



**HAL**  
open science

# L'Art de la Ruse. Etude lexicale, rhétorique et dramaturgique de la ruse dans les comédies de Molière

Houssein Seddik

► **To cite this version:**

Houssein Seddik. L'Art de la Ruse. Etude lexicale, rhétorique et dramaturgique de la ruse dans les comédies de Molière. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030101 . tel-00841433

**HAL Id: tel-00841433**

**<https://theses.hal.science/tel-00841433>**

Submitted on 4 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III**  
**ART DU SPECTACLE,**  
**SCIENCE DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION**  
**THÈSE DE DOCTORAT**  
**ÉTUDES THÉÂTRALES, ESTHÉTIQUE, SCIENCE DE L'ART**

**Houssein SEDDIK**

# **L'ART DE LA RUSE**

**ÉTUDE LEXICALE, RHÉTORIQUE ET DRAMATURGIQUE**  
**DE LA RUSE**  
**DANS LES COMÉDIES DE MOLIÈRE**

**THÈSE DIRIGÉE PAR**  
**Monsieur le Professeur Gilles DECLERCQ**

**Octobre 2009**

**Jury :**

- Pr. Gilles DECLERCQ**
- Pr. Hanan KASSAB-HASSAN**
- Pr. Jean-Charles DARMON**
- Mr. Jean DE GUARDIA**

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III**  
**ART DU SPECTACLE,**  
**SCIENCE DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION**  
**THÈSE DE DOCTORAT**  
**ÉTUDES THÉÂTRALES, ESTHÉTIQUE, SCIENCE DE L'ART**

**Houssein SEDDIK**

# **L'ART DE LA RUSE**

**ÉTUDE LEXICALE, RHÉTORIQUE ET DRAMATURGIQUE**  
**DE LA RUSE**  
**DANS LES COMÉDIES DE MOLIÈRE**

**THÈSE DIRIGÉE PAR**  
**Monsieur le Professeur Gilles DECLERCQ**

**Octobre 2009**

**Jury :**

- Pr. Gilles DECLERCQ**
- Pr. Hanan KASSAB-HASSAN**
- Pr. Jean-Charles DARMON**
- Mr. Jean DE GUARDIA**



## Remerciement

Je voudrais présenter tous mes chaleureux remerciements à M. Le professeur **Gilles DECLERCQ**, toute ma formation rhétorique et théâtrale lui doivent la reconnaissance ; ses remarques, ses critiques et ses conseils précieux m'ont éclairé maintes voies durant cinq ans. Toute ma gratitude lui est due pour son encouragement, sa patience, son soutien et l'attention qu'il m'a accordé afin de réaliser cette recherche.

Je tiens tout particulièrement à exprimer mon affectueuse reconnaissance à Mme le professeur **Hanan KASSAB-HASSAN**, à qui je dois ma passion pour le théâtre ; je lui suis reconnaissant pour toutes ses remarques et ses conseils fournis à distance. Toute ma gratitude à Mme le professeur **Marie ELIAS** pour son encouragement et son support permanent, pour son amitié et son attention suivie.

J'aimerais remercier M. Le professeur **Jean-Charles DARMON** d'avoir accepté d'être au jury de la soutenance de la thèse, et j'apprécie d'avance ses remarques et critiques. J'exprimerais également mes remerciements à M. **Jean De GUARDIA** pour toutes les discussions échangées sur Molière, et pour sa participation au jury de la soutenance.

Grand merci sincère à ma meilleure amie *Anastasia Engovatova* qui était toujours là avec son soutien moral et sa véritable amitié qui n'a cessé de m'encourager. Mes sincères remerciements à mon amie Mlle *Simona Mazzoli* pour son appui et ses encouragements. Un merci particulier à mes deux adorables amis *Aurélien et Kamilia Prière* pour leur présence permanente et leur soutien.

Je tiens à remercier *François Rémond* et *Hervé Jézéquel* pour leur aide, leurs patiences et leurs lectures appréciées de la thèse. Je n'oublie jamais d'adresser mes chaleureux remerciements à mes amis *Stéphanie*

*Manus, Svetlana Gentils, mes petits anges Sacha et Sophie, Mountajab Sakr, Ahmed Radi, Natacha George, Sophia Marchesin, pour leurs encouragements et soutien motivants.*

Enfin toute ma véritable gratitude à ma chère famille, surtout à mon père et ma mère qui m'ont donné toute sorte d'amour et de tendresse. Je leur dois toute ma vie.

## Sommaire

Introduction générale -----	6-23
<b><u>Première Partie : Lexicologie et Typologie de la ruse</u></b> -----	<b>24-149</b>
Introduction -----	26-28
I- Perspective théorique de la notion de ruse -----	29-44
II- Champs métaphoriques de la ruse -----	45-79
III- L'Éthique de la ruse -----	80-117
IV- La Ruse et l'équivalence des forces -----	118-145
Conclusion -----	146- 149
<b><u>Deuxième Partie : La Rhétorique sophistique de la ruse</u></b>	<b>150-409</b>
Introduction -----	152-157
I- Puissance oratoire et preuves du discours trompeur -----	158-237
I- L'Argumentation sophistique du fourbe moliéresque -----	238-295
II- Les Stratégies persuasives de la ruse -----	296-398
Conclusion -----	399-408
<b><u>Troisième Partie : Esthétique dramaturgique, dramatique, et comique de la ruse</u></b> -----	<b>410-628</b>
Introduction -----	412-420
I- Esthétique dramaturgique de la ruse -----	421-502
II- Esthétique dramatique de la ruse -----	503-572
III- Esthétique comique de la ruse -----	573-621
Conclusion -----	622-628
<b>Conclusion générale -----</b>	<b>630-648</b>
<b>Annexe-----</b>	<b>650-680</b>
<b>Bibliographie-----</b>	<b>682-701</b>
<b>Table des Matières -----</b>	<b>702-716</b>





# Introduction



Pascal dans ses *Pensées* dit «L'homme n'est que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et envers les autres<sup>1</sup>». Le phénomène de la ruse est une réalité connue depuis la création de l'univers. Comment ignorer cette conduite qui a marqué l'origine de l'humanité sur la terre ? La tentation rusée de Satan a causé l'expulsion d'Adam et d'Eve du paradis.

La condition humaine, marquée par l'ambiguïté, l'incertitude et le changement perpétuel, constitue un terrain sur lequel la ruse et toutes ses formes s'appliquent à inventer des réponses toujours renouvelées, à saisir et à manipuler les éléments qui permettent de construire l'action la plus efficace dans la vie quotidienne. La diversité des problèmes et des ambitions sollicite les possibilités des solutions offertes par les différentes intelligences.

La complexité des situations humaines impose à l'individu la nécessité d'adopter des modalités d'actions conçues en mesure de la finalité. Pour conquérir le pouvoir, l'imposer et le maintenir, le Prince préfère recourir à la ruse en tant que meilleur moyen pacifique et d'efficacité durable. Le chef de l'armée n'économise aucun stratagème pour l'emporter sur ses ennemis et épargner l'effusion du sang parmi ses soldats. La compétition des puissants ne va pas sans ruse. L'être humain doit détourner les éléments de la nature afin de les soumettre à son profit. En un mot, face aux circonstances, la ruse permet de ménager ou de créer ses propres espaces de libertés.

La ruse est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître. Son mécanisme, qui agit sur le monde des apparences, implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels susceptibles de résoudre des

---

1) Blaise Pascal, *Pensées*, 100 ; éd. Garnier Frères, 1964. 1<sup>ère</sup> édition 1670.

problèmes pratiques issus du rapport avec l'autrui. Ce qui attribue à la ruse un statut social particulier du fait qu'elle manipule les relations humaines grâce à une technique fondée sur un ensemble d'adresses et de compétences.

Puisque la littérature est conçue comme un reflet du monde, les multiples manifestations de la ruse dans la conduite humaine constituent une matière riche pour la production littéraire de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Homère nous présente Ulysse, le mortel protégé de la déesse de l'intelligence (Athéna), comme la figure humaine de la ruse grâce à son stratagème du Cheval de Troie par lequel les Grecs parviennent à vaincre les Troyens et à conquérir la ville. La ruse est souvent représentée comme un hymne à l'intelligence, à l'industrie, et à la finesse de l'esprit humain.

La littérature théâtrale, considérée comme une incarnation miniaturisée de la vie humaine, et surtout la comédie, témoigne de l'omniprésence de la ruse dans son répertoire antique et médiévale. La tradition du genre comique atteste de cette richesse par la tendance des dramaturges médiévaux, conscients des aspects variés de ce phénomène d'intelligence, à considérer la ruse à la fois comme sujet, enjeu et moteur de leurs farces. Loys Guyon a bien démontré où se trouve le nœud vital constitutif de la farce en reformulant avec la plus grande clarté la structure de la farce française dans son rapport avec la ruse :

Communément il ne s'(y) traicte sinon des bons tours que font des frippons, pour la mangeaille, à des pauvres idiots et mal advisez, qui se laissent légèrement tromper et persuader. Ou on y introduit des personnages luxurieux, voluptueux, qui déçoivent quelques marys sots et idiots pour abuser de leurs femmes ou bien souvent des femmes, qui inventent les moyens de jouyr du jeu d'amour finement, sans qu'on s'en apperçoive.<sup>2</sup>

---

2) Loys Guyon, Dolois, sieur de la Nauche, *Les diverses Leçons*, 3<sup>ème</sup> édition d'Antoine Chard, Lyon, 1625, t.I, p. 875.

La ruse se démultiplie, rebondit et devient le fond de l'intrigue farcesque visant à susciter le rire. C'est au théâtre qu'appartiennent des personnages-types comme le trompeur, le bouffon, et le niais. La valeur esthétique et artistique de la ruse continue d'occuper le centre d'intérêt de la pensée dramaturgique où les auteurs baroques, fascinés par les illusions et les fausses apparences de l'univers de la ruse, exploitent sans cesse le décalage entre l'être et le paraître, l'extérieur et l'intérieur, le masque et le visage pour construire les intrigues de leurs spectacles dans le seul but du plaisir. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, Pascal n'a pas hésité à mettre en évidence l'efficacité des apparences pour tromper les gens :

Si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique.<sup>3</sup>

Il n'est pas donc surprenant que l'action de la ruse, qui cadre parfaitement avec les préoccupations des auteurs classiques, devienne une thématique privilégiée. Dans la production dramaturgique de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'emploi de la ruse connaît une nouvelle conception différente du spectacle farcesque. Le recours à la ruse est envisagé comme un procédé de dévoilement éthique recherché par la représentation comique. Ainsi, révéler l'être véritable dissimulé sous les apparences, dénoncer l'immense comédie humaine deviennent la préoccupation majeure de toute une époque. L'action de la ruse a pris une ampleur considérable au point d'être considéré comme un modèle définitionnel du genre de la comédie «Quand les intrigues du théâtre étaient fondées sur la fourbe des esclaves et la vie des femmes débauchées, c'était comédie<sup>4</sup> ».

---

3) B. Pascal, *Pensées*, 82.

4) F.H. d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, [éd. H. Baby], Paris, Honoré Champion, coll. (Sources classiques), 2001. 1<sup>ère</sup> édition est en 1657, p.222.

Une lecture méditative et analytique des œuvres de Molière nous fait comprendre pourquoi les critiques et intellectuels de la deuxième moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle considèrent Molière comme le héros de la lutte contre toutes les formes de l'imposture. Nous constatons, par cette lecture, que la ruse constitue souvent l'enjeu et le ressort dramatiques essentiels de l'intrigue dans le théâtre de notre auteur.

Laissant à la tragédie et à la tragi-comédie le soin de représenter l'image idéale des relations humaines, le théâtre de Molière incarne un vrai miroir des mœurs et des idées moyennes de son époque. La multiplicité des figures d'hypocrisie et des masques dans son environnement se traduit par l'abondance de sa dramaturgie en diverses formes de la conduite trompeuse.

Le salon de Célimène, dans *Le Misanthrope*, établit un reflet métaphorique des dimensions de l'infiltration de la ruse dans la société de Louis XIV. Les comédies de Molière nous exposent une vue panoramique de toutes les formes de la ruse. L'instauration des bons rapports sociaux ne peut se passer de la feinte «Philinte : Je prends, tout doucement, les hommes comme ils sont, / J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font;<sup>5</sup>», car les hommes vivent selon des codes, et la politesse sociale (forme acceptable de la ruse) assure le maintien de ces codes.

Outre cet exercice simple mais nécessaire de la ruse dans son aspect social, la typologie de la ruse, chez Molière, suit deux catégories principales. La société se présente, dans sa dramaturgie, à travers des personnages de caractères et passions outranciers dont la supériorité est due à un pouvoir traditionnel ou matériel qui tiennent en dépendance d'autres personnages inférieurs. Les désirs tyranniques des supérieurs tenant les clés de la décision pèsent de tout son poids sur la fortune et

---

5) *Le Misanthrope*, I, 1 : vv. 163-164. Toutes les comédies de Molière citées sont dans : MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Œuvres Complètes*, éd. Gorges Couton : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

l'avenir des subordonnés au point que ces derniers tentent de défendre leurs ambitions légitimes par les moyens qu'offrent les stratégies de la ruse (*L'École des maris*, *L'Amour médecin*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, etc.). On peut désigner cette catégorie de stratagème par *ruse de réconciliation*. Mais Molière ne se contente pas seulement de valoriser cet aspect optimiste de la ruse, dans d'autres comédies (*Tartuffe*, *Dom Juan*, *Amphitryon*, etc.) il met l'accent sur l'autre figure dangereuse de l'emploi de la ruse sous la forme d'hypocrisie ou d'imposture. C'est ce qu'on peut appeler une *ruse de mauvaise foi*.

La fertilité des œuvres moliéresques en actes de tromperie provoque chez quelques critiques théâtraux de l'époque la curiosité de tenter d'interpréter le rapport interactif liant la conduite générale de la ruse et la comédie. Leurs efforts restent timides et superficiels en raison d'une confusion qui règne entre le mécanisme de la ruse et l'essence du théâtre comique. La ruse, signalée dans les approches les plus interprétatives comme un ressort dramatique, n'a jamais été l'objet d'une étude profonde dans ses tenants et ses aboutissants, et qui dissipe l'ambiguïté entourant sa valeur dramaturgique. Ajoutons qu'en dépit de la variété des nombreuses recherches effectuées sur le théâtre de Molière, il est possible de dire que personne, dès le XVII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours, n'a consacré une étude indépendante concernant la fourberie moliéresque en elle-même. Si les analystes citent cet acte de tromperie dans n'importe quel ouvrage, c'est seulement pour soutenir une hypothèse proposée dans une lecture possible de l'intrigue moliéresque.

L'objectif principal de notre recherche est de réaliser une quête détaillée sur le mécanisme de la ruse dans la dramaturgie moliéresque. Pourquoi la ruse, pourquoi Molière ?

Loin de se prétendre parmi les premiers qui cherchent à établir une approche plus large et plus précise concernant ce domaine de l'intelligence humaine, nous avons la conviction que la particularité et l'équivoque de l'univers de la ruse, la diversité des domaines où elle se manifeste et s'applique, la multiplicité de ses figures et de ses procédures d'action, la polémique paradoxale que suscite sa conduite, ainsi que son statut de ressource inépuisable pour la fabrication des intrigues dramatiques font de cet acte un objet d'étude précieux qui mérite toute sortes de recherches et de réflexions pour valoriser sa stature et son efficacité.

L'omniprésence de la ruse dans la vie sociale est reflétée par la richesse de la dramaturgie moliéresque en divers actes de tromperie. Le souci de Molière de présenter une peinture juste et réelle des gens de son siècle motive partiellement cette tendance à multiplier les artifices.

Ce qui caractérise la dramaturgie moliéresque et qui favorise ce choix du champ de recherche, c'est qu'elle expose un panorama global de toutes les figures de la conduite rusée : Molière offre à son spectateur l'occasion d'assister à des stratagèmes honorables pour servir une bonne cause (*Le Médecin volant*, *L'École des maris*, *La Princesse d'Élide*, etc.), à des actions trompeuses dont la valeur éthique est ambiguë (*Le Misanthrope*, *George Dandin*, etc.), et à des actes noirs d'imposture (*Tartuffe*, *Dom Juan*, etc.).

Conscient des effets comiques et satiriques que peuvent produire les machinations des personnages des rusés, Molière structure ses écritures dramaturgiques en attribuant à la fourberie une valeur prioritaire. La modalité de la ruse, qui procède du monde des apparences, réalise toutes les ambitions et finalités de notre auteur. Molière ne cherche-t-il pas à divertir les gens par un jeu théâtral qui capte les yeux des spectateurs et ne leur donne pas de temps pour souffler. Ne cherche-



t-il pas à les corriger en mettant sous leurs yeux la métaphore des divers modes du simulacre exercés dans leur quotidien. Ne cherche-t-il pas à dénoncer les mauvaises intentions dissimulées sous des apparences trompeuses. Si ces préoccupations expliquent les raisons de la manifestation fréquente de la ruse dans ses pièces, pouvons-nous voir en Molière un moraliste ? Où est la vision artistique de notre dramaturge ? Existe-t-il d'autres desseins derrière cette abondance en actes trompeurs ?

La problématique de notre sujet de recherche s'intéresse prioritairement à la compréhension du mécanisme de la ruse au sein de la dramaturgie moliéresque. Le processus de la ruse fonctionne selon deux modalités scéniques (verbale et gestuelle). C'est le geste qui accompagne et structure la parole manipulatrice des personnages rusés.

L'exploration problématique de l'univers esthétique de la ruse s'effectuera à travers trois grands axes de réflexion exprimés par trois questions-titres : comment le théâtre de Molière incarne-t-il les divers champs d'application de l'action de la ruse ? Quelle méthode le personnage de la ruse suit-il pour mettre en application ses stratagèmes ? Moraliste ou artiste, quelles sont les vrais motifs de la multiplication de la ruse chez Molière ? Le traitement de ces trois questions forme la finalité globale de cette recherche.

En nous référant aux comédies moliéresques, nous apercevons que la variété des ruses est représentée par un répertoire lexical riche en termes dont les fourberies se servent pour exprimer leurs mécanismes. La définition de la notion de *ruse*, d'après le *Dictionnaire Universel*<sup>6</sup> de Furetière connu à l'époque, nous permettra de concevoir l'origine primitive de cette conduite et de comprendre l'évolution sémantique qui

---

<sup>6</sup>) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, Tome III, SNL – Le Robert, Paris 1974 ; 1<sup>ère</sup> édition : A LAHaye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

peut expliquer l'association des autres termes synonymes. L'examen de la lexicologie de la ruse (le mot et ses synonymes) nous paraît important car souvent l'action de tromperie est décrite par une série de mots dont l'ensemble constitue un champ sémantique assez vaste qui peut créer d'autres univers métaphoriques en rapport avec ce phénomène d'intelligence. Autrement dit, nous avons observé que le vocabulaire qu'utilise Molière pour désigner un artifice reflète des images, des thèmes et des modèles ressortant aux univers de la machine, de la chasse et de la pêche, et de la guerre qui interagissent ensemble pour créer l'univers du jeu théâtral, auquel assiste le spectateur. L'univers du jeu est désigné, lui-même, par des termes spécifiques au monde du spectacle. Comment expliquer ce phénomène de l'interaction lexicale entre le champ d'application de la ruse et les autres univers métaphoriques ? Comment la conduite rusée peut-elle créer ces modèles métaphoriques ? Même avant d'entrer dans cette polémique, il existe déjà dans la pensée dramaturgique une sorte d'ambiguïté dans le rapport entre les deux termes (ruse et farce), comment interpréter et élucider cet amalgame ?

Ce genre de mystère et d'équivoque qui caractérise la richesse de l'univers lexical de la ruse se reproduit quand nous exprimons la volonté de déterminer, au sein de la typologie de la ruse, les critères de l'image éthique des actions des trompeurs et ceux des caractéristiques des rapports de forces que tendent à équilibrer ces mêmes actions.

Le statut comportemental de la ruse provoque un immense débat sur la moralité de cette conduite. Caractérisé par une préméditation, l'acte de tromperie est un moyen d'abuser l'adversaire. Par cette attitude, il s'oppose aux conventions de la transparence et de la conduite honnête. Cependant le stratagème est considéré aussi comme une action trompeuse mais honorable exploitée dans les domaines de la guerre et de la survie. Comment résoudre cette équation morale ? Comment trouver

un compromis ou une issue pour ce conflit social entre l'agir moral et l'agir stratégique ? L'action du rusé moliéresque est jugée apparemment immorale, car il use des fausses paroles, des faux sentiments, mais en même temps sert des causes nobles ! Comment expliquer cette positivité d'une image mal vue théoriquement ? Sous quels critères est-il possible d'estimer le savoir-faire du personnage de la ruse moliéresque en tant que caution de cohésion sociale ?

Entre ces deux visions éthiques de la ruse il existe donc une nuance et ambiguïté qui suscite un besoin d'interprétation susceptible de préciser les critères de la condamnation ou de la bénédiction. Le trompeur, chez Molière, fait l'éloge de sa conduite intelligente, mais sa victime la considère une perfidie honteuse, donc, qui prononce le dernier mot vis-à-vis de cette divergence ? La nécessité d'équilibrer les rapports de force entre les adversaires peut-elle dissiper ce genre d'équivoque ?

La disparité dans la distribution naturelle et sociale des rapports de domination crée une sorte de tension et de conflits d'intérêts. Dans cette situation la ruse n'est-elle pas la meilleure solution offerte au démuné de force pour déjouer celle du puissant ? Comment s'articule cette forme d'agissement dans les univers des animaux, de la guerre, du pouvoir politique, et de la vie sociale ? Le théâtre de Molière présente plusieurs autorités tyranniques, et quelques obstacles qui déstabilisent un ordre familial ou une relation amoureuse ; comment la capacité de la ruse dramatique à bouleverser les situations de domination s'incarne-t-elle ? La conduite trompeuse constitue-t-elle seulement l'arme du personnage faible ?

Notre examen de la typologie de la ruse, de ses univers lexicaux et métaphoriques tentera de répondre aux questions que pose ce champ problématique caractérisé par l'ambiguïté. Le flou conceptuel qui entoure l'acte de la ruse dans son côté théorique se déchiffre, chez

Molière, dans son côté pratique. Le degré d'une habileté en matière la ruse dépend de la compétence verbale du personnage du rusé. Le plus fort est celui qui sait manier les éléments langagiers, les exploiter et surtout les formuler en faveur de sa cause. Le deuxième axe de cette recherche se penche sur la question : comment le personnage de la ruse agit-il pour tromper la cible ?

