déjà mille et trois.
Vous voyez parmi elles des villageoises,
des soubrettes, des bourgeoises,
des comtesses, des baronnes,
des marquises, des princesses,
et des femmes de tout rang,
de toute forme, de tout âge !
De la blonde il a coutume
de louer la gentillesse ;
de la brune, la constance ;
de la blanche la douceur !
En l'hiver, il veut la grassouillette ;
En l'été, la maigrelette !
La grande est plus noble,
la petite est toujours gracieuse.
Il fait la conquête des vieilles,
pour le plaisir de les mettre sur sa liste.
Mais sa passion principale,
c'est la jeune débutante.
Peu lui chaut qu'elle soit riche
Qu'elle soit laide ou qu'elle soit belle
Pourvu qu'elle porte jupon !
Vous savez bien ce qu'il fait. (*Il part.*)

Séance 4. Commentaire de la scène 21, (2 h)

Du théâtre de Plaute et de Térence à celui de Corneille et de Molière, le lecteur (le spectateur) reconnaît fréquemment des types, des caractères, des scènes. Qu'on songe au nombre de pères irascibles, de valets paresseux, de « mariages forcés », de « reconnaissances » finales... Manque d'inspiration? Non, plutôt l'utilisation de topiques que renouvellent les arts conjugués de l'écrivain et de son interprète et qui deviennent d'autant plus efficaces qu'en même temps lecteur et spectateur ont le plaisir de retrouver le connu et de découvrir l'innovation créatrice. Dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, Lélie et Clélie ont une scène de « dépit amoureux », et Sganarelle reprend le vieux thème du « *miles gloriosus* », mais l'originalité réside dans le fait que les deux scènes se déroulent simultanément dans la scène 21. En analysant successivement ces deux aspects, nous pourrions voir comment la confrontation peut conduire à une réflexion sur les archétypes du langage et comment la parole peut essentiellement servir aux personnages à ne pas pouvoir s'entendre.

Plan détaillé

• *Le dépit amoureux*

Entre Clélie et Lélie, suite d'arguments parallèles et répétés faisant d'abord appel aux sentiments (et au ressentiment): « *te confondre* » / « *rougir* », « *blessés* » / « *coupable* », « *insolence cruelle* ». Cause nommée: l'objet (*i.e.* le portrait) identique, mais accusation contraire.

Il ne s'agit pas de s'expliquer, de se comprendre, mais de blesser l'autre qui vous fait souffrir. Usage de l'hyperbole: « *l'infidélité la plus inexcusable* » / « *Traître [...] insolence cruelle* », généralisation de Lélie: « *Qui jamais d'un amant puisse outrager la foi.* » Évolution simultanée du registre du tragique (début de la scène) à l'ironie: « *applaudir ici du beau choix qu'il a fait* » / « *mon choix est tel qu'on n'y peut rien reprendre* ».

En même temps, l'organisation parallèle et semblable des arguments suggère entre les deux amants un accord qui révèle que, même désunis, ils s'aiment toujours.

• **Le «miles gloriosus»**

Indifférent à ce débat, Sganarelle ne songe qu'à venger son honneur. Mise en scène et réalisation de ce qu'il annonçait dans son monologue de la scène 17: armes et langage guerrier (didascalie du début de la scène), utilisation d'un lexique noble et martial. Le jeu des rimes le met en valeur: «*honneur*» répété au début de la scène, «*courage*» / «*carnage*». Répétition et expansion d'un mot clé du personnage qu'il joue: «*Guerre! guerre mortelle.*»

Effondrement comique de cette image: l'habit de soldat devient une protection contre la pluie; coups «*Au beau milieu du cœur*» / «*En le tuant, tandis qu'il tourne le derrière*»; «*courage*» / «*cœur de poule*». Il finit par s'asseoir les coups destinés à Lélie (cf. la didascalie). Le mouvement involontaire de Lélie suspend son geste.

Le personnage se réduit à ses propres yeux: il se nomme «*mon enfant*», «*Que n'ai-je un peu de cœur!*», «*sois un peu vigoureux*», «*tâche à faire un effort*». De l'hypothèse possible, sinon probable, notée par l'indicatif et l'irréel du conditionnel: «*si je le rencontre, on verra du carnage*» / «*si je n'étais sage, On verrait arriver un étrange carnage*».