La matière première de cette manière d'influencer est le discours. Le cœur de la fourberie du rusé réside dans le pouvoir de s'insinuer dans l'esprit de l'interlocuteur, de le persuader par des inventions imaginaires susceptibles de le mettre à sa merci. La compréhension du processus de la ruse oratoire passe par la modalité persuasive suivie.

Dans les comédies moliéresques, le spectateur assiste, durant la procédure persuasive, à une forme de combat doux et masqué dans lequel le stratège moliéresque s'avance suivant une tactique bien calculée composée en fonction des composantes psychologiques de l'adversaire. Le personnage de la ruse puise ses ressources persuasives dans l'univers de la rhétorique (art de persuader) pour modifier les opinions de son auditoire et le faire adhérer aux siennes. Mais contrairement à la doctrine aristotélicienne, la dramaturgie moliéresque illustre une situation paradoxale où jamais le discours de vérité et de sincérité ne parvient à ses fins. Pourquoi ? Faute de présence des porteparoles de vérité ? Évidemment non, puisque le personnage du raisonneur est souvent présent chez Molière. Donc, pourquoi tous les efforts rhétoriques déployés par ce dernier, relevant de l'ordre du raisonnement logique, ne convainquent pas celui qui tient les clés de la décision ? La notion de vérité ou de logique, chez les personnages moliéresques, a-t-elle une conception propre différente de l'opinion commune ?

Certainement, l'efficacité de la ruse oratoire du fourbe moliéresque suppose un savoir-faire dans l'univers de la fabulation

imaginaire, de la dissimulation, du mensonge construit comme vraisemblable pour la pensée de l'auditoire. Dans ce terrain de réflexion se pose la question des éléments constituant le discours trompeur : à quel point l'image éthique reflétée par le discours de l'orateur moliéresque (*ethos*) influence-t-elle la décision de l'interlocuteur ? Comment la construit-il pour séduire la cible ? Il est évident que l'univers passionnel de l'interlocuteur (colère, peur, opinions, chimères, folies, images souhaitées de soi-même, etc..) détermine les composantes du processus persuasif, alors comment le fourbe moliéresque exploite-t-il ces émotions (*pathos*) afin de faire vibrer les cordes sensibles du manipulé d'une manière que ce dernier fasse des choses refusées initialement ? Loin de ces méthodes affectives, le discours logique peut-il manifester une efficacité persuasive ? Autrement dit, si le personnage de la ruse moliéresque ne construit pas son discours en s'appuyant sur des arguments artificiels, inspirés de la méthodologie sophistique, parvient-il à persuader la dupe des points de vue proposés ?

Nos analyses, dans la deuxième partie de la thèse, ne discutent pas la portée éthique de la ruse dans la méthodologie suivie. Le personnage du rusé partage, dans ses stratégies trompeuses, avec le sophiste le même principe de «la fin justifie le moyen». La question qui se pose est alors de savoir pourquoi la pensée sophistique constitue un champ d'exploitation riche en matière d'argumentation fallacieuse (faux raisonnement, faux syllogisme, vraisemblable relatif, etc.) pour le dupeur moliéresque ? Où réside la puissance de la rhétorique sophistique ? L'habileté connue du sophiste en matière d'argumentation est-elle identifiable chez le personnage de la ruse moliéresque ? Dans un duel oratoire, comment ce dernier renverse-t-il les arguments de l'adversaire pour les affaiblir, et les utiliser pour lancer une contre-attaque ? De quelle manière s'effectue la manipulation sophistique de la dupe

moliéresque pour qu'elle soit soumise inconsciemment au désir du fourbe ? Peut-on parler d'un rhéteur sophiste chez Molière ?

Le champ du raisonnement sophistique avance des éléments argumentatifs aptes à établir une tactique trompeuse. Le rusé de la dramaturgie moliéresque exploite ces éléments et construit une stratégie artificielle (mensonge, séduction, simulation et dissimulation, manipulation, etc.) destinée à faire croire et à agir sur la cible. Mais sur quels critères choisit-il la stratégie adéquate ? Pourquoi la victime de la ruse cède-t-elle à la tentation manipulatrice de l'orateur moliéresque ? Qu'est-ce qui rend le discours du dernier si persuasif et si efficace ? La cible ne tente-t-elle de dérégler le processus de la tromperie ? Le succès est-il toujours du côté du fourbe ?

Durant toute la deuxième partie, nous chercherons des explications à cette série de questions sur les stratégies de la rhétorique sophistique de la ruse, ce qui nous permettra de comprendre comment le mécanisme de la conduite rusée procède, et par conséquent, comment « dire c'est faire ».

Il est évident que la valeur de la variété stratégique des actions des fourbes dépend de leurs fonctions esthétiques au sein des comédies moliéresques. Autrement dit, l'habileté verbale du rusé moliéresque, et les répercussions des échanges oratoires entre les interlocuteurs sont au profit de l'esthétique du jeu théâtral.

L'exploration de l'esthétique théâtrale de la ruse, sur laquelle se penche notre troisième partie, est motivée par la nécessité de comprendre les raisons de la multiplicité des scènes de ruse dans les comédies moliéresques. Cet objectif sera atteint par l'examen des fonctions dramaturgiques et dramatiques que remplit la ruse dans la construction des pièces, ainsi que des effets suscités. Nous nous intéresserons au fonctionnement de la ruse dans ses rapports avec la structure interne de

la pièce (intrigue, action, développement de la fable, dénouement, etc.), et sur le plan du spectacle (jeu scénique, retentissements spectaculaires, réception du public, motifs, etc.). Dans le cas où le mécanisme de la ruse n'affecte pas directement le déroulement de l'action dramatique, quelle motivation peut justifier sa raison d'être ?

Aucune étude de la conduite trompeuse ne peut se passer d'examiner son rapport avec le répertoire farcesque. La présence de la ruse dans la farce médiévale ou baroque et dans l'œuvre moliéresque pose une question d'ordre structural : la ruse acquiert-elle le même statut dans les deux répertoires ? Si non, quelle nouveauté Molière a-t-il apporté à la conception dramaturgique de la ruse classique ? Quelle modification a-t-il effectué sur le caractère du personnage-type de la ruse farcesque pour le transformer en figure humaine de la comédie ?

Ces questions provoquent notre curiosité à examiner le rôle que joue la ruse au fond de l'intrigue dramatique. Dans les comédies fondées sur la ruse en tant que ressort dramatique essentiel, la diversité de ses apparitions s'harmonise avec ses influences sur l'évolution de l'intrigue. Chez Molière, comment la ruse conditionne-t-elle la création de l'intrigue ? Comment elle peut la compliquer ? Comment peut-elle créer des crises dramatiques ou assurer des issues ? La ruse peut-elle avoir des aspects décoratifs sans liens avec le dénouement ? Outre ces points d'interrogation, la multiplication des actions trompeuses impose la nécessité d'examiner les motivations que présente Molière pour justifier l'enchaînement des ruses à l'intérieur de l'action dramatique. Ces motivations jouent-elles un rôle dans l'échec ou la réussite d'un acte de tromperie ? Le rapport direct ou indirect avec l'évolution de l'intrigue peut-il gouverner le résultat du processus manipulateur ?

L'univers de la ruse se partage entre les dupeurs et leurs victimes. Quelle valeur dramatique acquièrent ces deux partenaires dans

l'élaboration de la pièce ? Existe-t-il d'autres personnages dans le cercle de la ruse ? Si oui, quels rôles dramatiques occupent-ils dans la structure interne de la pièce ?

Dans la tradition du genre comique, les scénarios sont souvent gouvernés par la nécessité du *happy end*. Alors pourquoi ruser quand tout est décidé à l'avance ?

L'énergie d'une comédie est atteinte grâce à la virtuosité du jeu théâtral. Pour manipuler la dupe, le fourbe moliéresque se livre à des mouvements scéniques, à des mimes, à des exaltations vocales et corporelles destinés principalement à séduire le public, avant la cible. Ses actions ne ressortent-elles pas à l'ordre du jeu théâtre ? Reconnaissons-nous dans la conduite de la ruse un aspect ludique ? Existe-t-il chez Molière des ruses élaborées seulement pour la beauté de la stratégie ? Par son brio, le personnage du rusé ne reproduit-il pas la figure de l'homme de théâtre ? Sa conduite n'exige-t-elle pas de jouer un double rôle ?

L'actualisation du processus de la tromperie implique des préparations similaires à une mise en scène théâtrale. En tant que meneur du jeu, le fourbe ne cherche-t-il pas à théâtraliser ou à spectaculariser son adresse ? Le statut du théâtre lui-même constitue-t-il la visée de Molière par la fertilité de sa dramaturgie en actes rusés ? Dans ses spectacles de ruses, notre dramaturge prend-il en considération les obligations de l'art poétique ? Autrement dit, comment le public reçoit-il les jeux scéniques des activités trompeuses ? Est-il choqué par quelques stratégies adoptées par les rusés de Molière ? Lorsque le discours trompeur se veut une procédure de dévoilement éthique et appelle le spectateur à réfléchir, quel est le degré de sa vraisemblance dramatique ? Molière prend-il vraiment en considération les règles des bienséances et de la



vraisemblance dramatique dans ses divers jeux de ruse ? N'a-t-il pas d'autres critères plus prioritaires ?

Les traditions du genre comique, antique, médiéval et baroque, attribuent à la ruse la valeur d'un facteur producteur du rire. Le répertoire farcesque ne manque pas d'en témoigner. La dramaturgie moliéresque tente de concilier l'aspect burlesque de certaines ruses avec son esthétique comique. Cette volonté conciliatrice pose certains points d'interrogations : toutes les conduites trompeuses des comédies moliéresques reproduisent-elles des effets comiques ? Les actes des hypocrites ne provoquent-ils pas des répercussions sombres d'ordre tragique ou ironique ? Dans le cas où le jeu du fourbe moliéresque reflète un univers euphorique, quels sont les formes du comique produit ? Comment expliquer l'attachement du spectateur au jeu de la ruse chez Molière ?

Nombreux sont les points de discussion que suscite notre but d'examiner l'esthétique théâtrale de la ruse dans la dramaturgie moliéresque. Plusieurs secteurs polémiques se manifestent pour comprendre l'intérêt que porte l'univers de la ruse à la pensée théâtrale de Molière.

Pour mener cette recherche à terme, notre travail analytique adopte un critère principal concernant le choix des scènes de ruses moliéresques. Le principe sélectif porte sur la présence d'un acte de tromperie planifié et exercé par un personnage afin de surmonter un obstacle imposé par le pouvoir d'un autre, ou atteindre une intention dissimulée. Dans la dramaturgie moliéresque, la déclaration d'un recours à la ruse pour une finalité déterminée ne se suffit pas pour être l'objectif d'une analyse, car certains personnages peuvent faire acte de machination ou l'évoquer, mais le spectateur n'assiste ni à son fonctionnement, ni à ses effets. Pour prendre une conduite trompeuse en

considération, elle doit, au moins, être mise en exécution sous le regard du public afin de pouvoir réfléchir sur la méthode d'application, et suivre simultanément le processus du fourbe et les réactions de la victime.

Nous pouvons illustrer nos hypothèses en citant des actes de ruses qui se sont passés en coulisses ou récités (ruses d'Horace et d'Agnès dans *L'École des femmes*), car certaines comédies chez Molière traitent d'autres thèmes prioritaires dans la construction de l'action dramatique. Le quiproquo, comme moteur essentiel d'action, domine dans *Sganarelle ou le cocu imaginaire* et *Le Dépit amoureux*, alors que le thème de la jalousie règne dans *Dom Garcie de Navarre*, et c'est l'apparition ininterrompue des fâcheux qui empêche Eraste d'accomplir tout projet dans *Les Fâcheux*.

Le recours à la ruse, sous tous ses aspects et formes divers, exprime une nécessité motivée soit par le développement de l'intrigue dramaturgique, soit par un mobile spectaculaire d'ordre esthétique. Les deux intentions de Molière de « corriger » les hommes et de « les divertir » trouvent leurs places dans nos analyses.

Grâce à ces trois axes de discussions, nous tenterons de mettre l'accent sur l'aspect ludique du mécanisme de la ruse afin de mettre en lumière la vision du concept de la pratique théâtrale chez Molière. Le fait que la ruse opère dans un champ de mouvement, qu'elle multiplie ses modalités, qu'elle s'entoure d'ambiguïté, provoque la curiosité du savoir chez nous surtout quand elle est exploitée par un homme de théâtre soucieux de déchiffrer les codes des pratiques sociales de son époque, et de séduire ses spectateurs par un jeu qui leur fait oublier la mesure du réel et les transporter dans un monde de fantaisie et d'outrance sans repère.

# **Première Partie**

## **Lexicologie et Typologie de la Ruse**



## - Introduction

L'omniprésence de la ruse dans la réalité quotidienne fait d'elle l'un des personnages principaux sur la scène de l'Histoire, de la politique et particulièrement de la littérature. Le phénomène de la ruse révèle une conduite de tactique, de calcul, des stratégies et des moyens ajustés à des fins déterminées. Sa matière principale reste globalement une procédure de défense et parfois de conquête. La ruse chemine soit sous des habillages changeants donnés par la nature, soit sous des comportements provoqués par l'instinct passionnel, soit par le potentiel verbal élaboré par l'intelligence humaine.

Cette variété de champs de manifestation multiplie les aspects incarnant son mécanisme. La représentation lexicale des figures de la ruse reflète, par conséquent, l'étonnante abondance des termes qui expriment son activité. Chaque domaine où s'applique la ruse peut avoir un vocabulaire particulier. La pensée philosophique, littéraire, et notamment théâtrale a une tendance à emprunter les termes de plusieurs champs d'application pour exprimer les circonstances ou les réalisations des ruses humaines.

Dans le théâtre classique, la dramaturgie de Molière se présente comme un terrain particulièrement riche en manifestations diverses des actes de tromperie, et la variété considérable des termes utilisés pour exprimer le mécanisme de la ruse nous invite à entreprendre une recherche concernant le répertoire du vocabulaire qui traduit la machination du personnage fourbe.

La diversité des significations généralement attribuées au terme de *ruse* en fait un type de conduite particulièrement intéressant pour une étude large et complète de l'intelligence humaine. Pour cerner le sens, une enquête étymologique et sémantique s'impose, dans un premier

temps, pour déterminer l'origine du mot, et appréhender son état le plus ancien. Puis il faudra considérer son histoire à travers les siècles et l'examiner de près dans les dictionnaires, en réservant une place d'honneur à ceux qui ont paru à l'époque qui nous concerne.

Ces dictionnaires nous livreront les premières informations sur le sens du mot *ruse*, élargiront la recherche vers une enquête lexicale concernant ses vocables synonymes à l'époque de Molière. Cela nous permettra notamment d'indiquer quelques tendances interprétatives. Cette permanence d'une diversité lexicale attribuée à la notion de la ruse reproduit à travers elle des images, des thèmes, des modèles d'acte de tromperie. Comment l'expliquer et quelle portée lui attribuer ?

L'analyse de l'univers lexical de la ruse et ses synonymes se montre nécessaire du fait que le terme de *ruse* se trouve le plus souvent associé à toute une série de mots dont l'ensemble forme un champ sémantique et métaphorique assez vaste, bien délimité et structuré. Dans son statut théâtral, c'est un terme du discours intrascénique qui trouve sa valeur dramaturgique et spectaculaire à travers sa relation étroite avec la farce. Notre enquête terminologique et typologique de la notion de ruse dans les comédies moliéresques tentera de désigner les différents champs de la manifestation de la ruse en tant qu'acte d'intelligence.

En examinant les divers vocables utilisés, notre objectif dans cette étude méthodique sera de cerner les univers métaphoriques de la machination (univers de la machine, de la chasse et de la pêche, et celui de la guerre) qui interagissent dans les comédies de Molière et servent à établir une ambiance de jeu théâtral concrétisée par les répercussions suscitées lors du fonctionnement du mécanisme de la ruse.

Notre préoccupation de nous intéresser aux termes synonymes de la ruse nous conduit à analyser le statut éthique de ses actions. Elle est généralement un *moyen* d'abuser l'adversaire pour triompher

subrepticement de lui, et comme tout moyen, elle fonctionne déjà à plusieurs niveaux. Cet aspect comportemental impose une problématique assez vaste par rapport à la moralité de cette conduite trompeuse. Quels critères pouvons-nous adopter afin de préciser le statut éthique de la ruse ?

Le stratagème est aussi bien une action concrète pour se nourrir, sauver sa peau, triompher de l'adversaire, etc., conditionnée par tout un réseau de motivations que l'on pourrait appeler « matérielles », ainsi que par le désir de triomphe, de supériorité établie grâce aux tours joués. Cette réflexion nous pousse donc à examiner le rapport de force que l'acte de la ruse est capable d'établir. Comment constitue-elle l'arme du faible ? Celui qui tient les clés du pouvoir ne s'en sert-il pas ? Mains points d'interrogation s'imposent et exigent d'être examinés dans cette partie.

## **Premier Chapitre**

### **Perspective théorique de la notion de ruse**

#### **I – Étymologie et Lexique de la ruse**

L'histoire du mot *ruse* est à la fois curieuse et compliquée, mais il est indispensable de la connaître pour éclairer de manière précieuse les nombreux concepts qui entourent à ce mot. Notre enquête lexicologique portera, dans un premier temps, sur l'étymologie. Nous remonterons donc d'abord aux sources de ce mot pour ensuite retracer son évolution au cours des siècles. Il s'agit de démêler le passé ambigu qu'il recèle, d'en suivre les variations de sens, et surtout de lui redonner son visage primitif, de le charger en quelque sorte de sa sève.

*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*<sup>1</sup>, considère que le mot *ruse* est apparu au XIII<sup>ème</sup> siècle (vers 1280). Son origine est *reüsse* (v. 1138), qui est le déverbal de l'ancien verbe français *reüiser* (v. 1112), *ruser* (v.1155) qui signifie « repousser, faire reculer (qqn) », et absolument « se retirer, reculer » (v.1155). Le déverbal *ruse* s'emploie parallèlement en moyen français (1466) pour « action de repousser, renvoi ». Il remonte au latin *recusare* « refuser » qui a donné *récusar* par voie savante et qui a dû prendre au latin populaire le sens de « repousser », déjà annoncé par l'emploi chez Ovide de *frena recusare* «regimber contre le frein ». L'ancien provençal *rebuzar* « reculer, empirer » s'explique par un croisement de *reüzar*, *raüzar* (la chute du *c* entre voyelles atteste que ces formes viennent de la région septentrionale du domaine provençal) avec *rebotar* « repousser ».

---

1) *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Dictionnaire Le Robert – Paris, 1992. Terme *Ruse*



Le Littré, dans son *Dictionnaire de la langue française*<sup>2</sup> a approuvé cette hypothèse et donné plus de détails sur l'évolution sémantique du verbe *ruser*. Pour Littré, le verbe *ruser* : Au XII<sup>e</sup> siècle, *reuser* signifie « reculer, repousser, écarter ». Au XIII<sup>e</sup> siècle, il s'y joint le sens de tromper et celui de rebattre ; au XIV<sup>e</sup> siècle, « repousser, écarter, tergiverser, s'ébattre » ; au XV<sup>e</sup> siècle, « s'ébattre, repousser, tromper, pourchasser, fréquenter » ; au XVI<sup>e</sup>, à côté du sens de « repousser » qui se trouve dans J. Marot, on a celui de « avoir de la ruse ». Du sens de « repousser », ce verbe est alors passé à celui de « reculer », puis de « s'échapper par des détours », en parlant du gibier, et finalement de « tromper, ruser ». Des sens accessoires à « s'échapper par des détours » sont « tergiverser, s'ébattre » ; d'où sont venus aussi les sens de « fréquenter une personne, la pourchasser ».

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*<sup>3</sup> définit la ruse comme suit :

- Ruse : subst.fem. Finesse, artifice dont on se sert pour tromper quelqu'un, une ruse ou un stratagème de guerre.
- Ruse : on le dit aussi en termes de chasse, d'un gibier qu'on poursuit, qui fait divers détours pour tromper les chasseurs.

Cette définition confirme une ancienne hypothèse qui suppose qu'en français, le terme « ruse » lui-même vient d'un ancien verbe désignant le stratagème du cerf qui fait retour sur sa propre piste pour désorienter les chasseurs. *Le Robert* développe la définition du terme *ruse* donnée par Furetière pour montrer que

*Ruse* est d'abord un terme de vénerie désignant le détour (fait de reculs) que fait le gibier pour mettre les chiens et les chasseurs en défaut. Il est passé dans l'usage général en désignant un procédé

---

2) Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*; t.VI. Ed. Gallimard / Hachette. 1964. Terme *Ruser*

3) Antoine Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, Tome III, SNL – Le Robert, Paris 1974 ; 1<sup>ère</sup> édition : A LA Haye et Rotterdam, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

habile, un artifice dont on se sert pour tromper, pour abuser qqn (XIII<sup>e</sup> s.). Le mot a eu en ancien français diverses nuances, « mensonges », « propos frivoles, attrayants », « badinage », « chanson satirique », qui ne se sont pas maintenues après le XV<sup>e</sup> siècle. – La locution *ruse de guerre* concerne tout moyen utilisé au combat pour tromper ou surprendre l'ennemi (1538). *La ruse* désigne abstraitement l'art de dissimuler, de tromper (v. 1360) et s'applique aussi aux animaux, traditionnellement au renard<sup>4</sup>

L'étymologie ci-dessus indique l'aspect le plus évident du concept de *ruse* : la manifestation concrète d'une action trompeuse dont le but est de se protéger : le contenu du terme, à ce niveau-ci, oriente plutôt vers la « légitime défense », vers l'entreprise forcée d'un actant acculé au mur.

Ces interprétations générales de l'univers étymologique et sémantique démontrent une variété terminologique assez riche pour désigner le phénomène de la ruse parallèle à celle que connaissent le terme et sa fréquence dans la civilisation grecque. Les Grecs sont parmi les premiers à avoir connu des usages stratégiques dans le domaine de la guerre et du commerce. Pour évoquer le sujet de la ruse, ils utilisaient le terme de *mêtis*<sup>5</sup>. Ce mot avait aussi le sens d'« intelligence ». La ruse est une habilité technique, une capacité d'inventer des solutions, lorsque surgissent des difficultés. Ulysse possède la *mêtis* des navigateurs grâce à laquelle il parvient à se sortir de mauvais pas.

Dans *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*<sup>6</sup>, Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant interprètent la *mêtis* grecque comme étant la puissance de ruse et de tromperie. En elle, l'apparence et la

---

4) *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Terme *ruse*.

5) *Mêtis* : « Sur le plan du vocabulaire, *mêtis* désigne, comme nom commun, une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée ; comme nom propre, une divinité féminine, fille d'Océan. La déesse *Mêtis* [...] : première épouse de Zeus, à peine se trouve-t-elle grosse d'Athéna qu'elle est avalée par son mari [...] La capacité intelligente que désigne *mêtis* s'exerce sur des plans très divers, mais où toujours l'accent est mis sur l'efficacité pratique, la recherche du succès dans un domaine de l'action : multiples savoir-faire utiles à la vie, maîtrise de l'artisan dans son métier, tours magiques, usage des philtres et des herbes, ruses de guerre, tromperies, feintes, débrouillardises en tous genres. » in Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, Flammarion, 1974. p.17-18)

6) M. Détienné et J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, p.29.

réalité, dédoublées, s'opposent comme deux formes contraires, produisant un effet d'illusion (*apàtè*). Ils nous fournissent d'autres termes grecs relevés de l'univers de la *mètis* :

Héros aux mille ruses (*polúmētis*), aux mille tours (*polútropos*) et expédients (*polumēchanos*), expert en ruses variées (*pantoious dólous*), Ulysse est l'incarnation paradigmatique du mensonge homérique, entre leurre oratoire et charme fabulaire.<sup>7</sup>

Pour désigner les puissances de tromperies, Homère utilise le terme (*dólos*). Un terme qui exprime à la fois les pièges du pêcheur, du chasseur, les liens de l'amour magique, et le Cheval de Troie.

Tout le champ sémantique où se situe la notion de *mètis* et qui en organise le réseau de signification est demeuré pour l'essentiel intact. C'est le même ensemble de mots- *dólos*, *mēchanē*, *téchnē*, *kérdos*, etc., qui définit, selon Détiéne et Vernant<sup>8</sup>, dans ce que la *mètis* comporte de spécifique, ce type d'intelligence rusée, assez prompte et souple, assez retorse et trompeuse pour faire face chaque fois à l'imprévu, parer aux circonstances les plus changeantes et l'emporter, dans des combats inégaux, sur les adversaires les mieux armés pour l'épreuve de force. La ruse, *dólos*, les tours, *kérdē*, et l'habileté à saisir l'occasion, *Kairós*, donnent au plus faible les moyens de triompher du plus fort, au plus petit de l'emporter sur le plus grand. Tous ces vocables grecs désignant l'univers lexical de la ruse mènent à dessiner l'image de la *mètis* des grecs de la façon suivante :

La *mètis* est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe ; mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et

---

7) M. Détiéne et J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, p.25

8) *Ibid.*, p.52

ambigües, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux.<sup>9</sup>

Par *ruse* on entend alors le moyen le plus subtil pour arriver à ses fins. Les Arabes distinguent la « ruse » (Hila) du « détour » (Baram), du stratagème (Kayd) de la « duperie » (khad) de la « feinte » (Makr). La ruse est donc bien le moyen le plus légitime et le plus noble parmi les autres.

Ce parcours dans les dictionnaires de la langue française nous a permis de découvrir le terrain original de l'apparition de la notion de « ruse ». Son étymologie lexicale et ses équivalents grecs qui reflètent une certaine ambiguïté interprétative du langage d'Homère exigent une enquête concernant le vocabulaire français synonyme de la ruse qu'illustre la nature de cette pratique intelligente.

## **II – Vocabulaire synonyme de la ruse**

La notion de ruse, elle-même, mérite une approche qui dépasse les définitions restrictives qui lui sont habituellement attribuées. Une telle approche permettrait alors d'envisager, ici aussi, une recherche terminologique qui fera de la ruse un objet d'étude culminant et une forme particulière d'intelligence.

L'ampleur du champ sémantique et la diversité des images dont témoigne le vocabulaire de la ruse octroient à cet acte d'intelligence une abondance de nuances touchant aux qualifications, aux noms et aux verbes ; ainsi N. Ba Mohammed<sup>10</sup> nous fournit du magasin de l'univers lexical de la ruse quelques adjectifs (matois, roué, madré, retors,

---

9) M. Détienné et J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, p.9-10

10) Najib Ba Mohammed, *Ruse et politique sur un rapport d'équipollence* ; Article rédigé dans La Comédie de la ruse, Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. Ed. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1. p. 57

artificieux, astucieux, aigrefin, futé, finaud, malin, cauteleux, chafouin, doucereux, etc.), quelques noms (pharisien, jésuite, tartuffe, comédien, courtisan, filou, escroc, etc.) attestés chez Molière «Trufaldin : Et vous, filous fieffés (ou je me trompe fort), / Mettez pour me jouer vos flûtes mieux d'accord<sup>11</sup>», et certains verbes (simuler, finasser, feindre, biaiser, escobarder, pateliner, circonvenir, tricher, etc.) fréquents dans la dramaturgie moliéresque «Lélie : J'ai donc feint une lettre avecque diligence<sup>12</sup>»

Le théâtre classique et surtout les comédies moliéresques témoignent nettement de cette surabondance des termes synonymes de la ruse. Les fourberies, sous tous leurs aspects, sont étroitement liées à la virtuosité qui caractérise les intrigues et jeux comiques dans les comédies de Molière et concrétisent l'exemple le plus typique de cette richesse lexicale. Un relevé des termes appartenant au champ sémantique, lexical et métaphorique de la notion de ruse, dans le théâtre de Molière, confirme cette abondance de synonymes<sup>13</sup>.

En consultant le tableau (établi en annexe) avec les chiffres qui indiquent les occurrences de chaque terme, nous nous trouvons devant un résultat lexical logique. À côté du substantif *ruse* utilisé 9 fois et le nom *rusé* 5 fois chez Molière, nous constatons que notre auteur a utilisé 16 fois le mot *stratagème* pour décrire cette stratégie tactique. Le *Dictionnaire Universel* de Furetière définit ce terme par : « Stratagème : s.m., ruse de guerre pour surprendre, pour tromper l'ennemi.»

À côté de ce terme, les comédies de Molière sont riches en termes *tour* (15), *détour* (11), et *détourner* (4) qui peuvent être utilisés, à notre avis, afin de peindre une conduite d'intelligence. Ainsi pouvons-nous trouver un verbe meilleur que *tromper* (13) pour parler d'acte de ruse : « v. Abuser de l'ignorance ou de la facilité de quelqu'un, lui faire passer des choses

---

11) *L'Étourdi*, I, 4, v.185-186

12) *Ibid.*, II, 11. v. 856

13) Voir Annexe N°1 (Vocabulaire synonyme du terme *ruse*).

pour autres qu'elles se sont.<sup>14</sup>», ou *feindre* (11) afin d'interpréter la stratégie de la ruse : «V. act. et neutre. Tromper par l'apparence, faire semblant [...] Se dit aussi des imaginations d'esprit qui sont fausses, et qu'on donne pour véritable.<sup>15</sup>»

Tous ces vocables peuvent céder la place à un terme qu'on ne voit généralement que dans les comédies : *fourbe* ou *fourberie*, avec leurs dérivés, *fourbe* (personnage du rusé) et *fourber*. *Fourberie* est le terme dramaturgique de la conduite de la ruse : «Fourberie : caractère d'une personne fourbe; disposition à tromper par des ruses, des artifices<sup>16</sup>», un terme, si cher à Molière, non-métaphorique pour désigner un phénomène sur scène, autrement dit une action de ruse. Le mécanisme de la ruse vise dans son fonctionnement une victime qu'on appelle la *dupe* (11): «Dupe : f.s. Qui n'est point défiant, qui est facile à être surpris, à être trompé.<sup>17</sup>».

Cette richesse lexicale dans l'univers de la ruse met en évidence la nécessité de cette pratique intelligente dans la construction de l'intrigue moliéresque.

Les termes « ruse » et « rusé » sont ambigus et manifestent un sens positif ou négatif en fonction du contexte dans lequel ils sont utilisés. Cependant, les utilisations des termes qui dépeignent ou qui racontent un acte de ruse sont généralement soumises à certains critères qui précisent tel ou tel emploi. Pour cette raison, nous pouvons trouver une manifestation remarquable de certains termes décrivant l'univers de la ruse dans un domaine avec une rareté concernant d'autres vocables.

---

14) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, (1690).

15) *Ibid.*

16) *Ibid.*

17) *Ibid.*,

### III- Critères de choix des termes de la ruse

Molière, très conscient des critères qui gouvernent le choix du vocabulaire de la ruse, a utilisé des termes de ruse qui conviennent à chaque situation, et a montré que les vocables servant à décrire les ruses sont souvent liés à la condition sociale et intellectuelle de leurs personnages. Ainsi, une ruse employée par personnages représentant des bergers, des provinciaux, des valets, des bourgeois, sera décrite parfois comme *ruse* ou *feinte*, mais plus souvent comme *dissimulation*, *artifice*, *jeu*, *tour*, *friponnerie*, ou *fausse semblance*. Par contre, une ruse utilisée par des personnages de la noblesse ou par leur entourage, sera appelée *perfidie*, *tromperie*, *imposture*, *dessein*,  *finesse*, *adresse*, *trahison*, *feinte*, ou tout simplement *ruse*.

Dans *La Princesse d'Élide*, le prince d'Ithaque Euryale a décidé de gagner le cœur de la Princesse d'Élide par un stratagème :

Euryale : Et le dieu qui m'engage à soupirer pour elle  
M'inspire pour la vaincre une adresse nouvelle.<sup>18</sup>

La princesse, qui joue pour sa part le jeu du mépris de l'amour, a voulu voir ce prince soupirant l'amour sous ses pieds. Pour cette raison, elle a fait recours à la ruse en demandant l'aide de Moron (son plaisant) :

La princesse : Ne pourrais-tu, Moron, me servir dans un tel dessein ?<sup>19</sup>

A la fin de la comédie, le prince d'Ithaque dévoile sa stratégie et avoue ses passions à la princesse :

Euryale : [...] C'est vous, Madame, qui m'avez enlevé cette qualité d'insensible que j'avais toujours affectée ; et tout ce que j'ai pu vous dire n'a été qu'une feinte.<sup>20</sup>

---

18) *La Princesse d'Élide*, I, 4.

19) *Ibid.*, III, 5.

20) *Ibid.*, V, 2.

Ces trois exemples nous représentent, théâtralement, la nature de la terminologie de la ruse employée dans la cour française. Ce caractère lexical de l'univers de la ruse trouve son écho chez les personnages de la classe noble. Le *Dom Juan* nous confirme cette idée. Après avoir compris l'hypocrisie de Dom Juan dans son discours trompeur, Done Elvire a promis à son interlocuteur un châtement sévère :

Done Elvire : Je te le dis encore, le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais.<sup>21</sup>

Dans son éloge de l'hypocrisie, Dom Juan, de son côté, révèle à Sganarelle sa philosophie vis-à-vis de cet acte de comportement :

Dom Juan : Le personnage de l'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée.<sup>22</sup>

Ce genre de critères dans le choix de vocabulaire de la ruse est évidemment associé à la nature du discours prononcé imposée par la haute éducation de ces gens et par leur condition intellectuelle. Dans l'autre extrémité de ce monde lexical, nous trouvons chez les bourgeois et surtout chez leurs valets une terminologie de ruse beaucoup plus diverse avec des mots qu'on rencontre rarement dans le discours de personnages de haute-classe. Le bourgeois Trufaldin, dans *L'Étourdi*, découvre la première ruse de Mascarille et de son maître Lélie, et les chasse :

Trufaldin : Et vous, filous fieffés (ou je me trompe fort),  
Mettez pour me jouer vos flûtes mieux d'accord.<sup>23</sup>

Le *Dictionnaire Universel* de Furetière appelle par le terme *filou* «Tous ceux qui se servent de quelque tromperie pour gagner au jeu.», de même *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, désigne par ce mot « Celui qui vole avec ruse, adresse, qui triche au jeu ». Mais ce vocable est

---

21) *Dom Juan*, I, 3.

22) *Dom Juan*, V, 2.

23) *L'Étourdi*, I. 4. v. 185-186



très rarement rencontré dans les discours des nobles ou ceux de la Cour. La même situation se répète avec le terme *friponnerie* que Sganarelle, dans *L'École des maris*, a utilisé pour peindre l'action de Valère quand Isabelle a mis en exécution sa ruse de la lettre jetée par le galant homme Valère :

Sganarelle : Voyez un peu la ruse et la friponnerie !<sup>24</sup>

*Friponnerie*, c'est l'acte du fripon dont le *Dictionnaire Universel* de Furetière nous fournit la signification : « adj. et subst. Qui dérobe secrètement, qui tâche à tromper ceux qui ont à faire à lui, qui fait des gains illicites au jeu [...] et qui est sans honneur et sans bonne foi. ».

Cette recherche lexicologique concernant les circonstances ou les critères d'emploi des personnages moliéresques de certains termes du monde lexical de la ruse, confrontés à une rareté de l'occurrence des autres termes, confirme notre idée générale du choix du vocabulaire de la ruse dans la dramaturgie de notre auteur, à savoir que l'arbitraire du choix terminologique dans le domaine de la ruse est tout à fait exclu dans les comédies moliéresques, au contraire, la sélection de chaque mot servant à décrire le mécanisme de la ruse est soumise à certaines références ou conditions concernant le statut ou le rang de l'énonciateur.

Mais cette hypothèse ne ferme pas les yeux sur des termes dont se servent les deux clans pour exprimer la stratégie de la ruse. Il y a des mots communs dans le discours des deux catégories sociales tels (ruse, adresse, hypocrisie, scélérat, etc.). Notre objectif était de préciser quelques termes qui relèvent de l'univers lexical du stratagème et qui sont spécifiques à une certaine classe sociale de personnages.

Une autre remarque qui frappe les oreilles des spectateurs ou même les yeux des lecteurs de la dramaturgie de Molière, concerne le

---

24) *L'École des maris*, II, 3. v. 472

choix des termes de la ruse : un choix appuyé sur l'axe de l'éthique de l'action de la ruse. Cette axe de discussion a suscité des débats innombrables et des points de vue divers concernant la moralité de la ruse.

Les deux aspects éthique et tactique de la ruse ont joué un rôle primordial dans le classement des termes exprimant l'idée de la ruse. Nous avons deux catégories. D'un côté, les termes qui expriment un jugement favorable (aspect tactique qui définit la ruse en tant que pratique de l'intelligence que G. Declercq a classé sous la catégorie de *ruse nécessaire*<sup>25</sup>) ou, de l'autre côté, les termes qui transmettent une condamnation quelconque.

Entre les cas de ruses pour la bonne cause (ruse nécessaire) et la condamnation pénale qui sanctionne la franche fourberie ou la grivèlerie déclarée, il y a évidemment de la place pour la nuance dans un spectre qui peut d'ailleurs aussi bien comprendre, quoique le phénomène soit rare, l'absence complète de condamnation<sup>26</sup>. Mais en ajournant le débat sur la question de l'éthique de la ruse (nous nous y consacrerons dans notre troisième chapitre), nous nous intéresserons pour l'instant à l'axe des termes qui expriment les deux visions (éthique et technique) de l'action de la ruse.

A l'une des extrémités du spectre, du côté des termes négatifs (condamnation morale), nous trouvons par exemple « fourberie », « duplicité », « perfidie », « manœuvre », « rouerie », « hypocrisie »,

---

25) Gilles Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, article rédigé dans *La Parole masquée*, Cahiers du Cadges N°2, Textes réunis par Marie-Hélène PRAT & Pierre SERVET. Ed. Librairie Droz S.A., Genève, 2005. p.16

26) Pour preuve de ces ambiguïtés et comme exemple de cette casuistique éthico-lexicologique de la ruse, la phrase suivante tirée de *Histoire de ma vie* de Casanova où il est question de la ruse du joueur qui est une forme de ruse « socialisée » et donc en partie autorisée dans les limites d'un code admis entre les participants : « La fourberie est vice ; mais la ruse honnête n'est autre chose que la prudence de l'esprit. C'est une vertu. Elle ressemble il est vrai à la friponnerie, mais il faut en passer par là. Celui qui ne sait pas l'exercer est un sot. Cette prudence s'appelle en grec *cerdaleophon*. ». Cité par Colas Duflo in *Le Jeu*, de Pascal à Schiller, PUF, collection « Philosophies », Paris 1997 ; in *La ruse : une casuistique littéraire*, article rédigé par Jean-Luc Joly, dans *La comédie de la ruse*, p.25

c'est-à-dire des termes inséparables de leurs connotations morales ; c'est d'ailleurs pour cela que les auteurs, en parlant des rusés et des hypocrites, se servent de termes comme *fourbe*, *scélérat*, *fripou*, ou *imposteur*.

À l'autre extrémité, du côté des termes positifs (vision a-morale), nous trouvons le sous-segment des ruses guerrières avec « stratagème » ou « manœuvre » au sens militaire par exemple, mais aussi tous les termes qui, tout en continuant de concéder parfois à la morale, présentent la ruse surtout comme construction de l'habileté humaine : « machine », « artifice » ou « astuce » ; ou comme une qualité de l'esprit : « subtilité », « adresse », « finesse ». Dans les comédies moliéresques, le discours des personnages nous offre de nombreux exemples de cette distinction et de cette nuance qu'impose la nature de l'acte de tromperie.

Le fonctionnement de la machine de la ruse (préparation, mise en exécution, conséquences) crée deux clans, celui des personnages trompeurs et celui des victimes ou des dupes. Les termes employés afin de décrire l'action de la ruse se différencient d'un clan à l'autre.

Dans *L'Étourdi*, Mascarille appelle «*adresse*» sa stratégie de calomnier la réputation de Célie devant le rival Léandre pour que ce dernier renonce à cette belle esclave : « Mascarille à Lélie : Laissez-moi ; je vous dis que c'est un tour d'adresse<sup>27</sup> ». D'après le *Dictionnaire Universel* « Adresse : Dextérité, industrie de celui qui est adroit et subtil [...] Se dit figurément de la subtilité de l'esprit ». D'un autre côté, Anselme se voit dupe après avoir découvert la ruse de Mascarille dont il était la victime et appelle cet acte une supercherie : « Anselme : M'aurait-on joué pièce et fait

---

27) *L'Étourdi*, III, 4. v. 1048

supercherie ?<sup>28</sup>». Ce mot fait partie des termes négatifs de la ruse. «Supercherie : s.f. Mauvaise foi, tromperie, dol, fraude, etc.<sup>29</sup>».

Horace, dans *L'École des femmes*, qualifie le moyen nécessaire qu'il faut inventer pour vaincre la surveillance permanente du tuteur d'Agnès d'*intelligence* :

Horace : Il faut bien essayer, par quelque intelligence  
De vaincre du jaloux l'exacte vigilance.<sup>30</sup> (III, 4)

Pour sa part, Arnolphe, enragé contre le stratagème adopté par Agnès pour envoyer une lettre à Horace, donne à Agnès l'image d'une friponne :

Arnolphe, *bas* : Voilà, friponne, à quoi l'écriture te sert ;  
Et contre mon dessein l'art t'en fut découvert.<sup>31</sup>

Entre *intelligence* et *friponnerie*, il n'y a aucune jonction du sens bien que les deux termes décrivent la même conduite humaine. Molière, lui-même, fait recours à un terme négatif pour décrire l'attitude hypocrite du discours de Tartuffe. Dans la didascalie de la tirade de Tartuffe qui a dévoilé son avidité sensuelle vis-à-vis d'Elmire durant la scène de la feinte d'Elmire, Molière écrit « *C'est un scélérat qui parle.*<sup>32</sup> ». Ce terme est abondamment utilisé pour dépeindre l'hypocrisie de Dom Juan : « Done Elvire : Ah ! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier.<sup>33</sup> ». Pour ce terme, le même *Dictionnaire Universel* de Furetière nous confirme la condamnation éthique : « Scélérat : adj. Qui est chargé de crimes, qui est porté naturellement à les commettre, qui ne fait point de scrupule de mal faire. ». Donc, ce genre d'acte d'hypocrisie est considéré comme un acte criminel. À

---

28) *L'Étourdi*, II, 4. v. 615

29) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*,

30) *L'École des femmes*, III, 4. v. 888-889

31) *Ibid.*, v.946-947

32) *Le Tartuffe*, IV, 5.

33) *Dom Juan*, I, 3.

l'autre extrémité, les personnages qui inventent et préparent leurs stratagèmes ne cessent de colorer cette conduite par toutes les qualités de finesse et d'intelligence de leurs esprits ; même les personnages victimes peuvent avouer l'intelligence de leurs adversaires. Malgré sa fureur, Dandin, dans *Gorge Dandin*, approuve la finesse d'esprit de sa femme :

Dandin : [...] Et la subtile adresse de ma carogne de femme pour se donner toujours raison.<sup>34</sup>

Scapin a conclu ce débat sur les vocables des deux aspects de la ruse par sa célèbre réplique où il se vante le génie du personnage rusé :

Scapin : J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies<sup>35</sup>.

L'articulation de sa réplique reflète ce débat lexical sur l'éthique de la ruse : du point de vue technique (a-moral), il fait l'auto-éloge de son génie «gentillesses d'esprit, galanteries ingénieuses», mais du point de vue moral, il est discrédité «fourberies».

Plusieurs termes relevant du même univers lexical de la ruse décrivent d'une manière paradoxale la même pratique de la ruse. Cette attitude est logique du fait que les fabricants de la machine de la ruse considèrent leur acte tout à fait légitime et louable, tandis que les victimes voient ces actions très odieuses et considèrent qu'elles méritent un sévère châtement.

Il est vrai que certains termes sont associés à l'immoralité de la conduite rusée, et que d'autres sont liés à l'aspect tactique du stratagème, mais ce qui attire notre attention et construit, à notre avis, toute l'ambiguïté de l'univers de la ruse, ce sont les vocables communs de la

---

34) *George Dandin*, II, 8.

35) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2

ruse dont se servent les deux clans de personnages moliéresques (fourbes et dupes) afin de désigner de cet acte de tromperie.