• **Le brouillard de la parole**

Plan de la scène: les deux aspects étudiés précédemment ne sont pas successifs mais se mêlent rapidement (monologue de Sganarelle / dialogue des amants / monologue de Sganarelle / dialogue Sganarelle-Lélie / monologue de Sganarelle / dialogue des amants / monologue de Sganarelle / dialogue des amants sur une trentaine de vers).

Nul ne tient compte de la parole de l'autre. Un simple regard de Lélie sur Sganarelle et trois questions anodines le réduisent au silence («*Je ne parle pas*») ou à l'impuissance. Ce qu'il vient de dire (et ce qu'il dira, ou voudra faire) n'a été perçu par personne. Les amants ne «s'entendent» pas. Aspect qui, utilisé par un metteur en scène, peut permettre de dépasser la simple mécanique farcesque.

Pour conclure, l'enchevêtrement des deux scènes, outre le plaisir que l'on peut avoir à suivre ce que l'on connaît déjà si bien, amène à réfléchir sur le comique de cette scène, et, de façon plus vaste, sur la pièce elle-même. Dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, discours et situa-

tions n'évoluent pas, piétinent, et reviennent avec une telle régularité que la parole devient ce qui empêche les personnages de « *se voir* », de « *s'entendre* » et de se retrouver. Plus que *les Précieuses ridicules*, c'est peut-être la pièce qui marque le plus le moment où Molière dépasse la simple farce pour atteindre la comédie.

Une écriture burlesque

Séance 5. Commentaire des 20 premiers vers

La pièce la plus jouée du vivant de Molière, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, a connu ensuite une sorte de purgatoire, au prude XIX^e siècle, sans doute à cause de la verdeur de son style, et peut-être aussi par une sorte de malaise né du trop grand contraste entre la force comique créative de la farce pure et la rigueur de l'alexandrin. On peut le déplorer, car, à l'étude, ces deux aspects se révèlent d'une force théâtrale étonnante. Réellement pour un rien, Sganarelle est convaincu d'être cocu et tous les personnages qui l'entourent partagent sa conviction erronée, sauf sa femme, forcément, mais celle-ci commet une erreur semblable en ce qui le concerne. L'amante de son rival imaginaire le pousse à la vengeance, et, scène 17, Sganarelle prononce un monologue dans lequel il délibère sur sa conduite future. Comédie et tragédie se mêlent dans ce monologue, qui recèle de très riches possibilités théâtrales.

Le comique de ce monologue repose sur la juxtaposition immédiate, voire la confusion, de deux discours antithétiques : celui du héros,

sinon cornélien, du moins conforme aux idéaux aristocratiques de son temps, et celui, beaucoup plus réaliste, du bourgeois ou de l'homme du peuple, essentiellement poltron et farouchement attaché à la vie.

La colère et la rage qui animent Sganarelle le poussent à adopter une attitude idéale, aristocratique, héroïque, qui place l'honneur d'un homme au-dessus de toute autre considération : « *Mais mon honneur me dit [...]* ». Or, qu'est-ce qui peut menacer davantage l'honneur d'un mari (et c'est ainsi que Sganarelle se perçoit) que l'infidélité de sa femme ? Il doit refuser cet « *affront* », terme répété sous diverses formes et prolongé par des synonymes : « *honte* », « *offense* ».

Cette attitude est énoncée sous la forme d'une règle générale et absolue : « *Et l'on ne doit jamais souffrir, sans dire mot, / De semblables affronts [...]* ». L'arme est évoquée par la synecdoque traditionnelle : le « *fer* ». Et, pour être « *noble* », l'action doit être immédiate, ce que renforcent les impératifs et le pluriel de majesté de « *Courons donc* », « *Montrons notre courage* ». Un jeu de rimes entre « *offense* » et « *vengeance* » évoque le caractère impérieux de ce choix.