Malgré les critiques générales d'immoralité adressées au terme *fourbe*, ce mot se retrouve dans la bouche de tout le cercle des personnages de la ruse. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, le vieux Limousin, irrité par la moquerie dont il est la cible, qualifie son adversaire Eraste de *fourbe* :

Pourceaugnac : Cet homme là, avec ses grandes embrassades, est un  
fourbe qui m'a mis dans une maison pour se moquer  
de moi et me faire une pièce.<sup>36</sup>

Sbrigani, de son côté, admire ses actions trompeuses et se vante d'être un fourbe de première classe : « Sbrigani : Et, entre nous autres fourbes de la première classe, nous ne faisons que nous jouer, lorsque nous trouvons un gibier aussi facile que celui-là.<sup>37</sup> »

L'interprétation de cette ambigüité du mot *fourbe* peut être comprise par le sens que formule chacun de deux adversaires. Pour la dupe, le fourbe est l'homme d'une âme noire sans scrupule. Le personnage du rusé considère le fourbe comme un trompeur qui agit avec adresse et une dissimulation parfaite. C'est le même statut lexical qui s'applique au terme *artifice*. Dans *Le Misanthrope* :

Alceste : Le poids de sa grimace, où brille l'artifice,  
Renverse le bon droit, et tourne la justice !<sup>38</sup>

Le même recours au mot *artifice* mais dans un autre sens figuré apparaît dans *Amphitryon* :

Mercuré : Et la jeune chaleur de leurs tendres amours  
A fait que Jupiter à ce bel artifice  
S'est avisé d'avoir recours.<sup>39</sup>

---

36) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4.

37) *Ibid.*, II, 3.

38) *Le Misanthrope*, V, 1. v.1497-1498

39) *Amphitryon*, Prologue.

Plusieurs autres termes de l'univers de la ruse acquièrent le même statut d'ambiguïté dans leurs sens propres et figurés (feinte, intrigue, détour, etc.).

Notre objectif, dans ce point de discussion, n'était pas d'analyser l'intentionnalité de l'action de la ruse ou le jugement de la moralité<sup>40</sup>. En fouillant dans les termes synonymes de la ruse, nous avons voulu examiner cette richesse terminologique dans le monde des stratagèmes, ainsi que cette nuance qui gouverne l'emploi de l'énonciateur de tel ou tel terme pour exprimer un acte subi ou une pratique exercée.

Notre analyse a seulement porté sur les vocables synonymes dont le sens propre présente une analogie avec la définition du terme *ruse*. Mais le champ lexical du mécanisme de la ruse est très vaste et susceptible de générer des sous-champs lexicaux qui, par leur complicité dans la dramaturgie moliéresque, se réunissent afin de créer l'univers du jeu théâtral de la ruse. Nous poursuivrons donc notre recherche portant sur le répertoire riche du vocabulaire de la ruse dans les comédies de Molière en vue de préciser lexicalement les champs métaphoriques créés par la conduite trompeuse, révéler son statut dramaturgique et éclaircir cette pratique intelligente.

---

40) La problématique de la moralité de la ruse sera le centre de débat dans notre troisième chapitre au sein de cette première partie.

## **Deuxième Chapitre**

### **Champs métaphoriques de la ruse**

A côté des vocables rencontrés au sein du champ sémantique de la ruse, et qui répètent au spectateur l'audace et la dissimulation du protagoniste, plusieurs autres concourent au même dessein. Il est frappant de voir que plusieurs expressions métaphoriques renvoient au langage du jeu, de l'escrime ou de la chasse : (attraper, biais, détour, dupe, jeter dans le panneau, prendre l'hameçon, etc.). Une série voisine de désignation suggère l'idée d'une construction ingénieuse qui cache des intentions secrètes (adresse, artifice, art, industrie, intrigue, invention, machine, ressort, stratagème, etc.)

L'approfondissement de nos recherches à l'intérieur des champs lexicaux de la ruse exige, selon l'étude effectuée sur le vocabulaire synonyme du terme *ruse*, un moment de réflexion sur le rapport incontestable entre la ruse et la farce. L'évidence de cette relation est démontrée, tout d'abord au niveau étymologique, par B. Rey-Flaud dans son ouvrage *La Farce ou la machine à rire* :

*Farcer* signifie *tromper* et que toute farce est la mise en œuvre d'une tromperie. Il s'agit en fait plus précisément d'un véritable mécanisme qui se déclenche au moyen de la ruse vrai moteur d'un ensemble structuré [...] Véritable moteur de l'action, c'est la tromperie qui permet le passage de la situation initiale à la situation finale.<sup>41</sup>

Ce lien étroit entre la farce et la ruse pousse B. Rey-Flaud, dans *Molière et la farce*, à constater que les deux termes « farce » et « fourberie » remplissent presque, selon la pensée moliéresque, le même champ lexical :

---

41) Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, éd. Droz, Genève, 1984, p.226-230



Molière [...] Tout au plus remplace-t-il le terme « farce », par trop déprécié, par celui de « fourberie », qui en est l'exact synonyme. Ainsi *Les Fourberies de Scapin*, à l'instar de *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, traduisent la volonté de rattacher la pièce au répertoire médiéval des jeux de la ruse et de la tromperie.<sup>42</sup>

Dans ses recherches au sein de l'étymologie du terme *farce*, Rey-Flaud<sup>43</sup> constate qu'il a existé un mot *farce* (descendant du latin *farsus*), apparenté à un mot *fars*, de la même famille, signifiant « artifice de la toilette féminine », d'où « tromperie ». Ce mot, selon Rey-Flaud, a été contaminé par un terme de sens très voisin *fart* signifiant, comme en français moderne *fard*, au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire, là encore, « tromperie ». Cette confusion sémantique a conduit alors à une véritable identification, du fait que les deux mots *fars* et *fart* étaient homonymes au pluriel et parfois au singulier.

Cette hypothèse est soutenue par Littré qui, dans son *Dictionnaire de la langue française*, affirme que «Populairement, Faire une farce à quelqu'un, [c'est] lui faire une mauvaise plaisanterie. » ; ainsi, en définissant le farceur, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, y ajoute : «Pour farceur : Personne qui a l'habitude de faire des farces, de jouer des tours ».

Cette relation étroite au niveau étymologique se renforce au niveau de l'écriture dramatique<sup>44</sup>. Pierre de Laudun d'Ailgaliers a cerné ce qui constitue la thématique véritablement constitutive de la farce :

La matière [...] est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des vierges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusez, et fraude des serviteurs ou servantes<sup>45</sup>.

---

42) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, éd. Droz, Genève, 1996, p.209-210.

43) B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.164.

44) Le rapport qui réunit, dramatiquement et dramaturgiquement, les notions *Ruse* et *Farce*, sera étudié d'une façon détaillée dans la troisième partie de cette recherche.

45) Pierre de Laudun d'Ailgaliers, *L'Art poétique françoys*, Paris, publié par J. Dedieu, Toulouse, 1909, P.152. Cité par Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p. 4

L'écrivain donne ainsi la priorité absolue aux jeux de la ruse comme le thème principal de la farce. Cette théorie est examinée plus profondément par Rey-Flaud qui, en analysant la structure de la farce, estime que la farce présente un mécanisme actionné par une ruse, qui en est le ressort essentiel, mécanisme plus complexe que celui du fabliau. Par conséquent, selon Rey-Flaud, tout est centré sur un mécanisme de duperie, moteur de l'action connu de tous les personnages qui jouent très sciemment le jeu :

La farce visualise sur scène, sans souci de vraisemblance ou de psychologie, le pur fonctionnement d'une machinerie «actionnée» par la tromperie, véritable moteur d'un ensemble dynamique lui-même constitué par l'intrication complexe et savante des divers jeux de la ruse [...] Les farces se réduisent alors à des enchaînements, des oppositions, des symétries de tromperie, dont l'agencement calculé est donné à voir sur les tréteaux par divers personnages réduits à n'être que les simples rouages de la machine, dont ils supportent, pantins dérisoires, l'irrésistible mouvement.<sup>46</sup>

L'étude sémantique établit ainsi d'emblée que la farce est la dramatisation d'un bon tour et peut se définir comme la tromperie en acte. Cette analyse reflète l'image que se donne le mécanisme de la ruse considéré comme une véritable machine qui va alors se déclencher contre les dupes ; une machine fondée sur un entrelacs de tromperies, qui se met en branle, entraînant cette fois encore des personnages qui n'en sont plus que les rouages.

Cette analogie entre les deux notions est bien remarquée dans les pièces de Molière qui représentent un cas exemplaire, dans lequel la mise en scène de la ruse consacre la démonstration de l'esprit inventif du personnage. Une parenté lexicale et dramaturgique entre *farce* et *ruse* s'établit et se construit à travers l'univers de la machine qui caractérise et unit les deux notions. L'exploration des caractères de ce rapprochement est nécessaire pour vaincre tous les défis qu'impose la compréhension

---

46) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 11-12

des univers terminologiques de la ruse. À partir de cet élément dynamique, nous étudierons lexicalement comment la machine de la ruse met en marche tout un jeu de rouages agencés avec précision et comparables à un assemblage de pièces d'horlogerie. Nous montrerons alors comment il est possible d'analyser ce mécanisme avec une précision quasi-mathématique.

Le champ lexical de la fourberie que nous examinerons dans ce chapitre va figurer l'univers dynamique qui gouverne le fonctionnement de la ruse en tant que machine qui, durant sa mise en action, dessine le statut théâtral de la ruse. En outre, la mise en marche de cette machine de la ruse reproduit, à travers un répertoire lexical très riche, deux autres univers lexicaux : celui de la chasse, et celui de la guerre. Ces trois univers qui mettent en lumière la culture scientifique de Molière chez qui nous connaissons déjà la compétence juridique, médicale et rhétorique, interagissent lexicalement et dramaturgiquement pour créer l'univers du jeu théâtral de la ruse.

## **I - Univers de la Machine**

« Oui, belle Julie, nous avons dressé pour cela quantités de machines<sup>47</sup> ». Dans notre étude concernant la typologie de la ruse, le statut dynamique de la ruse perçu à travers son laboratoire terminologique dans les comédies de Molière (machine, ressort, pièce, niche, produire, etc..) mérite d'être mis en examen en effectuant une étude lexicale des termes ressortant du domaine mécanique que nous rencontrons durant la mise en marche de la machine de la ruse.

Notre point de départ se concrétise dans l'examen étymologique du terme *ruse* en arabe. D'après les recherches effectuées sur la ruse

---

47) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

chez les arabes par R. Khawam, cet auteur soutient, dans son *Livre des Ruses*, notre théorie adoptée sur l'univers mécanique de la ruse :

La ruse, pour les Arabes, n'est pas un moyen destiné à tromper un adversaire en usant de procédés perfides. A l'origine, le terme « ruse » (*hila*) désigne une machine qui économise le travail humain grâce à l'application de lois physiques domestiquées par un inventeur astucieux, savant et artisan.<sup>48</sup>

Notre hypothèse et la définition de Khawam nous imposent un besoin de recherche lexicale concernant le terme *machine* et les mots voisins, employés par Molière, ressortant du monde du mécanisme.

Si l'on se réfère au *Dictionnaire Universel* de Furetière, le terme *machine* : « Se dit figurément en choses morales, des adresses, des artifices dont on use pour avancer le succès d'une affaire ». C'est précisément le sens donné dans les répliques des personnages moliéresques.

En regardant le tableau du vocabulaire synonyme de la ruse, Molière, conscient de l'aspect mécanique (productif et répétitif) de l'univers de la ruse, a utilisé le terme *machine* 9 fois pour désigner métaphoriquement les ruses de ses fourbes. Ce vocable est souvent associé à d'autres termes qui relèvent de l'univers de la mécanique. Certains auteurs associent l'usage des machines et l'ambiguïté dont se caractérise le mécanisme de la ruse :

L'usage des machines répond[ant] aux exigences d'une dramaturgie de l'ambiguïté, et traduit[sant] le déchirement de l'homme entre la cité de la terre et la cité du Ciel.<sup>49</sup>

Cette dialectique du terme *machine* et ses associés renforce la crédibilité de la relation étroite établie entre la ruse et l'univers automatique ; une relation mise en examen par un certain nombre de

---

48) René Kawam, *Le livre des ruses*, Phébus, Paris, 1976, p.11

49) Jacques Morel, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 274

termes du champ de la ruse qui figurent le texte dramaturgique lui-même et qui relèvent du vocabulaire technique.

Dans *L'Étourdi*, Mascarille essaie de rassurer Hippolyte en lui affirmant que ses stratégies visent à servir les deux amours (Hippolyte vers Léandre et Lélie vers Célie) :

Mascarille : J'ai des ressorts tout prêts pour diverses machines ;  
Et quand ce stratagème à nos vœux manquerait,  
Ce qu'il ne ferait pas, un autre le ferait.<sup>50</sup>

Dans ce laboratoire terminologique dont se caractérise l'univers machinal de la ruse, nous pouvons constater que souvent le terme *ressort* est rattaché à celui de *machine*. Cette situation nous invite à fouiller dans les divers sens attribués au terme *ressort*. Selon Furetière : «Ressort : Se dit figurément en choses spirituelles et morales. Un politique fait agir bien des *ressorts*, fait mille intrigues pour gagner ou pour conserver l'alliance des princes voisins ». De son côté, Littré affirme que «Ressort : Moyen dont on se sert pour faire réussir quelque dessein, quelque affaire ».

Dans une tentative de comprendre le rapport qui lie l'univers mécanique de la ruse avec ses ressorts et le jeu théâtral, F. Moureau essaie, dans son article *Pourceaugnac ou la comédie-machine*<sup>51</sup>, de nous formuler sa pensée en considérant que les « ressorts » qui font mouvoir la pièce n'ont rien à voir avec les conventions psychologiques du genre comique. Le procédé consiste seulement à faire sortir du *jeu* un «automate» en utilisant des « machines » qui, fournies par la tradition, sont le répertoire de l'auteur dramatique : la folie – la « pazzia » de la *commedia dell'arte* -, les ruses de valets (travestissements, indécatesse)

---

50) *L'Étourdi*, I, 8. v. 424-426

51) François Moureau, *Pourceaugnac ou la comédie-machine*, article rédigé dans Monsieur de Pourceaugnac, en cadre d'un atelier de recherche du Centre des Arts de la scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle, Rueil-Malmaison, 1997, p.37-38

et le charivari final qui expulse non un être de chair mais un objet devenu inutile.

Cette idée provoque, dans notre esprit, une curiosité à voir de près l'association qui réunit le substantif *stratagème* avec le verbe *produire*, un verbe qui se rattache souvent au monde machinal ; dans *Monsieur de Pourceaugnac* :

Eraste : C'est assez de vous dire que nous avons en mains divers stratagèmes tous prêts à produire dans l'occasion.<sup>52</sup>

Un verbe présent clairement dans l'univers métaphorique de la ruse, *produire* dont le sens, selon Furetière, s'articule autour de «Donner la naissance à quelque chose, la faire paraître», s'acquiert dans la dramaturgie moliéresque la même valeur sémantique et dramatique d'*invention*.

Dans la variation des vocables synonymes de la ruse, Molière a remplacé 9 fois le terme *ruse* par *invention* pour décrire cet acte d'intelligence, dans *Le Médecin Volant* :

Sabine : nous nous sommes avisées d'une bonne invention pour différer le mariage.<sup>53</sup>

Il s'agit, donc, d'un terme de l'univers productif de la machine qui sert à mettre en valeur l'esprit fertile (inventif) des personnages fourbes, dans *La Princesse d'Elide* : « Moron : Vous avez trouvez la meilleure invention du monde.<sup>54</sup> ». Si nous rencontrons plusieurs fois ce terme dans la dramaturgie moliéresque, surtout dans les comédies dont la machine de la ruse est le moteur essentiel, c'est qu'il ressort au même univers lexical de la ruse, selon le *Dictionnaire Universel* de Furetière : « Invention : Subtilité de l'esprit, certain génie qui donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau » ; c'est de l'artifice, de la finesse d'esprit, de l'intelligence. Un autre verbe dont Molière se sert participe dans ce terrain machinal de la

---

<sup>52</sup>) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

<sup>53</sup>) *Le Médecin Volant*, sc.1

<sup>54</sup>) *La Princesse d'Elide*, III, 2.

production, le verbe *forger* «figurément, signifie, Controuver, Supposer. Forger une bourde, une calomnie<sup>55</sup>» est souvent associé au *stratagème* ou à la *ruse* ; dans *Les Fourberies de Scapin* :

Octave: Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine.<sup>56</sup>

(Machine, ressort, fabrique, invention, produire, forger, etc.), le champ lexical de ces termes qui expriment l'idée du stratagème est du genre de la mécanique, c'est-à-dire que nous sommes dans un univers métaphorique où se situe la dynamique, monde de la machine aux appareils automatiques avec ces éléments et ces ressorts nécessaires à la production identique. Mais quel genre de production ? Quelle interprétation pouvons-nous donner à cette fertilité terminologique dont se distingue l'univers lexical de la ruse moliéresque ?

Cette problématique et ces multiples questions étaient un des objets d'étude du séminaire de G. Declercq<sup>57</sup> en 2003 « *Paroles, Ruse, Mensonge* » à la Sorbonne Nouvelle. D'après lui, ces termes qui désignent les manipulations entre les hommes et qu'annoncent les machines de la ruse sont métaphoriquement des éléments du monde technique essentiels dans la fabrication dramatique de la fourberie, des éléments qui reflètent l'univers de la production de l'illusion et de la fiction imaginaire. Ce qui est intéressant, c'est le rapprochement avec l'épistémologie du XVII<sup>ème</sup> siècle, où une sorte de progression technique présente dans la matière de l'imaginaire (fait annoncé par l'internaissance dans le lexique et précisément dans l'univers de la mécanique). Cela nous conduit à réfléchir et à examiner la valeur de cet univers dans la manière de penser de l'époque.

---

55) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, (1690).

56) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2.

57) Idées traitées et données par G. Declercq dans son séminaire intitulé « *Paroles, Ruse, Mensonge* » en cadre de ses travaux sur la rhétorique, à la Sorbonne Nouvelle, Paris III, le 29.04.2003.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, l'intérêt pour les automates est lié, entre autres, au rationalisme cartésien. Descartes lui-même souligne :

Combien de divers automates ou machines mouvantes l'industrie des hommes peut faire, sans y emporter que fort peu de pièces<sup>58</sup>

Malgré les opinions<sup>59</sup> paradoxales apparues au XVII<sup>ème</sup> siècle sur l'introduction des machines au sein de la poésie dramatique, Molière manifeste sa prédilection pour cet emploi ludique des machines dans son théâtre. Paradoxalement aux héros de pièces à machines qui montent au Ciel, notre dramaturge, par une machine atypique, a fait foudroyer Dom Juan à la fin de la comédie pour le faire abîmer dans les feux de l'enfer :

À sa façon aussi *Dom Juan*, à la suite des premières comédies-ballets, de *La Princesse d'Élide* toute proche, travaille avec éclat, par l'osmose réussie entre des tons différents, à concrétiser l'ambition du théâtre à machines contemporain.<sup>60</sup>

Ce jeu de merveille qui fascine Molière continue à manifester son influence d'une façon peu limitée cette fois dans *Amphitryon*. Molière fait intervenir des dieux de machine aux deux extrémités de la pièce, c'est-à-dire dans le prologue – char de la Nuit et Mercure dans une nuée – et dans le dénouement – vol de Mercure dans le ciel suivi de l'apparition de Jupiter « dans une nue ». Parallèlement aux pièces de Molière, sur les scènes parisiennes se trouvent partout les pièces à machines surtout celles qui traitent des sujets de mythologie avec des

---

58) René Descartes, *Discours de la méthode*, V, dans *Œuvres et lettres*, éd. A. Bridoux, Paris, 1953, p.164.

59) Le théoricien La Mesnardière, dans *La Poétique*, condamne tout recours à la machine de théâtre, il considère que la machine dénature le poème dramatique, rompt la cohérence interne de l'œuvre et désamorçait l'émotion que doit susciter la tragédie : « En outre que ces machines ne peuvent être transportées aux lieux où la Tragédie doit être la plus parfaite, il faut avouer qu'un Poème qui subsiste de soy-mesme, a toujours autant d'avantage sur ceux qui veulent le secours des ornements extérieurs, qu'ont les beautés naturelles sur celles qui ne le sont pas. » in Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, éd : A. de Sommerville, 1640. Chapitre XI, p. 418.

60) Christian Delmas, *Dom Juan et le théâtre à machines*, Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, N°6, 1984, p.125-138



scènes de merveilleux. Ces machines et ses automates renforcent la fertilité de la production de l'illusion, c'est la production du fabliau à travers des systèmes d'ascenseur mécanique, où il y a des tiroirs secrets.

À côté des ressorts de la machine de la ruse, et avec des verbes tels (produire, inventer, forger, etc.), nous nous trouvons dans un univers métaphorique de concurrence, un mécanisme de relance réitéré. C'est toujours le personnage du rusé (Mascarille de *L'Étourdi*) au fond qu'il appelle à une relance d'un nouveau départ de cette roulette infernale où les coups perdants déclenchent chaque fois une nouvelle partie.

Si l'on retient que le texte moliéresque dont la ruse est le moteur principal, est la mise en œuvre d'une machinerie dramatique autonome, on comprendra qu'elle implique comme corollaire la mise en actes d'hommes-machines. Cette pensée et les interprétations de G. Declercq nous amènent à un résultat donné par Patrick Dandrey :

D'un scénario à mécaniques très conventionnelles, le poète parvient ainsi à faire jaillir une impression de naturel par le traitement tout à fait mécanique, justement, des réactions de ses personnages confrontés à des situations où les passions, peur, colère ou stupeur, éradiquent le contrôle de la raison ou de l'observation et transforment en automatismes obtus les efforts de lucidité critique et d'adaptation que requerraient au contraire ces situations nouvelles.<sup>61</sup>

Notre dramaturge Molière, maîtrisant bien ce champ machinal, soutient cette nature mécanique de la ruse par d'autres termes plus concrets ; dans *L'Étourdi* par exemple, au monologue initial du troisième acte, Mascarille fait ses calculs pour produire une nouvelle fourberie :

Mascarille : Oui, je roule en ma tête un trait ingénieux,  
Dont je promettais bien un succès glorieux.<sup>62</sup>

---

61) Patrick Dandrey, *Pourceaugnac mélancolique ou les délires de l'imagination*, Article rédigé dans *Monsieur de Pourceaugnac*, en cadre d'un atelier de recherche du Centre des Arts de la scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle, Rueil-Malmaison, 1997, p. 44

62) *L'Étourdi*, III, 1. v. 933-934

De son côté, Dorine, dans *Tartuffe*, collabore avec Élmire dans la construction d'un stratagème pour démasquer Tartuffe :

Dorine : Et tâchons d'ébranler, de force ou d'industrie,  
Ce malheureux dessein qui nous a troublés.<sup>63</sup>

Deux nouveaux vocables techniques (rouler : «Faire mouvoir une chose circulairement. Se dit figurément en choses spirituelles et morales. Le Prince *roule* de grands desseins dans la tête<sup>64</sup>», industrie : «Adresse de faire réussir quelque chose, quelque dessein, quelque travail<sup>65</sup>») qui désignent un acte de tromperie s'associent avec les autres termes synonymes pour mettre en lumière l'évidence de la nature technique dont se caractérise la machine de la ruse. Avec cet aspect qu'acquiert l'univers du stratagème, la dramaturgie moliéresque nous fournit des machines fondées sur des entrecroisements de tromperies, qui se mettent en mouvement, entraînant cette fois encore des personnages qui n'en sont plus que les rouages :

La notion de machine apparaît donc à la base des grands genres du théâtre, dans la tragédie avec les sublimes "machinations" du destin, dans la comédie avec Harpagon ou Orgon, "hommes-machines" mus par un ressort unique, dans la farce enfin, portée tout entière par un mécanisme autonome dans lequel, pour reprendre l'expression très juste de Ionesco ([on] ne mène plus la machinerie, [on] est mené par elle)<sup>66</sup>

Le montage de la fourberie s'établit discrètement et transforme en mécaniques risibles les réactions des dupes devenues marionnettes entre les mains de leurs mystificateurs. La mise en évidence des champs lexicaux des mots qui servent la production de la machinerie de la ruse crée l'impression d'un espace technique (usine) où tous les efforts concourent à produire des fabriques (ruses), marqué par le déploiement des termes tels (invention, fabrique, trouver, chercher, préparer,

---

63) *Le Tartuffe*, IV, 2. v. 1274-1275

64) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, (1690).

65) *Ibid.*

66) B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.299

produire, etc.). Ce travail met en œuvre un matériau approprié (machine, ressort, ajustement, rouler, industrie, art, etc.) ; et celui qui va inventer toutes ces intrigues, c'est le fourbe, meneur du jeu, qui, à chaque fois qu'on aura besoin d'une nouvelle issue, est toujours prêt à solliciter ses instruments et à lancer une autre ruse.

Avec ce fonctionnement mécanique des fourberies, les personnages trompeurs produisent métaphoriquement, à leur tour, plusieurs autres univers (la chasse ou la pêche, la guerre). Dans leur machination, ils nous présentent leurs dupes comme des proies qu'ils vont chasser, et comme un ennemi dont il faut vaincre la résistance dans une bataille qui nécessite toutes sortes de vigilances, de préparations et de complicités partenariales. L'analyse de ces univers divers détermine la continuité de notre parcours dans la métaphorisation terminologique de la ruse.

## II- Univers de la Chasse

«Moron : Laissez-moi doucement conduire cette trame<sup>67</sup>». Les recherches lexicales effectuées autour du terme *ruse* nous ont dévoilé que cette notion est attribuée au stratagème et aux divers détours que fait un gibier poursuivi pour tromper les chasseurs. Ces données terminologiques nous mènent inéluctablement à constater que c'est dans le monde de la chasse et de la pêche que nous trouvons de multiples manifestations du recours nécessaire à cet art de dissimulation afin d'assurer la survie. Buffon, dans *Quadrup*, a témoigné son admiration vis-à-vis des conduites des animaux en état de poursuite :

Les ruses et les moyens que les animaux sauvages mettent en œuvre pour se dérober à la recherche, ou pour éviter la poursuite et les

---

67) *La Princesse d'Elide*, I, 2.

atteintes des chiens, sont peut-être plus merveilleux que les méthodes les plus fines de l'art de la chasse<sup>68</sup>.

Buffon identifie la ruse à un véritable art envisagé en tant que moyen de défense, moyen le plus subtil pour éviter d'être pris au piège. Détiéne et Vernant ont consacré, durant leur étude sur la mêtis des Grecs, un chapitre entier à décrire l'univers de la chasse et de la pêche dans leurs rapports avec la mêtis. Ils ont observé que certains des termes les plus étroitement associés à la mêtis semblaient avoir une application privilégiée aux domaines de la chasse, de la pêche, et de la guerre dans la mesure où cette activité était conçue par analogie avec les deux premières. Selon eux<sup>69</sup>, au chant XII de *l'Odyssée*, *dólos* est le mot utilisé pour désigner l'appât ou l'hameçon du pêcheur. Quand Ulysse referme sur les prétendants le traquenard qu'il leur a tendu, il est le pêcheur tirant le filet où frétilent les poissons.

Pour nous présenter les qualités que doit s'acquérir chasseur ou pêcheur afin de confronter aux pièges des animaux, H. Oppien, dans ses *Traité de Pêche*, et *Traité de Chasse*<sup>70</sup>, enrichit le champ lexical de la chasse d'autres termes qui relèvent de l'univers de la ruse :

Il faut au pêcheur un esprit plein de finesse (*polupaipalos*) et de prudence (*noēmōn*), car les poissons, tombés à l'improviste dans un piège, imaginent mille ruses variées pour s'en échapper.<sup>71</sup>

Dans ses essais, Oppien nous introduit dans le monde de la duplicité avec ses pièges, hameçons, filets, nasses, lacets ; un monde de dissimulation où les bêtes et les hommes apparaissent, tour à tour, comme chasseurs et comme proies.

---

68) Buffon, *Quadrup.* t.I, p.359, Cité par Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Terme ruse.

69) Détiéne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, p. 53

70) H. Oppien, *Traité de Chasse ; Traité de pêche*, Traduction de E- J. Bourguin, publié à Coulmiers en 1877 ; in Détiéne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs* p.33

71) H. Oppien, III, 41-43, In Détiéne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, p.39

Cet univers est tout à fait analogue à celui que crée le personnage rusé dans la dramaturgie moliéresque en s'appuyant sur les mêmes termes de chasse afin de décrire son action trompeuse. *Monsieur de Pourceaugnac* est une comédie qui, selon Rey-Flaud<sup>72</sup>, représente une des plus pures formes du rituel charivarique. Une forme dramatique qui incarne la mise en scène, effectivement réalisée, d'une véritable chasse à la bête. La description de Pourceaugnac faite par Sbrigani correspond à l'analyse qui répond exactement à la peinture de l'homme sauvage.

Dans le dessein de rompre le mariage prévu de Pourceaugnac et Julie, Sbrigani poursuit la mise en exécution de ses fourberies :

Sbrigani : Tous deux [Pourceaugnac et le père Oronte] également sont propres à gober les hameçons qu'on leur veut tendre ; et, entre nous autres fourbes de la première classe, nous ne faisons que nous jouer, lorsque nous trouvons un gibier aussi facile que celui-là.<sup>73</sup>

Pour peindre le caractère de ses dupes, Sbrigani fait recours à trois termes relevant du champ lexical de la chasse (gober : « Terme populaire, qui signifie, avaler tout d'un coup<sup>74</sup> », hameçon, gibier). Ces mêmes termes sont déjà utilisés par Mascarille dans *L'Étourdi* : « Mascarille : A me devoir connaître en un pareil gibier<sup>75</sup> » ; quelques vers après : « Mascarille : Il [Léandre] a pris l'hameçon<sup>76</sup> ». Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, nous éclaire sur le rapport lexical qui réunit ces termes avec l'univers terminologique de la ruse :

« Hameçon » : Petit fer crochu qu'on attache à des filets, à des lignes, pour prendre du poisson avec l'appât qu'on y met [...] Se dit aussi figurément des appas, des amorces qu'on présente aux hommes pour les tromper et les surprendre par quelque belle apparence.

« Gibier » : s.m. Venaison, toutes les chairs et animaux bons à manger qu'on prend à la chasse [...] On dit figurément, qu'une chose n'est pas du *gibier* de

---

72) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 180

73) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 3.

74) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, 1690.

75) *L'Étourdi*, III, 2. v.974

76) *Ibid.*, v.985

quelqu'un, pour dire, qu'elle est au-dessus de ses forces, de ses connaissances, de sa condition, et qu'il ne doit pas y prétendre ne s'y amuser.

Le sens figuré de ces deux termes met l'accent sur l'action de la tromperie, et sur le rapport de force que crée l'univers du stratagème.

C'est la stratégie de la dissimulation qui caractérise la procédure de ces deux univers (ruse et chasse ou pêche). Comme le chasseur, quand le personnage fourbe dresse ses pièges ou ses filets, il leur octroie une nouvelle apparence trompeuse. La stratégie séductrice de Dom Juan s'appuie en partie sur les promesses du mariage comme un piège pour abuser les femmes, Sganarelle est le témoin : « Sganarelle : Il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles.<sup>77</sup> ». La tactique Donjuanesque trouve son écho chez Scapin qui s'est réjoui de voir ses dupes tomber l'une après l'autre dans ses trames : « Scapin : Il me semble que le Ciel, l'un après l'autre, les amène dans mes filets<sup>78</sup> ». Devant la subtilité du piège tendu, la dupe Arnolphe, dans *L'École des femmes*, ne peut que se plaindre de son impuissance vis-à-vis des tours joués contre lui malgré son avertissement anticipé : « Arnolphe : Que l'on me donne avis du piège qu'on me dresse,<sup>79</sup> »

Deux termes (piège : Ce qui sert à attraper du gibier, ou des bêtes nuisibles [...] Se dit figurément en Morale, des embûches qu'on dresse à un ennemi, des ruses avec lesquelles on le surprend.<sup>80</sup>, et filet : Se dit aussi de ces réseaux qui sont faits de *filet* pour prendre du poisson, comme les trubles, éperviers, tramails, etc., ou pour la chasse, comme les tirasses, traîneaux, cordelettes, rets, pochette, etc<sup>81</sup>), décrivant une action de ruse, se retrouvent au centre du champ lexical de la chasse et de la pêche. Grâce à ce genre de termes, la dramaturgie moliéresque nous donne l'impression d'être devant des

---

77) *Dom Juan*, I, 1.

78) *Les Fourberies de Scapin*, II, 6

79) *L'École des femmes*, IV, 7. v. 1213

80) Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, 1690.

81) *Ibid.*

chasseurs (personnages fourbes) et des gibiers (Dupes et victimes), où le pêcheur (Dom Juan, Scapin, etc.) lance son appât et les poissons (femmes séduites, vieillards, etc.) font des détours pour ensuite tomber dans le piège.

Tout personnage rusé peut être victime d'une ruse tissée par une intelligence supérieure. La victoire ne s'acquiert que par mêtis. Pour les animaux, comme pour les hommes, chasseurs et pêcheurs, la règle est de fer : on ne triomphe d'un *polúmētis* que si l'on a fait preuve de plus de mêtis que lui. Grâce à la polymorphie que prouve l'intelligence du poulpe et à l'illusion (*apátē*) qu'il produit, cet animal déjoue aisément la poursuite des pêcheurs ainsi que celle des poissons dont il redoute la force. Pour triompher de ces êtres pleins de ressources, surprendre leurs feintes, et parer à l'improviste, les chasseurs ou les pêcheurs doivent être maîtres en finesse (*polupaipalos*) et se doter d'une mêtis plus grande à travers plus de tours que ne peuvent en aligner leurs victimes. La maîtrise de l'art de la dissimulation et de la duplicité dont font preuve les fourbes moliéresques garantit leur victoire face aux résistances de leurs adversaires parce que ces derniers imagineraient plusieurs détours semblables à ceux des animaux pour échapper au piège tendu.

Cette interaction lexicale et comportementale démontre que le déroulement du mécanisme de la ruse dans le théâtre de Molière reflète l'ambiance du champ de la chasse ou de la pêche. L'évolution de la notion de ruse et les pratiques qu'elle recouvre trouvent une belle illustration à travers les évocations successives de la figure du renard. Le rapport entre le symbole du renard et l'idée de finesse et d'intelligence est si bien ancré que le mot sert depuis longtemps de qualificatif dans la vie courante. «C'est un renard» signifie en langage commun l'habileté d'une personne dans les fabriques des tactiques. Même pour le monde

grec, selon Détiéne et Vernant<sup>82</sup>, le renard est la Ruse : une ruse peut se dire, en grec, *alōpēx*, renard.

Détiéne et Vernant<sup>83</sup> pensent que le renard jouit d'une sorte d'aura spécifique dans diverses cultures, et que sa capacité à feindre la mort pour capturer les oiseaux l'a distingué des autres carnassiers. Son stratagème consiste à tromper sa proie et à lui faire subir un préjudice – en l'occurrence, la manger. Sa ruse culmine dans ce qu'on peut appeler la conduite de retournement. Pour décrire la construction du piège du renard, nos deux auteurs ont cité les propos d'Oppien :

L'artificieux renard ourdit une ruse analogue ; a-t-il aperçu une troupe d'oiseaux sauvages, il se couche sur le flanc, étend ses membres agiles, clôt ses paupières et ferme sa gueule. A le voir, on croirait qu'il goûte un profond sommeil ou bien encore qu'il a réellement cessé de vivre, tellement il sait bien retenir son souffle, tandis que, couché de tout son long, il roule dans l'esprit des projets perfides. Dès qu'ils l'ont aperçu, les oiseaux fondent sur lui en masse [...] mais dès qu'ils sont arrivés à portée de ses dents, démasquant soudain sa ruse (*dólos*), le renard les saisit à l'improviste.<sup>84</sup>

Le piège du renard s'appuie, donc, sur la stratégie de la simulation et la saisie du moment opportun pour que le mort soit le plus vif des vivants. Dans *Les Fables* de La Fontaine et les contes de Perrault, cet animal est toujours doué de ruse. Ses paroles sont séduisantes et analogues à celle du sophiste ou du rusé moliéresque.

Dans leurs conduites, les fourbes agissent en suivant métaphoriquement les détours et les retournements du renard. Comme nous l'avons vu dans le tableau du vocabulaire synonyme du terme *ruse*, Molière a utilisé (15 fois) le terme *tour* et (11) fois le terme *détour* pour désigner une pratique d'intelligence. Le valet de Valère dans *L'École*

---

82) Détiéne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, p. 42

83) *Ibid.*, p. 17

84) H. Oppien, II, p.107-118, in Détiéne et Vernant, *Ibid.*, p. 41.



*des maris* ne peut cacher son admiration de la conduite intelligente d'Isabelle :

Ergaste : Hé bien ! Monsieur, le tour est-il d'original ?  
[...]  
De ces ruses d'amour la croirait-on capable ?<sup>85</sup>

Arnolphe prétend, de son côté dans *L'École des femmes*, être conscient de la subtilité des ruses féminines et certain de n'en être jamais la dupe :

Arnolphe : Je sais les tours rusés et les subtiles trames  
Dont pour nous en planter savent user les femmes,<sup>86</sup>

La réponse aux prétentions d'Arnolphe ne s'est pas retardée ; Angélique, dans *George Dandin*, par une ruse oratoire, réfute les accusations de son mari en feignant un avertissement à son galant :

Angélique : Ayez recours, pour voir, à tous les détours des amants  
[...] Vous serez reçu comme il faut.<sup>87</sup>

Nous rencontrons dans l'univers terminologique de la ruse de nouveaux termes (tour, détour, trame), et ceux-ci se rattachent à celui de la chasse et de la pêche. L'interprétation donnée par Furetière est la seule manière de comprendre cette réciprocity lexicale. Pour le terme *tour*, le *Dictionnaire Universel* nous révèle une richesse remarquable dans le sens figuré : «On dit en terme de chasse, prendre les bêtes au *tour*, pour dire, les chevaler sans les trop effrayer, jusqu'à ce que les arquebusiers cachés aient le moyen de les tirer. », nous sommes donc devant une manière élaborée pour faire attirer le gibier dans le piège. Mais dans le domaine de la subtilité ou de l'intelligence humaine, *tour* : «se dit aussi en choses spirituelles et morales, de la manière de dire et de faire les choses [...] Cet orateur a fait dans ce discours des *tours* de maître [...] On dit en ce sens, il a fait un *tour* de brave, un *tour* d'ami, un

---

85) *L'École des maris*, II, 5. v.525, 527.

86) *L'École des femmes*, I, 1. v. 75-76

87) *George Dandin*, I, 6.

*tour* d'habile homme<sup>88</sup>». À côté de cette habileté de conduite, un des sens qu'exprime le mot *tour* relève de l'univers de la machine : «se dit aussi d'un gros cylindre ou aissieu qui sert en la plus-part des machines pour élever des fardeaux», par conséquent il s'agit d'un élément mécanique qui sert à la production. Le champ lexical de ce terme partage donc plusieurs domaines d'action dont l'univers de la ruse vient en tête.

Parallèlement au *tour*, Le terme *détour* se caractérise, lui aussi, de la même fertilité lexicale et comportementale : «Détour : s.m. Ce qui ne va pas en droite ligne. Se dit figurément en choses morales. La chicane a d'étranges *détours* pour immortaliser un procès, pour changer la face d'une affaire.<sup>89</sup>». Molière octroie la même valeur au verbe *détourner* : « Julie : Et croyez-vous, Eraste, pouvoir venir à bout de détourner ce fâcheux mariage que mon père s'est mis en tête ?<sup>90</sup>», parce que ce terme exprime, selon Furetière, l'action de donner à une chose un mouvement circulaire contraire à celui qu'on lui avait donné. Dans le domaine de la chasse, il signifie : «Faire tout ce qu'il faut pour s'assurer qu'une bête, un cerf ou un sanglier est dans un buisson autour duquel on fait les enceintes.<sup>91</sup>».

Le même critère de réciprocity terminologique est applicable au terme *trame* dont la définition de Furetière est : «Les fils des travers qui font la toile ou l'étoffe, quand on les passe à travers ceux qui composent la chaîne [...] se dit aussi d'un complot secret, d'une trahison, d'une conjuration<sup>92</sup>». Ce mot assimile les efforts du pêcheur déployé pour tisser ses filets à ceux du rusé dans la construction de ses intrigues.

Par conséquent, ces termes nous transportent dans un monde de dissimulation où on tend des pièges en vue d'attraper une proie ou tromper des adversaires. Maîtres en finesse, chasseurs et pêcheurs comme les fourbes moliéresques, font preuve d'une duplicité sans

---

88) A. Furetière, Dictionnaire Universel, 1690.

89) *Ibid.*,

90) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

91) A. Furetière, Dictionnaire Universel, 1690

92) *Ibid.*

rivale et d'une intelligence qui leur permettent d'inventer les milles astuces afin de battre la mêtis animale et la piéger. L'illusion et les apparences trompeuses du poulpe ou du renard sont en analogie avec la simulation et la dissimulation de Tartuffe :

Orgon : Quoi, sous un beau semblant de ferveur si touchante  
Cacher un cœur si double une âme si méchante !<sup>93</sup>

Seuls les stratagèmes du pêcheur et la feinte d'Elmire peuvent démasquer une telle conduite. Ainsi, le vocabulaire de la ruse s'associe-t-il à des figures techniques dont le rapport avec la chasse et la pêche est manifeste. On tisse, on trame, on tresse, on combine une mêtis ou un *dólos* comme on tisse un filet, comme on tresse une nasse, comme on combine un piège à la chasse :

Tous ces termes se réfèrent aux plus anciennes techniques, celles qui utilisent la souplesse des fibres végétales, leur capacité de torsion pour fabriquer avec celles des nœuds, des ligatures, des réseaux, des filets permettant de surprendre, de piéger, d'enchaîner, etc.<sup>94</sup>

L'intelligence doit donc, selon la pensée grecque et à force de souplesse, se faire elle-même mouvance incessante, polymorphie, retournement, feinte et duplicité. Les mêmes qualités et stratégies sont rencontrées, en un rapport analogue, dans le domaine de la guerre. Un univers dont, en s'appuyant sur un laboratoire lexical guerrier, la machination des personnages rusés menée contre les dupes moliéresques est susceptible de créer l'ambiance.

---

93) *Le Tartuffe*, V, l. v. 1601-1602

94) Détiëne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, PP.54-55

### III - Univers de la Guerre

L'intelligence tactique connaît une revalorisation fondamentale au début du XVI<sup>e</sup> siècle (vers 1538) avec un indice de changement concrétisé dans l'apparition de l'expression « ruse de guerre ». Désormais, personne ne limite les moyens de combattre suivant une figure courtoise ou une conception strictement transcendante.

Mais cette conduite de guerre a ses origines depuis l'Antiquité, où la victoire de Zeus sur les Titans doit au *dólos* qui a assuré sa souveraineté. La suprématie dans le combat devait être obtenue, non par la force, mais par une ruse, grâce à la *mêtis*. Cet acte d'intelligence préside à toutes les activités où l'homme à *mêtis* doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées. Mais la ruse fournit des moyens imprévus afin de faire aboutir au projet médité et sans jamais affronter de face ces forces brutales.

Par opposition à la violence des armes, le véritable art de guerre apparaît donc comme celui qui recourt à la ruse. Celle-ci formule l'acte de sagesse qui se présente comme alternative aux méthodes extrêmes et comme la finesse de l'esprit qui s'oppose à l'utilisation abusive de la force.

Entendre le terme *ruse* renvoie nos esprits au stratagème d'Ulysse dans le Cheval de Troie, et met en évidence cette pratique honorable pour vaincre l'ennemi de la guerre. Incarnation de la *mêtis* humaine, Ulysse triomphe de ses adversaires parce qu'il renouvelle sans cesse ses tactiques et se rend insaisissable, mobile et difficile à cerner. Ces mêmes qualités d'intelligence et de prudence sont rencontrées chez les intrigants moliéresques. Le discours de ce genre de personnages nous introduit dans un univers lexical très riche en vocabulaire métaphorique de la ruse guerrière.

Du côté des termes utilisés pour désigner un acte de ruse, nous pouvons constater que Molière a utilisé 16 fois le vocable «stratagème». Nous y ajoutons des termes voisins tels que «batterie », «manœuvre» et «manigance» et surtout des verbes (dresser, préparer, produire, tromper) qui accompagnent ces substantifs afin de créer ce lexique guerrier souvent fréquenté dans la fabrication ou la description des fourberies chez Molière.