Mais le personnage traditionnel de Sganarelle réapparaît brusquement, sans aucune transition, car ce dernier reconnaît sa limite : la poltronnerie. Déjà, il rend peu crédible son appétit d'honneur et de vengeance en traduisant d'une façon pittoresque et vulgaire, qui lui est plus familière, ce qu'il vient de si noblement exprimer. Le vers « *Montrons notre courage à venger notre honte* », où le rythme de l'alexandrin valorise « *courage* » et « *venger* », est suivi par deux vers qui en minimisent la force. La « *honte* » est précisée : « *faire cocus les gens* », son adversaire n'est qu'un « *pendard* », un « *maroufle* », à « *l'âme un peu mutine* ». La partie la plus noble de son monologue est parasitée par une restriction : « *à moins qu'être un vrai sot* ». Le duel devient une volée de coups de bâton (« *Charger de bois mon dos* ») ; le « *fer* » « *transperc[e] la bedaine* » ; d'avoir été défendu jusqu'à la mort, son « *honneur* » en sera-t-il « *plus gras* » ? Sa plus « *grande vertu* », c'est son « *humeur débonnaire* ».

Autant son désir de se venger veut se réaliser immédiatement, sans réflexion préalable, comme si l'action naissait directement de la parole

(comme le montre l'amorce d'un mouvement dans la didascalie), autant l'apologie de la couardise qui suit est construite suivant un raisonnement logique très structuré. En deux séries de quatre vers, Sganarelle envisage d'abord la menace que font peser sur les éventuelles capacités belliqueuses de son adversaire, puis il leur oppose sa « grande vertu » : son « humeur débonnaire ». En une opposition marquée par « Mais », il reprend la thèse adverse pour la rejeter aussitôt

avec vigueur en deux vers exclamatifs. S'ensuit une apostrophe ironique de six vers à son « honneur », close par une question rhétorique qui montre bien en quelle piètre estime Sganarelle le tient. L'extrait se clôt par un distique beaucoup plus généralisant, presque digne de devenir un proverbe, qui pourrait servir de conclusion scatologique au débat intérieur de Sganarelle.

Le comique de ce passage naît donc essentiellement du va-et-vient de Sganarelle entre deux exigences diamétralement opposées : le désir de vengeance et celui, moins noble mais primordial, de ne courir aucun risque. Sans doute ne faut-il voir là aucune dimension psychologique, mais un élément efficacement théâtral, qui permet à Sganarelle d'exister vraiment en tant que personnage comique. En effet, la mobilité des choix de Sganarelle ne doit pas se comprendre sous un angle psychologique. Il n'est pas un héros examinant consciemment les modalités de ses actes et les conséquences qui en découleront. Son monologue n'est pas un moment d'introspection, c'est un moment purement théâtral. L'alternative qui s'offre à lui est une alternative purement théâtrale : être comique ou tragique, bouffonner ou être un nouveau Cid, et comme il n'y a aucune transition entre les deux registres, la scène devient résolument farcesque.

Cet aspect farcesque s'entend tout d'abord dans le texte, écrit en alexandrins, vers par excellence, vers de la tragédie ou de la grande comédie, mais qui, ici, offre un contraste puissant, presque oxymorique, entre la majesté du rythme et la trivialité de leur signification. La rime met en valeur des mots les plus nobles : « vertu », « offense », « vengeance » qui se heurtent à « bedaine », « plus gras », « colique ». Le rythme de l'hendiadyin (« Charger de bois mon dos comme il a fait mon front ») donne presque une valeur épique à la plus éculée des situations de farce. L'antithèse des rimes « colériques » / « pacifiques » est reprise au vers suivant

par une antithèse parallèle mais autrement disposée : « *point battant* » / « *être battu* ». L'aspect grandiose – mais parfois monotone – de l'alexandrin est ainsi contrebalancé par la vie du personnage qui, sur scène, joue deux rôles en même temps.