Isabelle, dans *L'École des maris*, prie le Ciel et sollicite son soutien dans le stratagème hardi qu'elle a préparé :

Isabelle : Ô Ciel ! sois-moi propice et seconde en ce jour  
Le stratagème adroit d'une innocente amour.<sup>95</sup>

Dans le même but, Lisette, la servante dans *L'Amour médecin*, n'hésite pas à recourir à la ruse afin de servir l'amour de sa maîtresse :

Lisette : Et nous avons concerté ensemble une manière de  
stratagème, qui pourra peut-être nous réussir.<sup>96</sup>

Les tactiques inventées par de ces deux personnages afin de battre leurs adversaires transforment la scène théâtrale en un combat entre les dualités des personnages (valets et maîtres, faibles et forts, etc.) dont les armes sont souvent les discours persuasifs ou parfois, le déguisement. Nous croisons les mêmes situations et attitudes dans *Le Malade imaginaire* chez Toinette qui s'engage à battre l'autorité paternelle d'Argan en faveur de l'amour d'Angélique et Cléante :

Toinette : Je veux changer de batterie, couvrir le zèle que j'ai pour  
vous, et feindre d'entrer dans les sentiments de votre père  
et de votre belle-mère.<sup>97</sup>

La vraie guerre menée par les fourbes moliéresques est rencontrée dans *Monsieur de Pourceaugnac*, où les protagonistes (Sbrigani, Eraste

---

95) *L'École des maris*, II, 1. v. 361-362

96) *L'Amour Médecin*, III, 3.

97) *Le Malade imaginaire*, I, 8.

et les autres complices) ont préparé des stratégies, des plans et des tactiques pour confronter le projet du mariage du père Oronte et chasser l'ennemi Pourceaugnac de leur territoire :

Eraste : Et déjà nous avons préparé un bon nombre de batteries pour renverser ce dessein ridicule.<sup>98</sup>

[...]

Sbrigani : Je vais de mon côté dresser une autre batterie.<sup>99</sup>

Avec des termes tels (stratagème, batterie, dresser, etc.), les spectateurs témoignent de la volonté du fourbe à faire régner la peur aux cœurs de leurs victimes afin de les terroriser et les chasser loin. La définition de ces termes renforce cette impression. Furetière dévoile le secret du terme *stratagème* : «Ruse de guerre pour surprendre, pour tromper l'ennemi [...] Ce mot vient du grec *strateia*, qui signifie guerre. Se dit par extension de toutes sortes de ruses et d'adresses dont on se sert pour réussir en quelque affaire<sup>100</sup>».

A l'instar de l'étymologie de ce vocable qui nous renvoie au champ de la guerre, le rusé moliéresque construit lexicalement et comportementalement sa machine de peur en vue de battre la résistance de sa dupe en lui faisant accepter les propositions offertes. Cette historicité du *stratagème* « ruse de guerre » est d'autant plus marquante que l'on observe les termes voisins. Le mot *Manœuvre* est un bon exemple. Il provient de la navigation (vers 1616) : «Manœuvres : en terme de marine, sont les cordes qui servent à manier les voiles en diverses façons, comme les issas ou dresses, qui sont le long des mâts, servent à les hausser.<sup>101</sup>», puis passe dans le domaine militaire. En 1690, ce terme *manœuvre* commence à prendre parfois une connotation péjorative pour désigner : « La conduite qu'on observe pour faire réussir quelque affaire ou entreprise ; et il ne se dit guère

---

98) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

99) *Ibid.*, II, 1.

100) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

101) *Ibid.*

qu'en mauvaise part.<sup>102</sup>». De la même famille terminologique que *stratagème* émerge le terme *manigance* : « Lubin : Car le mari ne se doutera point de la manigance.<sup>103</sup>». Ce terme qui désigne la manœuvre secrète et artificieuse s'acquiert un aspect négatif s'il est employé au pluriel : « Manigance : Terme populaire dont on se sert pour exprimer la cabale, l'intrigue que font les petits gens pour tromper le bourgeois<sup>104</sup>».

Ce champ lexical est nécessaire pour désigner métaphoriquement les machines de guerre moliéresques qui ont besoin de batteries pour fonctionner correctement. Pour cette raison, Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, ne néglige pas de souligner l'importance de cette notion dans l'univers lexical de la ruse :

(Batterie) : Querelle, action de ceux qui se battent [...] En terme de guerre, est le lieu où l'on place les canons pour tirer. On les met sur une patte-forme de planche ou madriers appelés *tabloüins*, pour empêcher que la pesanteur des canons ne fassent entrer les rouës dans la terre. Ces planches sont élevées par derrière, pour empêcher le recul.  
On dit proverbialement qu'il faut changer de *batterie*, lorsqu'on se sert de nouveaux moyens, qu'on prend de nouvelles voies pour faire réussir une affaire, les premières n'ayant pas succédé.

Dans le *Dictionnaire de la langue française*, Littré, de son côté, a mis l'accent sur le sens figuré de *batterie* : «Moyen qu'on emploie pour réussir à quelque chose ou pour rendre vain quelque tentative». Par *changer de batterie*, nous pouvons comprendre que, comme le guerrier, le personnage du rusé doit modifier ses tactiques et trouver les nouveaux plans stratégiques qu'exige la nouvelle situation sur le terrain du combat. Cette interprétation nous révèle la raison du rattachement du verbe *dresser* au terme *batterie*. Ce verbe s'acquiert une valeur terminologique exceptionnelle dont Furetière révèle l'essence (Dresser : « Signifie encore, préparer, mettre une chose en l'état où elle doit être dans l'ordre et selon le droit et la

---

102) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

103) *George Dandin*, I, 2.

104) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690

raison. *Dresser* un plan, un projet de quelque entreprise. On dit en ce sens, *dresser* une batterie, *dresser* un camp, *dresser* des embûches, pour dire, les préparer<sup>105</sup>»).

Ces trois termes créent le lexique militaire de la ruse et dessinent en même temps le statut le plus légitime du recours à cette conduite d'intelligence. C'est une pratique très honorable pour vaincre l'ennemi au champ de bataille, car les ruses débouchent sur une solution pacifique.

Dans le testament d'Aristote à Alexandre, on lit ces mots : « O roi, ne commence pas une guerre de ton plein gré, quelles que soient ta puissance et la faiblesse de ton ennemi. Emploie les stratagèmes pour arriver à tes fins, car ils te permettront la conquête la plus paisible et la plus satisfaisante<sup>106</sup>»

Le plus grand honneur est attribué au chef militaire qui sauvegarde les biens de son royaume et épargne l'effusion du sang de son armée en battant ses ennemis par le biais de la tromperie et de la malice. Le chevalier Folard, commentant *l'Histoire de Polybe*, écrit :

La guerre n'est pas seulement, comme dit Cicéron, un débat qui se vide par la force, mais encore par la ruse et par le stratagème [...] La victoire qui s'acquiert par la force et par la supériorité du nombre est généralement l'ouvrage du soldat, plutôt que celui du général, mais celle qu'on remporte par la ruse et par l'adresse, est uniquement due à celui-ci.<sup>107</sup>

Les Romains, qui au début n'admettaient pas la ruse par peur d'une confusion avec la perfidie, ne tardèrent pas à y recourir à leur tour, certains jurisconsultes romains allant même jusqu'à appeler tromperie innocente celle qu'on trame contre un ennemi. Machiavel lui-même, repousse la perfidie en admettant la ruse :

Quoique ce soit une action détestable d'employer la ruse dans la conduite de la vie, néanmoins, dans la conduite de la guerre, elle devient une chose louable et glorieuse, et celui qui triomphe par elle

---

105) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, 1690.

106) Cité Par R. Khawam, *Livre des Ruses*, p. 45

107) *Histoire de Polybe*, traduit du grec par Dom Thuillier, avec Commentaire de M. de Folard, t.IV, p.241, Amsterdam, 1774. Cité par Jacques Bruneau, *La Ruse dans la guerre sur mer*, thèse soutenue à l'Université de Paris – Faculté de Droit. éd. Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1938.



de ses ennemis ne mérite guère moins de louanges que celui qui en triomphe par les armes<sup>108</sup>.

En se déterminant à triompher par la ruse, toutes ces opinions affichent un certain mépris à l'égard des brutes qui tirent le glaive à la moindre occasion. Faire couler le sang est une commodité indigne, pire et inefficace. La ruse au contraire a un double mérite : elle est un art difficile, délectable et honorable et une manière d'humaniser la guerre.

L'idée d'habileté et d'intelligence contenue dans la définition de la ruse est issue de la valeur trop appréciée du stratagème dans la guerre. Cette modalité d'action est qualifiée par la promptitude, par l'effet de surprise et notamment par le recours aux voies détournées afin d'atteindre l'objectif déjà machiné. En suivant les doctrines stratégiques et tactiques de la ruse guerrière, le personnage fourbe chez Molière s'appuie sur la création des apparences trompeuses pour mystifier et terroriser son adversaire. Notre dramaturge n'hésite pas à nous introduire dans une atmosphère de bataille à travers ses images scéniques et surtout quand il recourt au déguisement pour faire réussir le stratagème de ses personnages.

Dans sa dramaturgie, Molière a introduit un personnage militaire rattaché à l'univers de la guerre (le spadassin). Pour s'assurer de la réussite d'une de ses fourberies, Scapin a déguisé son complice Silvestre en spadassin qui, l'épée en main, adopte une tonalité menaçante afin de terroriser Argante et l'obliger à accepter l'offre proposée :

Silvestre : C'est que je demande, morbleu ! c'est que je demande. (*Il met l'épée à la main et pousse de tous les côtés, comme s'il y avait plusieurs personnes devant lui*). Ah, tête ! ah, ventre ! Que ne le trouvé-je à cette heure avec tout son secours ! [...] tue, point de quartier. Donnons. Ferme. Poussons. Bon pied, bon œil [...]

---

108) Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, livre III, chapitre XL, éd. Gallimard, 2004.

Allons. A cette botte. A cette autre. A celle-ci. A celle-là.  
Comment, vous reculez ? Pied ferme, morbleu ! pied ferme.<sup>109</sup>

Avec les indications scéniques, et à travers les multiples termes qui relèvent du champ de la guerre, Silvestre crée une image scénique d'un combat en duel en s'appuyant sur sa tonalité de défi et sur un vocabulaire particulier (épée, tuer, ferme, reculer, etc.). Cette gestualité adoptée par Silvestre et les termes utilisés sont nécessaires pour incarner le personnage du spadassin dont Furetière nous rappelle la définition : « Spadassin : Traîneur d'épée, coupe-jarret, qui fait métier de battre, d'assassiner, qui ne porte l'épée que pour malfaire, et non pas pour servir le roi<sup>110</sup> ». L'existence du spadassin vise à dévoiler une manière particulière de présenter l'univers de la guerre dans la dramaturgie moliéresque à travers ce personnage militaire. Ainsi Scapin, dans sa ruse de sac, fait recours au même personnage terrifiant pour effrayer Géronte : « Scapin : Cachez-vous, voici un spadassin qui vous cherche<sup>111</sup> ». Ensuite, ce sont des soldats qui remplacent le spadassin : « Scapin : Prenez garde, voici une demi-douzaine de soldats tout ensemble.<sup>112</sup> »

Dans cet univers de ruse guerrière, l'introduction du personnage du spadassin sert un point culminant ; il s'agit d'une opération terrorisante exercée sur l'adversaire. Le personnage du spadassin est bien connu au XVII<sup>ème</sup> siècle sur la scène française, comme partout en Europe. Nous sommes devant le prétendant guerrier (Matamore de Corneille dans *L'Illusion comique*) qui ne cesse de faire la preuve de son courage et de son invincibilité, non pas par des vrais exploits, mais par des productions discursives, par des récits des victoires d'imaginaire et par l'apparence d'une gestualité argumentative. Contrairement à

---

109) *Les Fourberies de Scapin*, II, 6.

110) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

111) *Les Fourberies de Scapin*, III, 2.

112) *Ibid.*

Matamore, Silvestre ne se prend pas au sérieux, mais ses postulats et ses mouvements répondent aux exigences de la forme physique du spadassin redoutable.

Cette diversité des vocables de la ruse guerrière rencontrée dans les comédies de Molière a pour fonction de créer métaphoriquement un champ de bataille sur lequel le vainqueur est celui qui se dote d'une intelligence tactique susceptible de chercher les diverses armes et de produire maints stratagèmes capables d'encercler l'ennemi et de le frapper au moment adéquat.

Cette ambiance de la machine de peur que crée lexicalement et comportementalement le mécanisme de la ruse guerrière des fourbes moliéresques rejoint la conduite de la chasse à la bête qu'exercent ces mêmes personnages contre leurs victimes pour refléter ensemble et mettre en évidence l'image de la machine de la ruse. Tous ces champs lexicaux de la ruse interagissent pour réaliser l'ambition de Molière qui se concrétise dans ses motifs théâtraux et ses intentions d'attribuer à la ruse son statut théâtral : un aspect dessiné lexicalement par une série de termes et d'expressions rattachés de l'univers du jeu scénique.

#### **IV - Univers du Jeu théâtral**

Le genre théâtral est le domaine préféré du fonctionnement du mécanisme de la ruse littéraire, car le champ lexical de la ruse partage avec celui de l'art du spectacle une multiplicité remarquable des termes dont se servent les deux domaines pour exprimer la modalité de leur action. L'hypothèse que nous voulons soutenir à travers cette recherche dans le lexique de la ruse chez Molière est de prouver que la mise en marche de la fourberie crée un monde purement théâtral. Avec des expressions telles que (répéter votre rôle, jouer une scène, achever cette comédie, lever le masque, etc.), Molière veut associer ses conceptions de

l'écriture théâtrale aux statuts dramatiques et dramaturgiques de la ruse considérés, sous certaines circonstances, comme une forme théâtrale indépendante en soi-même. C'est le motif théâtral lui-même qui pousse Molière à apprécier la valeur de la machine de la ruse et à la désigner comme une base fondamentale dans la composition des intrigues de ses comédies.

La dramaturgie moliéresque nous fournit des preuves irréfutables de la relation évidente entre l'univers de la ruse et celui du jeu théâtral. Un simple sondage dans les comédies de Molière nous révèle que notre auteur a employé le verbe *jouer* 28 fois pour exprimer une conduite trompeuse, 12 fois le terme *masque* et son verbe *masquer*, et autour de 7 fois le terme *rôle* dans la même intention. Pour *Jouer*, ce verbe peut être énoncé par tous les protagonistes des fourberies (meneurs du jeu ou victimes). Dans *Les Précieuses ridicules*, La Grange a résolu de venger l'humiliation subie par les deux précieuses :

La Grange : Et si vous m'en croyez, nous leur jouerons tous deux  
une pièce.<sup>113</sup>

La même résolution est prise par Lisette dans *L'Amour médecin*, pour confronter l'autorité du père Sganarelle :

Lisette : Et je vous avoue que j'aurais un plaisir extrême à lui jouer  
quelque tour.<sup>114</sup>

Les mêmes expressions servent aux dupes pour expliquer leurs situations des êtres trompés :

Dom Pèdre : Un traître de Français m'a joué une pièce.<sup>115</sup>

D'abord, le verbe *jouer* porte une double valeur représentée dans ses diverses constructions sémantiques. Le *Dictionnaire Universel* de

---

113) *Les Précieuses ridicules*, sc.1

114) *L'Amour médecin*, I, 4.

115) *Le Sicilien ou l'amour peintre*, sc. 19.

Furetière nous interprète cette double image, d'une part : « Jouer : Faire quelque chose agréable, qui donne du plaisir, du divertissement [...] Au théâtre, on dit qu'on joue un poème dramatique, pour dire, qu'on représente une Tragédie, une Comédie, une Pastorale [...] On dit qu'un homme joue la Comédie, pour dire, qu'il est Comédien de Profession ». Cette interprétation porte sur le sens dramatique de « interpréter un rôle, exécuter, représenter » ; c'est l'univers particulier de la scène théâtrale qu'incarne ce verbe, d'où vient le substantif *jeu* qui désigne l'activité ludique du comédien sur un plateau. À ce propos, Patrice Pavis écrit :

Le jeu de théâtre (tel était autrefois le nom pour le *jeu de scène*, ce que fait l'acteur en scène en dehors de son discours) est la partie visible et proprement scénique de la représentation.<sup>116</sup>

Ce verbe *jouer*, qui couvre tout le champ du théâtre, nous dévoile, d'autre part au sein de ce même univers, sa deuxième valeur sémantique dont Furetière nous éclaire l'image : « Se dit figurément en Morale d'un bon nombre d'actions dans notre vie [...] On dit qu'un homme joue des gobelets, non seulement au propre, mais aussi quand il vît de quantité de souplesses et d'artifices pour tromper, et pour déguiser une affaire.<sup>117</sup> ». Cette interprétation est soutenue par Littré qui met l'accent sur le sens figuré qui porte sur « Jouer quelqu'un, [c'est] le tromper, l'abuser<sup>118</sup> ».

Le sens métaphorique de *jouer* porte, en conséquence, sur « tromper, duper, se moquer ». Ce verbe est souvent accompagné par des termes de l'univers théâtral (comédie, pièce, scène, etc.) en vue de formuler des expressions (jouer une comédie, jouer une farce, etc.) et désigner métaphoriquement l'action du fourbe : « Pourceaugnac : Est-ce que

---

116) PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Messidor, Paris 1987, article *jeu*. p.213.

117) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, 1690.

118) Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Terme *jouer*.

nous jouons ici une comédie ?<sup>119</sup>». La même victime s'exclame et enrage d'être dupe de certains tours :

Pourceaugnac : Cet homme là, avec ses grandes embrassades, est un fourbe qui m'a mis dans une maison pour se moquer de moi et me faire une pièce.<sup>120</sup>

L'abondance de telles expressions de tromperie nous mène à constater que c'est le théâtre qui occupe la première place dans la dramaturgie moliéresque. Ensuite, lors de la préparation des intrigues des fourbes, de nouveaux termes et expressions (jouer un *rôle*, lever le *masque*, *déguisement*, *grimace*), rattachés au champ lexical du jeu théâtral, apparaissent dans leurs discours. Dans *La Princesse d'Elide*, Moron conseille au prince d'Ithaque Euryale de poursuivre le stratagème adopté : « Moron : Mais songez bien à continuer votre rôle.<sup>121</sup> » ; mais à la fin de la comédie, et suite à la réussite de ses stratégies trompeuses, le prince Euryale décide de dévoiler ses vrais sentiments envers la princesse :

Euryale : Il faut lever le masque, et, dussiez-vous vous en prévaloir contre moi, découvrir à vos yeux les véritables sentiments de mon cœur.<sup>122</sup>

Dom Juan, de son côté, a révélé à Sganarelle la comédie de dévotion qu'il joue devant son père afin d'acquérir sa sympathie :

Dom Juan : C'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire.<sup>123</sup>

La même tactique est suivie par Valère, dans *L'Avare*, où ce jeune amoureux se trouve obligé de jouer le jeu avec Harpagon pour qu'il reste en contact avec la fille Élise :

---

119) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 8.

120) *Ibid.*, II, 4.

121) *La Princesse d'Elide*, III, 4.

122) *Ibid.*, V, 2.

123) *Dom Juan*, V, 2.

Valère : Vous voyez comme je m’y prends [...] Sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments que je me déguise pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui.<sup>124</sup>

La stratégie nécessaire de Valère est semblable à celle de Covielle dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Les deux stratagèmes sont élaborés afin de battre un caractère inadmissible : «Covielle : Que nous l’abusons sous ce déguisement.<sup>125</sup>»

Ce genre de vocables tels que (déguisement, masque, rôle, grimace, personnage, etc.) est reconnu dans leur statut théâtral en tant qu’outils nécessaires susceptibles de créer une ambiance spectaculaire singulière qui assure le plaisir du public. Mais ces exemples reflètent la valeur dont ces termes témoignent dans le champ lexical du mécanisme de la ruse. Pour *masque*, Furetière nous démontre le double sens de ce terme :

(Masque) : en vieux Français, signifiait, sorcière ; et vient de *masca*, qui signifie un faux-visage [...] Se dit aussi de la couverture qu’on met sur son visage pour se déguiser, pour n’être point connu [...] Se dit figurément en choses morales, pour signifier une couverture d’une méchante action, sous prétexte d’en faire une bonne [...] Se dit proverbialement en ces phrases. Lever le *masque*, c’est faire une chose effrontément, et à découvert<sup>126</sup>.

Sans oublier que les masques étaient des outils très nécessaires dans la représentation théâtrale (tragédie, comédie, pastorale, etc.) au XVII<sup>ème</sup> siècle, cette définition porte sur les multiples sens figurés que présente ce terme dans ses statuts dramatique et dramaturgique, et ceux de la tactique rusée. Si nous rencontrons souvent le terme *masque* dans la construction de la machine de la ruse, c’est parce que, d’une part, la machination du fourbe a besoin de la dissimulation (sens figuré de

---

124) *L’Avare*, I, 1.

125) *Le Bourgeois gentilhomme*, V. sc. dernière.

126) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

*masque*), et, d'autre part, la valeur dramaturgique dont se dote cet outil est indispensable pour créer les effets spectaculaires. De son côté, Patrice Pavis soutient cette réflexion :

Le théâtre contemporain occidental retrouve l'usage du masque. Cette redécouverte (que l'on songe au théâtre antique ou à la *commedia dell'arte*) va de pair avec la rethéâtralisation du théâtre et la promotion de l'expression corporelle<sup>127</sup>.

Cette richesse lexicale du mot *masque* et du verbe *masquer* s'applique sur l'univers lexical de la notion *déguisement* et du verbe *déguiser* ; selon Furetière : «Déguisement : changement de forme extérieure, d'apparence<sup>128</sup>», pour *déguiser*, il ajoute : «Mettre quelque chose d'une autre manière, dans une autre vue qu'elle n'est en effet [...] Un fourbe et un hypocrite déguisent leurs sentiments<sup>129</sup>».

Les personnages des rusés, chez Molière, partent plus loin dans leurs emprunts terminologiques pour peindre l'invention de leurs jeux théâtraux basés sur la machine de la ruse en désignant leurs intrigues par des noms tels (comédie, pièce, scène, etc.). Sbrigani, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, s'adresse à Eraste pour que ce dernier accomplisse l'application de leurs tactiques stratégiques : «Sbrigani : Songez de votre part à achever la comédie [...] Et tandis que je jouerai mes scènes avec lui<sup>130</sup>».

Ce partage terminologique entre l'univers de la ruse et celui du jeu théâtral s'affirme et se confond à tel point que nous pouvons les considérer identiques. Avec ces termes, le fourbe moliéresque forge des personnages fictifs (des spadassins, des gascons, des turques, des arméniens) afin de pouvoir réaliser ses projets et rendre ses jeux théâtraux plus splendides.

---

127) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article *masque*, p. 231.

128) A. Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, 1690.

129) *Ibid.*

130) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 1.