Les hésitations de Sganarelle sont visuellement notées par un mouvement qu'indique la didascalie. À « *Courons donc le chercher* » répond la didascalie : « *Il revient après avoir fait quelques pas.* » « *Il revient* » marque l'apparition d'un tout autre personnage que celui qu'il jouait auparavant. Certes, dans cet extrait, comme dans le reste de la pièce, les didascalies sont rares – encore sont-elles plus nombreuses que dans bien des pièces de la même époque. Mais la signification des vers et la construction du passage sont une vraie mine d'indications scéniques. « *Vous apprendrez, maroufle [...]* » indique un dialogue direct avec un adversaire absent – ce qui n'en renforce que davantage le courage verbal de Sganarelle. Ensuite, « *Doucement, s'il vous plaît...* » semble un aparté : il est tellement entré dans son jeu qu'il en vient à visualiser son rival – et à le redouter. Le texte contient d'ailleurs plusieurs dialogues : dialogue de Sganarelle avec un adversaire absent et dialogue avec lui-même (que nous venons d'évoquer), mais aussi dialogue bouffon avec son honneur. Peut-être les nombreuses généralisations autorisent-elles également des apostrophes directes au public, où se trouvent sans doute des gens « *qui craignent la colique* »...

Enfin, la variété des situations et des énonciations suggère que le personnage utilise des tons différents, dont le choix est du ressort de l'acteur ou du metteur en scène. Ils peuvent, par exemple, envisager de différencier le noble et le trivial par des intonations très différentes et très tranchées – ou, au contraire, prononcer l'apologie de la couardise sur un ton grandiloquent.

Ce monologue est donc un texte qui ne repose que sur sa théâtralité, à l'exclusion de toute autre considération, psychologique, sociale, sentimentale, etc. En définitive, à partir de la confrontation de deux registres opposés, le comique et le tragique, nous pouvons voir la richesse d'un texte où la contrainte de l'alexandrin autorise la grande liberté bouffonne d'un personnage théâtral, capable d'être en même

temps un être et son contraire. Constamment, le texte lui-même indique le travail de celui qui est chargé de l'interpréter. La farce n'est donc pas un genre mineur, limitée à son burlesque, mais elle est ici du pur théâtre. Et, en le lisant, on peut aussi éprouver une certaine émotion en devinant ce qu'a pu être sur scène son créateur, Molière lui-même, dont M. de Neufvillennaine écrivait, à propos de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (qu'il plagiait sans complexe) : « *Jamais personne ne sut si bien démonter son visage, et l'on peut dire que, dans cette pièce, il en change plus de vingt fois.* »

« Sganarelle » : farce ou comédie ?

Séance 6. Lecture analytique de la scène 2 (1 h)

QUESTIONS PRÉPARATOIRES

1. *Quels sont, d'après la tirade de la servante, les avantages du mariage ?*
2. *Étudiez les réactions de Clélie : y a-t-il véritablement un dialogue entre les personnages ?*
3. *Quel est le registre dominant de la scène ?*

1. La tirade qui ouvre la scène 2 est marquée par l'étonnement : comment une femme peut-elle refuser le mariage qu'on lui propose ? Chose impensable, dans la logique de bon sens qui organise la pensée de la servante. Elle va donc chercher à convaincre sa maîtresse en lui démontrant le caractère absurde de son comportement, vu du rang social qui est le sien.

Un premier argument a trait au conformisme social, dans les deux premiers vers. On ne peut refuser ce que tous les autres convoitent : « *Quoi ! refuser, madame, avec cette rigueur / Ce que tant d'autres gens voudraient de tout leur cœur !* ». Il s'agit bien là de faire reposer tout le propos sur une logique qui n'a en fait pas besoin d'être démontrée et qui renvoie à la fois à des pratiques sociales éprouvées et à la propre expérience de la servante.

Cette logique est transposée dans le règne végétal avec le lierre qui fait figure ici de métaphore. Comme le lierre a besoin d'un adjuvant, la femme a besoin de l'homme. Il est intéressant d'analyser la symbolique des éléments comparés, qui renvoient bien à la faiblesse de la femme et à la force de l'homme. Cette idée de fusion est illustrée par la propre expérience de la servante, malheureuse depuis la mort de son mari. Cela n'est pas sans rappeler le mythe de l'androgynie chez Platon.

De façon plus simple, et moins vitale, pour la servante, l'homme fait le bonheur de la femme qu'il protège, ce qui lui épargne beaucoup d'ennuis et lui permet de vivre dans l'insouciance. L'opposition hyperbolique entre l'« *hiver* » et la « *canicule* » symbolise les deux extrémités dans lesquelles la femme se trouve, avec ou sans homme.

Or le parcours argumentatif amène bien la servante jusque dans le lit conjugal. Sans allusion grivoise directe, tout concourt à souligner le bonheur qu'il y a pour la femme de partager sa couche avec un homme. S'agit-il seulement de s'entendre dire « *Dieu vous soit en aide* » ?

La servante oppose ainsi à Clélie une logique simple, de bon sens paysan, pourrait-on dire. Elle envisage le rapport marital comme un rapport de subordination, conformément aux mœurs de son temps et de son milieu social, et comme un choix simple et heureux.

2. La suivante présente le bonheur marital de façon anonyme, sans, au fond, qu'un homme précis soit choisi, l'Homme lui suffit. Pour la paysanne, le bonheur a le visage d'un homme, alors que, pour Clélie, le bonheur est personnifié dans la personne de Lélié. La réaction de Clélie est donc naturellement une réaction de rejet : Lélié n'est pas n'importe qui. Alors que la suivante utilise l'article indéfini, « *un mari* », Clélie désigne par son nom celui qu'elle aime.

Tout le problème relève des soupçons qui pèsent sur le comportement de Lélié et que rappelle la suivante. Dès lors, à la logique simple de la suivante, Clélie ne sait rien opposer. La situation, pour elle, est proprement insupportable : la seule fuite possible est de la refuser. Elle perd alors connaissance.

D'une certaine façon, la fin de la scène marque la victoire de l'argumentation pourtant simpliste de la servante sur l'absence d'arguments de

Clélie, qui se trouve à proprement parler dans une situation qu'elle ne peut plus supporter.

3. Le registre de cette scène est burlesque. Elle voit un sujet grave, la trahison d'un amant, analysé par un personnage de condition subalterne. Au-delà, le traitement argumentatif qui est lié à la situation est indigne lui aussi du sujet.

Le manque de conscience de Clélie, son déni, donnent un espace sur la scène à la servante qui s'empresse de l'occuper pour nous confier sa logique propre, simple et paysanne. La place de l'amour dans le mariage se trouve ainsi rabaisser et ramener à un aspect relativement trivial – sans être grivois. Il s'agit moins de s'aimer que de se tenir compagnie, il s'agit non d'aimer un homme pour lui-même, que d'aimer tout court. Cette distorsion entre la conception de Clélie et celle de la servante est particulièrement appuyée par la longueur de la tirade.

Nous sommes bien dans un registre burlesque, qui relève de la comédie : la servante fait la morale à sa maîtresse, laquelle ne peut le supporter, au sens physique du terme.

Séance 7. Écriture : à partir de notes de metteur en scène, rédaction d'une mise en scène de la scène 17 (1 h)

L'objectif de cette séance est d'amener les élèves qui sont en première à prendre en compte les difficultés inhérentes à l'exercice de la mise en scène. On commence le travail par l'analyse d'un extrait du livre de Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de « Phèdre »* (Seuil, « Points », 1972).

« Phèdre », acte I, scène 3

PHÈDRE 1. – N'allons point plus avant. Demeurons, chère CÉnone. 2
Je ne me soutiens plus : ma force m'abandonne. 3
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois, 4
Et mes genoux tremblants se dérobaient sous moi. 5
Hélas! (*Elle s'assoit.*)

CÉNONE. – Dieux tout puissants, que nos pleurs vous apaisent!

PHÈDRE 6. – Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

CÉNONE. – Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire! 7
Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains;
Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame; 8 et prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher?

PHÈDRE 9. – Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

CÉNONE. – Quoi? vous ne perdrez point cette cruelle envie?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts?

PHÈDRE 10. – Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

CÉNONE. – Quoi, Madame?

PHÈDRE 11. – Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?
Où laissai-je égarer mes vœux et mon esprit?
Je l'ai perdu : les Dieux m'en ont ravi l'usage.
CÉnone, la rougeur me couvre le visage :
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs;
Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.