Ainsi, toute dramaturgie, surtout celle de Molière, parce qu'elle entretient avec le réel des rapports de simulation, la propriété de tromper est particulièrement visible au théâtre dont on a souvent souligné qu'il partageait avec la ruse tout un lexique : le terme *hypocrite* «Qui contrefait le dévot, l'homme de bien, et qui ne l'est pas<sup>131</sup>», par lequel les Grecs appelaient l'acteur «*hupocritês*» d'où vient «hypocrite» bien sûr, désigne, avec diverses expressions comme (jouer la comédie, lever le voile, tirer le rideau, poser les masques, etc.), une forme particulière de rusé dévoilé. Nous constatons que parmi les genres théâtraux, la comédie constitue le domaine d'élection préféré du mécanisme de la ruse.

En adoptant la machine de la ruse en tant que moteur essentiel de ses pièces, Molière a poussé le jeu à son paroxysme, en instaurant, dans presque toutes ses œuvres, un double jeu dont la structure ludique met en cause la manière dont l'acteur va signaler au spectateur : « attention ! jeu de rôle ! ». La raison de cette préoccupation aux jeux de ruse théâtrale est que « Jouer la comédie dans la comédie, jouer un personnage qui, à son tour, en joue un autre, voilà de quoi satisfaire en Molière le démon du théâtre <sup>132</sup> » écrivait Vladimir Vedel.

Le parcours effectué au sein des divers champs métaphoriques de la ruse nous amène à constater que le répertoire lexical de cette conduite intelligente se caractérise par une richesse de vocabulaire qui reflète l'ingéniosité singulière de Molière, et que le mécanisme de la ruse peut fonctionner dans plusieurs univers (univers de la machine, de la chasse et celui de la guerre) dont l'univers du jeu théâtral vient en tête. En se

---

131) A. Furetière, Dictionnaire Universel, 1690.

132) V. VEDEL, *Deux classiques français vus par un critique étranger*, Paris, Champion, 1935, p.184. Cité par Jacqueline Razgonnikoff, *Molière et les jeux de rôle*, article rédigé dans *Molière et le jeu*, Acte du colloque international de Pezenas tenu en 19-20 Juin 2003, sous la direction de Gabriel Conesa et Jean Emelina, éd. Domens, Pézenas 2005.

servant des termes qui relèvent de multiples champs d'application, la machine de la ruse concrétise l'intelligence du personnage fourbe.

Nous nous sommes efforcés de démontrer que, dans les comédies de Molière, le mécanisme de la ruse, en employant une variété étonnante de mots ou d'expressions exprimant l'idée de la tromperie et de la machination, créent un univers purement théâtral avec tous ses effets spectaculaires. Il est vrai que nous avons eu la possibilité de mettre en évidence, du point de vue lexical, le statut dramaturgique de la ruse, mais un point très essentiel s'est imposé dans la classification des termes synonymes de la ruse et de ses champs lexicaux, et a provoqué une nécessité culminante à être examiné : une recherche sur le caractère éthique de la ruse, ou autrement dit, sur la moralité de la ruse.

Dans notre recherche lexicologique sur les termes « ruse », « rusé » et leurs synonymes, nous avons observé que la conduite de la ruse était la cible d'une série ininterrompue d'éloges ou de satires d'après la situation et le jugement des protagonistes (fourbes ou dupes). Entre les deux visions de la ruse (aspect négatif : éthique, aspect positif : technique) se déploie le fin réseau de radiantes casuistiques que la littérature, vaste espace d'accommodement de la morale avec le réel, déploie et exploite. La question qui s'impose et qui occupera le débat principal dans le prochain chapitre porte sur les critères qui gouvernent la négativité ou la positivité d'une action trompeuse. Nous essayerons d'exposer les raisons de la condamnation morale générale portée contre l'acte de la ruse, avec une certaine logique qui réfute ces jugements en nous appuyant sur les comédies moliéresques comme base de données et sur certains exemples historiques et philosophiques.

## **Troisième Chapitre**

### **L'Éthique de la ruse**

En dehors de toute considération éthique, la ruse peut nous apparaître comme une pure construction, ou plutôt une tentative d'arrangement d'un ordre du réel. À ce titre, c'est peut-être tout le vivant qui, finalement, est rusé, de la cellule à l'homme en passant par les végétaux et les animaux dont on sait qu'ils n'ont pas fourni par hasard quelques allégorisations de la ruse. Dans ce sens, nous pouvons parler de la ruse de l'homme néolithique qui invente le feu et le levier. Dans son article intitulé « *L'hypocrite* » Jean Duvignaud l'affirme :

La première des ruses est sans doute celle qui permet de tourner la disposition inhumaine des choses. Prévoir et découper dans l'espace vague et confus du cosmos le champ d'une intervention éventuelle et d'une action à accomplir, inscrire dans la matière hostile ou simplement étrangère, le découpage fictif d'un monde humain contrôlable, voilà qui nous éloigne du bricoleur imbécile de nos manuels qui obtient une étincelle en frottant, par on ne sait quel hasard, deux silex l'un contre l'autre, ou qui fait basculer un rocher en soulevant son extrémité avec un tronc d'arbre<sup>133</sup>

La force de l'imaginaire dans l'espèce humaine est incarnée dans sa ruse géniale qui détourne le mécanisme naturel à son profit. Cependant, un parcours dans les sciences humaines et sociales, ensuite en consultant la casuistique du XVII<sup>ème</sup> siècle, et en passant par l'éthique classique ou contemporaine, nous nous retrouvons devant la même histoire qui se poursuit : le déchirement de la société par le conflit entre l'agir moral et l'agir stratégique, ainsi qu'une recherche d'un accord ou au moins d'un compromis entre les deux pôles de ces impératifs.

---

133) J. Duvignaud, *L'hypocrite*, article rédigé dans *La Ruse*, coll. «Cause Commune», 1977, pp.114-115.

Jusqu'à quel point la ruse pratique parvient-elle à accorder éthique et efficacité ? Jusqu'à quel point la ruse d'un tel accord est-elle à la fois efficace et éthiquement défendable ?

Nous pouvons donc dire de la ruse, ainsi que du dol personnel que c'est un moyen de tromperie, une action ou dissimulation intentionnelle au préjudice d'une partie adverse. Si nous relevons toutes les fraudes qui désignent particulièrement certains moyens de tromperie, nous trouverons, comme nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, des synonymes et aussi de sensibles différences du point de vue lexical. En proportion des situations et de la gravité du moyen, au lieu de ruse, ou de dol, on dit (artifice, stratagème, surprise, embûches, tromperies, supercheries, mensonge, altération de la vérité, invention ou propagande de fausses nouvelles, etc.). Selon l'intention de la conduite, on dit encore (astuce, perfidie, déloyauté, fourberie, fraude, machination, provocation, etc.).

Dans tous les cas où l'on peut appliquer l'une ou l'autre de ces expressions, il y a toujours intention de tromper et de nuire : une intention provocatrice qui vicie certaines conventions de la transparence et de la conduite honnête, mais aussi une intention honorable réalisée et exploitée dans le domaine de la guerre, et de la survie. Ce double aspect de la ruse (éthique et tactique) constitue l'axe problématique dans ce chapitre, et sera traité à travers quatre points de discussion. Tout d'abord, toute ruse, en excluant les ruses guerrières, est théoriquement condamnable. La ruse et la perfidie ne sont pas nettement distinguées, et pour cette raison certains philosophes (Socrate, Platon, Cicéron) ont exigé le bannissement de la feinte et de la dissimulation du commerce de la vie. L'image de la trahison préméditée attribuée à la ruse sous sa forme d'hypocrisie constitue notre premier point de débat. Mais l'impossibilité d'ignorer l'intelligence et l'ingéniosité dont se dotent les

personnages des rusés fait tourner les esprits vers les actes honorables que ces doués peuvent exercer en faveur de l'intérêt public. Personne n'ose reprocher les tours joués par les êtres humains ou les animaux afin de défendre leur survie.

Entre ce statut glorifiant octroyé à la ruse nécessaire (deuxième point d'analyse) et la condamnation pénale qui sanctionne la franche fourberie ou la tromperie nuisible, il y a évidemment une place pour la nuance dans un spectre qui peut d'ailleurs interpréter une absence complète de condamnation. Cette situation d'ambiguïté dont se caractérise l'action de la ruse et la nature de l'objectif de ce genre de comportement construisent la base sur laquelle s'appuie notre condamnation ou bénédiction. Enfin, comment cette image ambiguë (troisième point) et les deux premières visions de la ruse (péjorative et favorable) seront présentées et traitées dans la dramaturgie moliéresque ?

Dans les comédies de notre auteur, il se trouve que ce spectre moral recoupe un spectre lexical particulièrement riche qui se distribue entre deux pôles du terme « ruse ». Pour cette raison, nous ne pouvons guère nous empêcher, en dépit de la condamnation morale qui s'attache au terme et à certains de ses synonymes, de voir dans la ruse un idéal champ d'application de l'intelligence et de l'ingéniosité humaines.

## **I- Condamnation morale de la ruse**

Si l'on est disposé à supposer que la ruse, dès lors qu'elle est employée envers autrui, et quels qu'en soient le motif, la fin et la forme, est théoriquement une conduite déceptive, du moins une conduite qui utilise la tromperie, alors elle ne peut qu'être négativement affectée par la conception de la tromperie, de toute tromperie, comme genre dont le mensonge est l'espèce majeure. Dans cette vision dominant, en parfait accord avec l'idéologie de la transparence communicationnelle

généralisée, toute tromperie est affectée négativement, et souvent même identifiée au mensonge recouvrant tout message déceptif intentionnel. Dans cette optique générale, toute ruse qui s'exerce par la parole et à travers les autres systèmes de signes déclaratifs est un mensonge, et à ce titre implique systématiquement presque un jugement de valeur négatif.

L'opposition qui se montre claire entre la dissimulation de l'intérieur et la transparence, la vérité et le mensonge, sans s'interroger sur les fins, justifie la condamnation générale de la conduite trompeuse. Sur le plan philosophique, selon Gérard Peylet<sup>134</sup>, l'artifice, en trahissant le nihilisme de la pensée et le refus de se raccrocher à une nécessité ou à une essence, rejette une autre image de la nature. La pratique de la mètis humaine était la cible d'une critique sévère exercée par Platon. D'après Détiene et Vernant<sup>135</sup>, le philosophe a mis tant de soin à détailler les composantes de la mètis pour exposer mieux les raisons qui l'obligent à désapprouver cette forme d'intelligence. Il lui faut dénoncer longuement la misère, l'impuissance et surtout la nuisance des procédures obliques, des cheminements détournés et des ruses de l'approximation. C'est au nom d'une seule et même Vérité, affirmée par la philosophie, que les diverses modalités de l'intelligence pratique se trouvent réunies dans une condamnation unique et décisive.

Achille, qui décline les offres d'Agamemnon communiquées par Ulysse, s'exclame : «Je le haie autant que la porte d'Hadès, celui qui cache au fond de son cœur sa pensée et qui dit autre chose.<sup>136</sup>». C'est l'une des premières répliques poétiques où la dénonciation de la duplicité s'exprime de façon complète et forte. Au sein de l'honnêteté et de la chevalerie, rien ne frappe davantage que l'opposition entre la chose dite et celle que l'on

---

134) Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, éd. Librairie Honoré Champion, Paris, 1986. p. 14

135) Détiene et Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, p. 304

136) Homère, (*Iliade*, IX, 302-340), in *Iliade, Odyssée*, Trad. d'Iliade par Robert Flacelière, Trad. d'Odyssée par Victor Bérard, éd. nrf Gallimard, 1955.

cache au fond du soi. L'évocation poétique des portes du royaume d'Hadès était une simple clause de style pour désigner hyperboliquement la chose la plus détestable. Par cette attitude, Achille nous dépeint l'image immorale de la ruse sous la forme de l'hypocrisie. Il est évident que l'imposture et l'hypocrisie incarnent le côté noir de la ruse humaine.

## I.1 – Portrait noir de l'imposture

«Damis : Qui, moi ? de ce coquin, qui, par ses impostures...<sup>137</sup>». Au XVII<sup>ème</sup> siècle, pour exprimer la duplicité, *imposture* «Hypocrisie, tromperie dans les mœurs, dans la conduite<sup>138</sup>» est le plus souvent employé. Issu du latin médiéval, ce mot porte la logique de la tromperie et du leurre. L'imposture renvoie à un usage du masque qui voile les actions, une sorte de déguisement dans le comportement. À cette époque, le terme signifie aussi bien la calomnie, la duplicité, le mensonge que l'usurpation d'identité. L'imposture comme fausse posture ouvre sur le monde de l'illusion. Le sens renvoie en définitive aux conceptions de la ruse sous forme d'hypocrisie, et de l'usage de leurs. Nous constaterons dans les pages suivantes qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, prononcer le mot *hypocrisie* suscite immédiatement une forte connotation religieuse, alors que la notion de l'imposture reste neutre, il y a des imposteurs dans tous les domaines. En outre, l'idée d'imposture dépeint l'acte de la tromperie plus que celui de la simulation.

Au sens large du terme, l'imposteur est celui qui impose, c'est-à-dire qui trompe, qui abuse, qui calomnie également. Le fait de ne pas attribuer à la ruse de l'imposteur une connotation religieuse rend le sens de cette conduite immorale plus large et plus flou, puisque l'imposture est susceptible de recouvrir toute forme de tromperie. On peut

---

<sup>137</sup>) *Le Tartuffe*, III, 6. v. 1133

<sup>138</sup>) E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Terme *Imposture*.

s'interroger sur la légitimité d'accuser tel dévot d'hypocrisie, dès lors que dans les apparences rien ne le distingue du vrai dévot ; par contre, accuser le faux dévot d'imposture revient à l'accuser d'avoir effectivement abusé son monde, d'avoir porté préjudice à autrui (c'est le cas de Tartuffe dont le comportement ne cesse de démentir les apparences de la dévotion). Mais il y a une sorte d'interaction sémantique entre les deux notions (Imposture et Hypocrisie) qui pourrait effacer cette nuance lexicale en faveur d'une peinture de l'image noire de la ruse sous l'aspect du masque de l'illusion qui donne une autre représentation de la vérité. Cette attitude immorale de la ruse sous la forme d'hypocrisie demeurerait la cible d'une guerre féroce menée par les philosophes et les intellectuels.

Aristote traite de l'hypocrisie dans son *Ethique à Nicomaque*<sup>139</sup> dans le cadre de la sincérité. Il oppose le sincère, qui apparaît comme le représentant du juste milieu, à l'hypocrite qu'il montre sous les traits de deux personnages extrêmes le vaniteux et l'homme réservé. Alors que l'homme franc respecte la vérité et se montre tel qu'il est, le vaniteux et l'homme réservé pratiquent, selon Aristote, le mensonge parce qu'ils cherchent à imposer une fausse image d'eux-mêmes par le biais du discours et de la manière dont ils se présentent à travers leurs conduites et leurs actions. Le premier s'attribue faussement des qualités qui n'existent pas chez lui ou qui sont exagérées, le second nie ou déprécie ses avantages réels. En examinant la notion d'hypocrisie, nous atteindrons notre objectif : refléter l'image noire et immorale de la pratique rusée.

---

139) Aristote, *Ethique à Nicomaque*, IV, 7, notes : J. Voilquin, éd. Garnier-Frère, Paris, 1965, p.185.



## I.2- Aspect immorale de l'hypocrisie

Consacrer un instant de réflexion à la conception de l'hypocrisie et sur son lien étymologique et sémantique communément reçus à l'époque de Molière nous sera utile dans la compréhension des jugements négatifs portés contre cette pratique. Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, propose la définition suivante : « Hypocrisie : Déguisement en matière de dévotion ou de vertu. On cache bien des méchancetés sous le voile de *l'hypocrisie*. Le plus grand de tous les vices c'est *l'hypocrisie*. Ce mot vient du Grec *Hypokrisis*, *simulatio*, *simulation*, *déguisement*, du verbe *hypokrinomai*, *simulo*, *je dissimule*, *je fais semblant* », et pour *hypocrite*, il précise que « *Hypocrite*, Qui contrefait le dévot, l'homme de bien, et qui ne l'est pas. Jésus-Christ a toujours fait la guerre aux pharisiens, parce qu'ils étaient *hypocrites*. ».

Par cette définition, Furetière montre en tout cas que l'hypocrisie est d'abord un terme et une notion qui appartiennent au vocabulaire de la morale chrétienne et, plus particulièrement, de la théologie morale. Cette interprétation pourrait trouver ses origines dans le *Dictionnaire du mensonge* de Pio Rossi qui a élargi le champ de la condamnation de l'hypocrisie :

L'hypocrisie est le plus vilain masque que puisse porter une âme scélérate. Elle est d'autant plus détestable qu'elle est plus cauteleuse et circonspecte [...] La vraie hypocrisie est toujours porteuse de scélératesse [...] On a dit que l'hypocrisie était une sorte de miracle du démon : miracle éphémères puisque mensongers. Ce cadavre, grâce à la toute puissance de Satan, manifeste les apparences de la vie : mais comme il est né soit d'une erreur de la vue, soit d'une illusion de l'imaginaire, ou de tout autre artifice frauduleux inapte à remplacer les effets de l'âme informante, il faut bien qu'il s'écroule et disparaisse au plus vite. Les hypocrites se règlent comme les montres, avec un art qui ne se voit pas, par la tension du ressort.<sup>140</sup>

Ce point de vue théologien forme une matière riche pour le *Dictionnaire* de Richelet dont la première édition remonte à l'année

---

140) Pio Rossi, *Dictionnaire du mensonge*, éd. Allias, Paris, 1996, pp. 61-62, terme *Hypocrisie*.

1680. L'auteur y suggère la définition suivante :

Hypocrisie : s.f. L'hypocrisie est une fausse dévotion, c'est l'action trompeuse de la personne qui feint de mener une vie sage et dévote<sup>141</sup>

La définition de Rossi, celle de Richelet et celle de Furetière frappent par la restriction absolue de l'hypocrisie à la fausse dévotion. Les mêmes conceptions de moralité théologique sont apparues dans le *Dictionnaire général et curieux* de C. Rochefort (1685) qui consacre plusieurs pages à incriminer l'hypocrisie. Au début de son article, il attaque vivement l'hypocrisie religieuse en la présentant comme le pire des vices qui existent :

Il n'est point de vice si digne de l'exécration de tout le genre humain que l'hypocrisie, c'est celui qui tend des pièges sur l'autel, et qui sous une fausse couleur de piété ou de zèle entraînent les hommes, les villes, les provinces par un brigandage, qui se veut rendre honorable sous les prétextes de la sainteté et de Religion [...] Les œuvres qui sont faites avec une bonne et sincère intention ne manquent jamais de salaire, ni de juste récompense, mais celles qui sont mêlées d'hypocrisie sont sans mérite, et ces abominables dissimulés sont comme des larrons, qui font mal devant Dieu, qui connaît leur mauvaise intention<sup>142</sup>.

Pour Rochefort, l'hypocrisie et la perfidie sont omniprésentes. Partout autour de lui, il ne voit que dissimulation et fausseté. Tout le monde ment dans sa vie, tout le monde cache quelque chose. L'hypocrisie semble être le fait de l'homme.

Les auteurs de cette condamnation sévère vis-à-vis de l'hypocrisie et l'attribution religieuse de ses pratiques se fondent pour la plupart sur la *Somme Théologique*<sup>143</sup> de Thomas d'Aquin. L'hypocrisie est présentée dans ce texte comme une forme spécifique de simulation, c'est-à-dire de mensonge par les actes, et d'après lui, le mensonge ne saurait être permis

---

141) Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, éd. M. Duplain, Lyon, 1728. Première édition 1680, terme *Hypocrisie*.

142) César de Rochefort, *Dictionnaire général et curieux*, éd. Lyon, chez Pierre Guillimin, 1685, terme *Hypocrisie*, p. 279.

143) Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*. 2, II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q.111, écrite entre 1266-1273, éd. Tournai : Paris ; Desclée : Rome, 1970.

sous aucune forme que ce soit. La ruse de l'hypocrite, toujours selon Thomas d'Aquin, est : «Une simulation ; non pas n'importe laquelle, mais seulement celle où l'on simule un autre personnage qu'on n'est pas, par exemple un pécheur simule le personnage de l'homme juste<sup>144</sup>». L'hypocrisie consiste alors à simuler la vertu, à jouer le personnage du vertueux alors qu'on ne l'est pas soi-même. C'est essentiellement ce sens de la simulation de l'état de perfection morale et religieuse (la sainteté) qui est repris au XVII<sup>ème</sup> siècle, pour exprimer le portrait négatif de l'hypocrisie.

Mais cette tendance à interpréter et condamner la ruse de l'hypocrite dans un sens religieux n'est pas la seule. À côté de cette connotation religieuse, l'hypocrisie se dessine un nouveau profil à l'époque de Molière. Mlle de Scudéry développe les domaines de l'exercice de la conduite de l'hypocrite :

L'hypocrisie est bien plus étendue qu'on ne pense, car il y a des hypocrites d'amour, des hypocrites d'amitié, des hypocrites de modestie, de générosité, [...] Tout le monde est hypocrite en quelque chose, en quelque endroit de sa vie<sup>145</sup>

Comment peut-on examiner cette notion qui est toujours sujette à une sorte de dévaluation rendant son emploi souvent très flou ?

L'hypocrite est étymologiquement et traditionnellement l'acteur du théâtre antique. Afin de créer l'illusion, le comédien porte un costume et cache son vrai visage derrière un masque dont les traits symbolisent le personnage, homme ou femme, qu'il veut interpréter sur scène. Ensuite, il fait recours à une diction recherchée, à des gestes et des mimes afin d'incarner son rôle le mieux possible. L'art du bon comédien consiste à se confondre totalement avec son rôle dès le moment où il porte son masque et entre en scène.

---

144) Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*. 2, II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q. 111, art. 2.

145) Madeleine de Scudéry, *De l'hypocrisie*, dans *Nouvelles conversations de morales*, t.I, éd. Chez la Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1688, p. 12

L'hypocrite, pour sa part, apparaît successivement comme un homme masqué, maquillé ou fardé, comme un être qui a deux visages, et tout un vocabulaire issu du théâtre sert à décrire son comportement fréquemment qualifié d'un art, d'artifice, fréquemment regardé comme un métier et une profession. Il se sert d'une gestuelle appropriée et diverses mimiques du visage lui permettent de rendre son discours plus passionnant et de mieux convaincre, séduire et manipuler ses dupes à sa guise. C'est Molière, dans le *Tartuffe*, qui montre le mieux à quel point l'hypocrite ressemble, dans le fond, à l'acteur. Dans le fameux récit des premières rencontres de Tartuffe et d'Orgon à l'église, les actions de Tartuffe apparaissent effectivement comme un art théâtral : l'église est la scène et Orgon le public. Comme un comédien professionnel, Tartuffe invente des mimiques et des postures, lance de faux soupirs et séduit sa dupe par le masque d'une dévotion extrême.