CÉNONE 12. – Ah! s'il vous faut rougir, rougissez d'un silence
 Qui de vos maux encore aigrit la violence.
 Rebelle à tous nos soins, sourde à tous nos discours,
 Voulez-vous sans pitié laisser finir vos jours? 13
 Quelle fureur les borne au milieu de leur course?
 Quel charme ou quel poison en a tari la source? 14
 Les ombres par trois fois ont obscurci les cieus
 Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
 Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
 Depuis que votre corps languit sans nourriture.
 À quel affreux dessein vous laissez-vous tenter? 15
 De quel droit sur vous-même osez-vous attenter? 16
 Vous offensez les Dieux auteurs de votre vie;
 Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie;
 Vous trahissez enfin vos enfants malheureux,
 Que vous précipitez sous un joug rigoureux.
 Songez qu'un même jour leur ravira leur mère,
 Et rendra l'espérance au fils de l'étrangère,
 À ce fier ennemi de vous, de votre sang, 17
 Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
 Cet Hippolyte...
 PHÈDRE. – Ah, Dieux!

Premier mouvement

1. Pour l'instant, dans cette «*reine incandescente*», comme dit Valéry, le feu couve. La bête qui lui dévore le ventre veut sortir. Comme Hippolyte, Phèdre résiste à la bête. Mais son état est bien plus lamentable que celui d'Hippolyte. Du fond, elle apparaît, pas à pas, soutenue par Panope. [*Panope est une «femme de la suite de Phèdre».* Jean-Louis Barrault choisit de la faire intervenir au tout début de cette scène, alors que le texte de Racine ne signale pas sa présence.] Puisque Racine n'a spécifié d'autre suite féminine à Phèdre que Panope, il n'y a aucune raison d'inventer deux servantes. Cénone les a rejointes et c'est elle maintenant qui soutient Phèdre. Celle-ci a-t-elle vu sortir Hippolyte? ne l'a-t-elle pas vu?... Toutes trois avancent lentement. Au premier faisceau lumineux de soleil qui l'éclaire, Phèdre s'arrête, chancelle, ferme les yeux et, toujours appuyée sur Cénone, murmure le début de sa première réplique.

2. Panope se précipite à la recherche d'un siège qu'elle ramène et dispose au 2^e plan milieu droite.

3. Phèdre tourne lentement la tête du côté opposé au soleil. Le siège est placé à la fin de ce vers.

4. Phèdre avance vers le siège, toujours soutenue par CEnone.

5. Elle s'assied au ralenti. Respiration. Puis « *Hélas !* ». Pendant la respiration et le « *Hélas !* », CEnone va s'appuyer contre la cloison du 1^{er} plan extrême droite. Panope est au milieu, debout 3^e plan. CEnone n'en peut plus. Sa réplique est un gémissement qu'elle pousse pour se soulager ; mais pas de larmes. Il y a beau temps qu'elle ne pleure plus. Le début s'est déroulé dans une grande lenteur et après un énorme temps.

6. Caprice de Phèdre. Le mouvement se ranime sensiblement. Panope se précipite pour l'aider. CEnone se tourne vers elle mais sans avancer. Elle est vraiment lasse. Voiles, diadèmes sont enlevés. Des cheveux (très peu, une mèche seulement) se défont.

7. Ce vers est dit à Panope, à qui elle fait signe de sortir (celle-ci obéit sur la pointe des pieds et, escamotant les voiles et le diadème retirés, en les laissant par exemple sur le dossier ou sur un des bras du siège, sort par le chemin d'Évasion). CEnone alors se dirige lentement vers Phèdre. Ses gestes sont en rapport direct avec ce qu'elle dit.

8. Phèdre se lève péniblement et s'avance vers le rayon de soleil qui, en ce moment est vif (projecteur « saignant »).

9. Dans le recueillement. Large. Registre grave. CEnone l'observe, immobile. Pour ces répliques comme pour celles d'CEnone, choisir le ton caractéristique et, une fois trouvé, ne pas le moduler.

10. Pendant la réplique d'CEnone, l'œil de Phèdre s'est perdu dans le lointain, face à la salle. L'état de ses nerfs la prédispose à l'hallucination. Débit lent et monocorde. Expression machinale, automatique. CEnone est surprise. Tout dans le comportement de Phèdre est d'ailleurs surprenant. Son : « *Quoi, Madame ?* » ramène Phèdre à la réalité et le mouvement, qui menaçait de s'éteindre, avec l'angoisse, reparait.

11. Elle se précipite vers le siège, sur lequel elle tombe de profil (direction gauche). Sa voix est étouffée, son débit est rapide. Elle cache son visage dans ses mains. La première phase de la scène est terminée. Le portrait de Phèdre est dessiné. Phèdre est toute à sa honte.

12. CEnone, maintenant, va attaquer. Elle veut savoir. Il faut qu'elle

sache. Dès cet instant le mouvement est mené par C enone, comme était menée par Th eram ne la première phase de la scène première.

13. 1/2 temps. Silence. Phèdre ne bronche pas. Elle reste toujours de profil, lui tournant le dos, le visage dans ses mains.

14. 1/2 temps. Phèdre ne bronche toujours pas. Pendant les quatre vers qui suivent, C enone, qui maintenant « discourt », trace un arc de cercle derrière le siège et se retrouve plus près de Phèdre et face à elle (gauche du siège).

15. Léger temps. Phèdre ne bronche pas.

16. Temps plus court. Tous les arguments vont y passer : les Dieux, Thésée, ses enfants (petite réaction de Phèdre), enfin, ce fils de l'étrangère (la réaction de Phèdre augmente).

17.   la description d'Hippolyte, la passion de Phèdre lui remonte à la gorge comme un sanglot, sa poitrine se gonfle, elle se relève lentement et retombe de l'autre côté en «  tranglant » un « *Ah, Dieux !* ».

On amène les élèves à s'interroger sur les éléments apportés par Jean-Louis Barrault. Rapidement, on recense des détails décoratifs et symboliques, pour le décor, ainsi que des éléments qui précisent le travail de l'acteur, dans sa dimension tant physique que psychologique.

Sur le plan du *décor*, on note la présence d'accessoires (le fauteuil de Phèdre, les voiles et le diadème), l'emplacement de la lumière et la valeur symbolique de l'opposition de la tête de Phèdre au soleil (cf. note 3). Par ailleurs, on souligne comment Barrault rend compte du vers de Racine dans la deuxième réplique d' enone.

Sur le plan *physique*, Barrault précise le rythme des déplacements des acteurs : « *pas à pas* », les arrêts (note 1), ou les accélérations : « *Panope se précipite* » (note 2). Par ailleurs, il indique de façon très nette les intonations de la voix (notes 1, 5, 11 par exemple).

Sur le plan *psychologique*, Barrault note que les acteurs doivent traduire par l'ensemble de leur corps la psychologie des personnages, par exemple dans la note 6 : « *Des cheveux (très peu, une m che seulement) se défont.* » Le metteur en scène fait un effort particulier pour préciser ce qu'il attend de l'actrice qui joue le rôle de Phèdre.   plusieurs reprises, il

cherche à traduire aux acteurs, par des images, les sentiments qu'ils doivent rendre sur la scène. Ainsi, Phèdre a une «*bête qui lui dévore le ventre*» (note 1) et à qui elle «*résiste*». La note 11 souligne que le personnage reste «*toute à sa honte*». Le metteur en scène a même imaginé un personnage supplémentaire, Panope, «*femme de la suite de Phèdre*», qui a pour fonction de souligner les intentions secrètes – ou supposées telles par Barrault – des deux autres personnages.

La seconde partie de la séance consiste donc à transposer l'exercice précédent sur la scène 17 de Sganarelle. Il s'agit du monologue du personnage-titre. Les élèves devront interroger le texte pour en proposer une mise en scène, c'est-à-dire autant une mise en espace qu'une lecture. On attend, à la manière de Barrault, un système d'annotations très précis.

MIGUEL DEGOULET ET ALAIN JOVET