Et pourtant, ces similitudes incontestables entre l'hypocrisie et l'art du comédien ne nous laissent pas ignorer une différence notable qui les distingue. Le point d'écart crucial est que l'hypocrite « Rompt le pacte théâtral qui repose sur l'aveu du mensonge et qui fait du spectateur non pas la victime mais le complice de son illusion »<sup>146</sup>, alors que l'acteur joue un rôle clairement défini comme fiction par une entente implicite entre comédien et spectateur. L'hypocrite se comporte en dehors des conventions, déployant des efforts afin de faire passer sa fiction pour vérité.

La conduite malhonnête de l'hypocrite était d'une manière ou d'une autre une raison de motiver le jaillissement d'une énorme vague de condamnation et de critique générale contre toutes sortes de mensonge, de simulation, de feinte et d'agissement ambigu. Le profil immoral de la ruse s'est dessiné par l'acte de l'hypocrisie. Son image est celle d'un

---

146) Gérard Ferreyrolles, *Molière: Tartuffe*, coll. «Études Littéraires», éd. PUF, 1987, p.78

vice qui consiste en un décalage délibéré et immoral entre l'être et le paraître, entre paroles et pensées. Capable de cacher la haine sous le voile de l'amitié, l'animosité sous la bienveillance, la jalousie sous l'amour, et le vice sous la vertu. L'hypocrisie se montre maintenant de plus en plus sous la forme d'un comportement abject et condamnable. Cet écart entre la parole et la pensée dont se caractérise l'hypocrisie est incarné dans la stratégie de la flatterie adoptée par certains rusés afin d'atteindre leur propre fin.

### **I.3- Condamnation de la flatterie**

Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, a mis en évidence l'aspect noir de l'acte du flatteur : «Flatterie : louange fausse qu'on donne à quelqu'un en lui attribuant une bonne qualité qu'il n'a pas ; ou louange excessive d'une médiocre vertu qu'il peut avoir. La Cour est un lieu où la flatterie est bien en vogue [...] On le dit aussi des caresses corporelles tant des personnes que des bêtes». Cette condamnation pénale vient apparemment du jugement éthique de la flatterie qui ne fait qu'orienter l'estimation vers un autre ordre de réalité. Dans la conduite de la flatterie, il y a une convention implicite entre les individus qui consiste à accepter la politesse sociale (procédure légère de la flatterie) en tant que comportement galant dont ont besoin les relations publiques. Sur cet aspect relationnel, J. Starobinski estime que :

Par entente tacite, l'on feindra d'accepter les apparences plaisantes, sans se laisser abuser par celles-ci. Le sous-entendu de la fiction, s'il est partagé, exclut le risque de la tromperie : tout le monde est complice, et personne n'est dupe.<sup>147</sup>

Mais les moralistes du XVIIème siècle dénoncent l'ornement du discours flatteur qui vise à susciter chez l'auditeur un plaisir susceptible

---

147) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, éd. nrf essais Gallimard, Paris 1989. p. 68

de causer un énorme dommage. Car dans le plaisir d'être flatté, il y a une satisfaction de l'amour propre « La flatterie est une fausse monnaie, qui n'a de cours que par notre vanité<sup>148</sup> ». Dans leur combat contre toute flatterie trompeuse, les critiques à l'époque de Molière ont mis en garde contre l'aspect le plus désavantageux de la ruse par flatterie incarnée dans le discours flatteur adressé au prince ou aux gens du pouvoir. Puisque, selon Starobinski<sup>149</sup>, la flatterie divinise le prince ; elle lui accorde la satisfaction de tous ses désirs, et lève tous les obstacles que la vertu tenterait d'opposer.

Dans *Britannicus*, Jean Racine nous fournit un très bon exemple des désastres que peuvent provoquer la ruse du flatteur. Tout au long de la pièce, Narcisse poursuivait ses compliments fallacieux à Néron et essayait sans cesse de faire surgir ses désirs intérieurs à un degré tel qu'il fera naître un monstre à l'intérieur de Néron :

Narcisse : De vos propres désirs perdez-vous la mémoire ?  
Et serez-vous le seul que vous n'oserez croire ?<sup>150</sup>

Ce processus de ruse oratoire enflamme l'amour propre de Néron, et le pousse à tuer son frère et à apporter un fléau qui ravage tout Rome. Dans le même contexte, les vers de La Fontaine confirment l'image odieuse que les moralistes se mettent en tête vis-à-vis de la flatterie des rois :

Amusez les rois par des songes,  
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges,  
Quelque indignation dont leur cœur soit rempli,  
Ils goberont l'appât, vous serez leur ami<sup>151</sup>

---

148) Livre des Maximes, Maxime 158, cité Par Jean Starobinski, dans *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, p. 70-71

149) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, p. 74

150) Jean Racine, (*Britannicus*, IV, 4, v. 1435-1436) in *Œuvres Complètes*, éd. Gorges Forestier, nrf Gallimard, 1999.

151) Jean de La Fontaine, (*Obsèques de la Lionne*, Fables, VIII, XIV), In *Œuvres Complètes*, Coll. (Pléiade), éd. Gallimard, Paris, 1991.

Dans ces vers du cerf flatteur, nous pouvons constater la manifestation de l'humiliation du flatté et son animalisation. Il est humilié du fait qu'il est un jouet en main de son flatteur en perdant toute dimension de réalité ; ensuite, avec *appât*, c'est en termes *d'appétit* que La Fontaine traduit le penchant irrésistible du prince à donner foi aux discours qui le divinisent.

Dans un langage peu différent, le discours flatteur du renard adressé au corbeau révèle un caractère agressif de la flatterie. Le renard triomphant rend plus profonde la blessure : il désabuse celui qu'il avait abusé, et, ce faisant, il augmente l'humiliation.

À travers une interprétation psychologique, J. Starobinski a mis en évidence la raison de la condamnation féroce adressée contre la ruse du discours flatteur. En s'appuyant sur le sens premier et propre de flatter « Se dit des caresses corporelles qu'on fait à quelqu'un<sup>152</sup> », il estime que :

Le flatteur sera donc celui qui déplace dans les pouvoirs du discours l'aptitude de la main à découvrir un corps, à le révéler agréablement à lui-même. Mais passant de la littéralité de l'action directe sur le corps au sens *figuré*, la flatterie transporte le plaisir au niveau de l'image que la parole offre à son destinataire pour qu'il s'y reconnaisse [...] Le destinataire de la flatterie prendra donc possession de son image comme il a pris possession de son corps, - à travers la caresse qui les lui fait découvrir [...] La flatterie-discours déplace l'objet dans la gloire d'un nom, dans un *renom*, avant que l'image n'achève de s'objectiver dans le faux miroir d'un portrait ou d'un buste<sup>153</sup>.

La stratégie de la flatterie permet à l'illusion de s'insinuer dans les esprits. La conscience du flatté cherche à rencontrer une image souhaitée d'elle-même et aspire à s'unir avec elle. Sous l'impulsion de ce désir instinctif d'absorption, le flatté se repaît de l'image qu'on lui propose et devient ainsi la proie du flatteur. Conscients de cette influence négative que peut exercer une telle sorte de procédure de la ruse sur la décision du

---

152) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690, terme *Flatter*.

153) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Ibid., p. 76

destinataire (rois ou princes), les intellectuels classiques n'hésitent pas à qualifier ce genre de comportement par des vices les plus affreux et monstrueux.

C'est, donc, au nom de la vérité, de la justice et de la transparence que les philosophes condamnent tout agissement d'ambiguïté, toute stratégie mensongère, toute fausseté, et toute conduite trompeuse ; c'est aussi au nom de la chevalerie, de l'honnêteté et de la franchise que les moralistes du XVII<sup>ème</sup> siècle attaquent les hypocrites, les flatteurs nuisibles à la stabilité de la Cour, et les rusés de mauvaise intention.

Selon les modèles médiévaux d'éducation royale, la chevalerie exalte une pratique de droiture et de transparence qui doit se traduire jusque dans la guerre. Dans la Rome antique, toutes les méthodes ne sont pas possibles pour mener une guerre ; il y faut aussi une juste cause. Mais ces principes idéalisés se heurtent avec la pratique guerrière où les combattants biaisent et les stratèges utilisent des voies détournées pour emporter les batailles. Les temps changent avec la guerre de Cent ans où la stratégie l'emporte sur la chevalerie et la courtoisie. Cette guerre ne nous pousse-t-elle pas à réfléchir sur la nécessité de la ruse afin de se défendre et assurer la survie ? Le discours flatteur du cerf adressé au lion n'a-t-il pas été nécessaire pour apaiser la colère du lion et sauver sa peau ?

## **II – Statut a-moral (ruse nécessaire)**

Certains sociologues estiment que la faiblesse biologique de l'homme rend certains détours nécessaires pour accomplir des fins humaines. D'après eux, l'homme naît à l'état d'embryon et cela implique non seulement l'existence de cet utérus extérieur qu'est la famille tout le temps que dure la formation de l'être, mais aussi le recours à une anticipation mentale sur le milieu et l'espace, le recours à une ruse



nécessaire pour la survie. Cette méthode réflexive d'analyser la nature humaine ouvre un débat sur la possibilité de considérer l'homme en tant que espèce contrainte à exercer une certaine manœuvre afin d'assurer sa survie.

La notion de la ruse se trouve dans le Coran : « Dieu a usé de ruse ; Dieu est le meilleur de ceux qui se servent de ruse pour arriver à leur but<sup>154</sup> ». Ainsi Dieu n'hésite pas à user d'habile subterfuge pour convaincre ses prophètes, candidats à l'éternité, d'accepter la mort de l'homme, voire de la réclamer<sup>155</sup>. On comprend donc pourquoi tous les prophètes depuis Abraham jusqu'à Mahomet ne craignent pas à leur tour d'utiliser tous les procédés de la ruse ; où il se dégage une philosophie de l'insinuation, de la persuasion et du détour.

Dans ses œuvres, Homère nous présente Athéna, cette déesse de l'intelligence, comme une spécialiste du mensonge. Mais à travers son portrait, pouvons-nous en déduire que le mensonge est nécessairement un attribut de l'intelligence ? Platon lui-même, avec son paradoxe sophistique de l'*Hippias mineur*, ne nous en persuaderait pas. Il est vrai que par la bouche de Socrate, il nous démontre que le menteur volontaire

---

154) *Le Coran*, III, 47, Traduction au français par R. Blachère, Maison-neuve, Paris, 1957.

155) Ruse de Dieu vis-à-vis de la mort d'Abraham : « Le Dieu Très-Haut avait promis à Abraham de ne lui prendre son âme que si celui-ci le lui demandait, en souhaitant de mourir. Lorsqu'approcha pour Abraham le terme de sa vie et que Dieu – Qu'il soit exalté et glorifié ! – voulut le saisir, il lui envoya un ange sous la figure d'un vieillard décrépit qui ne pouvait plus faire usage de la plupart de ses membres. Ce vieillard s'arrêta devant la porte d'Abraham et lui dit : - O Abraham, je voudrais avoir quelque chose à manger. Abraham s'étonna de l'entendre parler ainsi. – Meurs, s'écria-t-il, cela vaut mieux pour toi que de vivre dans cet état. [...] Il présenta au vieillard une grande écuelle contenant du pain émietté dans du bouillon et de la viande. Le vieillard s'assit pour manger, tout en répandant des résidus par terre. Il avalait avec effort et peine, prenait la bouchée et la laissait tomber de sa main. – O Abraham, disait-il, aide-moi à manger. Abraham portait avec sa main la bouchée jusqu'aux lèvres du vieillard. Mais elle glissait sur la barbe de celui-ci et sur sa poitrine. – Vieillard, quel âge as-tu ? demanda Abraham. L'homme cita un nombre d'années légèrement supérieur à l'âge d'Abraham. Alors celui-ci – que le salut soit sur lui – s'écria : - O Dieu, notre Dieu, prends-moi vers toi avant que je n'atteigne l'âge de cet homme et ne tombe dans l'état que je le vois. A peine Abraham avait-il parlé ainsi que Dieu – Qu'Il soit exalté et glorifié ! – prit possession de son âme » ; in René R. Khawam, *Le Livre des Ruses*, éd. Phébus, Paris, 1976, p. 47-48

est meilleur que l'involontaire et qu'Ulysse trompeur est supérieur à Achille sincère ; mais nous n'avons pas l'esprit assez mal tourné pour y voir une défense du mensonge. Il en ressort seulement que l'intelligence est reine.

La tromperie (une des figures de la ruse), loin d'être systématiquement associée à un sens péjoratif, est louée et considérée comme expression de l'intelligence lorsqu'elle est employée pour la bonne cause. La duplicité fait partie de l'homme et n'est pas rejetée a priori. Tout dépend de l'usage que l'on fait. Les dieux mythologiques eux-mêmes n'hésitent pas à utiliser leurres et tromperies. Zeus y recourt dans plusieurs mythes (celui de *Prométhée* notamment). Homère utilise le terme *tromperie* pour désigner le Cheval que les Grecs apportent aux Troyens et par lequel ils parviennent à conquérir la ville. Il glorifie cet acte d'intelligence d'Ulysse dont le surnom est *Polymètis* (aux diverses ruses).

Le portrait d'Ulysse dans l'épopée homérique nous fournit le modèle typique dans l'interprétation et la compréhension de la notion de la *ruse nécessaire*. Remarquant que le nom d'Ulysse est traditionnellement assorti de mots, d'épithètes, d'expressions tels que *ruse, rusé, aux mille ruses*, et conscient que certains moralistes attribuent à la notion de la ruse une connotation négative, Gabriel Audisio a adopté, dans son ouvrage *Ulysse ou l'intelligence*<sup>156</sup>, une défense acharnée du figure d'Ulysse contre toute immoralité attribuée à ses pratiques d'intelligence rusée. D'après lui<sup>157</sup>, la ruse dont les ancêtres ont gratifié cet Ulysse qu'ils tenaient en fait pour le parangon de la sagesse, de la prudence, n'a aucun rapport sémantique avec les nuances

---

156) Gabriel Audisio, *Ulysse ou l'Intelligence*, éd. Gallimard, 1946

157) *Ibid.*, p. 114 -115

péjoratives de duplicité attribuées aux termes synonymes de la ruse. Dans ses plaidoiries, Audisio a justifié sa thèse du point de vue lexical.

Il a précisé qu'originellement, *ruser* est l'emploi des moyens propres à échapper à ses poursuivants. Faisant tours et détours, le cerf ruse pour tromper les chiens. Mais le résultat pourra-t-il être une mauvaise réputation pour la victime ? Avouons alors que c'est le chasseur qui a commencé. De ce point de vue, Audisio estime que Si Ulysse était poursuivi par la haine de certains dieux, n'était-il en situation de recul, d'esquive, ou de fuite de bête traquée ? Chez Ulysse, d'après les interprétations données à l'*Odyssée* homérique, la prétendue ruse a toute une autre apparence et signification :

Homère assortit sans cesse le nom d'Ulysse d'épithètes, comme on dit, homériques. Passons sur celles qui n'ont pas trait à notre propos et qui le représentent par exemple comme *divin, endurant, au grand cœur, ravageur de villes*. Passons moins vite sur celles, comme « polyphrône », qui viennent de verbes évoquant la pensée, la réflexion, l'équilibre mental et le bon sens, en un mot la « prudence » de nos pères [...] Venons-en aux épithètes qui accompagnent le plus souvent notre homme, qui reviennent avec la constance d'un refrain, chaque fois que qu'il paraît, qu'il parle ou qu'on lui parle : ce sont « *polymète* » et « *polymécane* ». Certains traducteurs s'en tirent et ne les traduisent pas ; élégante manière d'éviter la monotonie. D'autres y trouvent remède en variant la traduction. Du seul polymète, un traducteur contemporains fait tour à tour : *aux mille ruses, aux mille expédients, l'ingénieux*, etc. Et sans doute toutes ces nuances sont-elles contenues dans le seul mot grec, mais enfin ce mot est unique, et il faudrait choisir. On ne voit que trop les écarts.<sup>158</sup>

Cette vision interprétative, à côté de toutes les autres lectures de l'épopée, nous conduit à constater que la ruse ulyssienne signifie d'abord la sagesse, l'ingéniosité et l'esprit issu de la pensée et de la méditation. Rappelons que les mots grecs qui qualifient le plus fréquemment Ulysse impliquent avant tout la pensée bien appliquée, l'imagination créatrice, les calculs de l'intelligence. La figure d'Ulysse nous a reflété, selon G.

---

158) Gabriel Audisio, *Ulysse ou l'Intelligence*, p.114-115

Declercq, le statut de la ruse nécessaire, autrement dit, elle nous fournit l'aspect de la pure légitimité du recours à l'acte de la tromperie avec l'intentionnalité d'assurer la survie.

D'après Declercq<sup>159</sup>, la ruse nécessaire d'Ulysse justifie son geste violent exercé contre sa vieille nourrice, dans la scène du bain, en exigeant son alliance afin d'assurer la réussite de sa stratégie de son retour à Ithaque (pacte de ruse conclue entre Ulysse et Athéna). Ce pacte qui consiste à tisser un piège immense dont les prétendants et les courtisanes sont la cible exige une dissimulation de l'identité d'Ulysse et de ses desseins.

Declercq nous explique, dans l'intégralité de son article, que la situation d'Ulysse oblige ce héros homérique à adopter une série de scènes de ruses verbales (mensonge) en faveur de sa bonne cause. Afin d'obtenir un *manteau* qui le protège de la froideur de la nuit, Ulysse-mendiant, dans sa *fable du manteau*, fait recours à une poétique narrative. Avec ses contes crétois, et sa description minutieuse du manteau d'Ulysse avec son agrafe d'or, Ulysse-mendiant a essayé de rendre son discours vraisemblable et de rassurer l'âme tourmentée de Pénélope qui a fait de lui son confident et lui révèle ses soucis et ses souffrances. Dans les actes d'Ulysse, Declercq voit :

Figure du pouvoir enchanteur d'Ulysse et miroir de celui d'Homère-le-menteur, la fable du manteau inscrit au cœur de la « ruse nécessaire », pragmatique et stratégique, une forme particulièrement élevée – éthiquement, et plus encore esthétiquement – de la mètis : non pas la mètis opportuniste qui, telle la victoire d'Antiloque, est dol habile, mais la mètis architecturale qui régit l'agencement du cheval de Troie.<sup>160</sup>

En réfléchissant sur l'interprétation argumentative de G. Declercq et la défense de la figure d'Ulysse par Audisio, on se demande où se

---

159) G. Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, p.16

160) *Ibid.*, p.40-41

situe donc la tromperie dolosive. Où est la fourberie ? Quelles sont les ruses ulyssiennes, au sens de tromperies dolosives ou lucratives, qui justifient les attaques acharnées des moralistes contre tout genre de détour ? Quand Ulysse trompe réellement le Cyclope, quand il se flatte auprès des Phéniciens des tromperies qui l'ont rendu fameux au siège de Troie, ou quand Athéna fait assaut d'astuce avec son protégé et le complimente sur des vertus qui le font semblable à elle ; pouvons-nous encore parler de l'immoralité de la conduite de la ruse ?

En vérité nous n'avons plus le droit de conférer à notre mot *ruse* sa nuance péjorative. Comme s'il s'agissait des diaboliques procédés du serpent de la Genèse ! Dans les actes d'Ulysse, on ne voit que des stratagèmes, c'est-à-dire des ruses de guerre (comme le cheval de Troie ou les moutons du Cyclope) qui toujours étaient tenues pour honorables.

Pour les Grecs, la notion de la ruse porte en elle le son du génie créateur, l'harmonie de la prudence et de l'ingéniosité. C'est pour cela qu'Athéna, quand elle flatte Ulysse d'être aussi fort qu'elle en tromperie, ajoute aussitôt qu'il est *sensé* et *avisé*, c'est-à-dire, selon Littré, «Avisé : celui qui agit avec intelligence<sup>161</sup>». Les stratagèmes du héros homérique incarnent une forme de l'audace, c'est la prudence lucide. Ulysse prononce la parole attribuée à Achille, chez Eumée, il déclare : «Les portes de l'Hadès me sont moins odieuses que ces conteurs que fait mentir la pauvreté.<sup>162</sup>». Il s'agit d'un demi-mensonge ou d'un propos ambigu dit dans l'intention d'annoncer implicitement son retour. S'agit-il d'un mensonge condamnable ou nécessaire ? S'il ment, c'est pour éclater la vérité des cœurs, pour savoir si on lui est resté fidèle ; les mensonges d'Ulysse acquièrent l'aspect de la dissimulation honnête.

---

161) É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*; terme *Avisé*.

162) Homère, *L'Odyssée*, XIV, 156-157.

Ce pacte (Athéna / Ulysse) de la ruse nécessaire qui vise le retour de notre héros à sa demeure, à son trône et à son lit implique la nécessité de rester couvert afin de savoir si l'on est servi ou trahi. Dans cette conduite légitime d'Ulysse, nous ne voyons pas des actes lâches et malhonnêtes, mais nous sommes devant des stratagèmes illustrés d'une intelligence performante.

## II.1- Stratagème : conduite honorable de la Ruse

Nous avons constaté que la ruse implique plus d'intelligence, et qu'elle reflète une manière de sagesse ; nous la voyons alors comme une possibilité d'«humaniser» la guerre, puisque le stratagème (ruse de guerre) recourt, d'une façon plus tolérable, à des moyens plus doux afin d'atteindre la position dominante.

Pour la notion de *stratagème* qui désigne, comme nous avons déjà aperçu dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière, une ruse de guerre destinée à surprendre et à tromper l'ennemi, et qu'on peut utiliser pour décrire toutes sortes de ruses et d'adresses dont on se sert pour réussir en quelque affaire, le dictionnaire historique de la langue française, *Le Robert*, nous fournit quelques définitions étymologiques :

Stratagème : est l'altération (1564) de la forme étymologique *strategeme* (mil. XV<sup>e</sup> s.), emprunt au latin *strategema*, *-atis* « ruse » et en particulier « ruse de guerre », lui-même emprunté au grec *stratêgêma* «manœuvre de guerre». Ce dernier vient de stratêgein « commander une armée » ; ce verbe dérivé de *stratêgos* « chef d'armée », auquel a été emprunté le français *stratège*<sup>163</sup>

Cette définition met l'accent sur l'univers guerrier du terme *stratagème*. Un champ où l'emploi de la ruse est glorifié. Dans le *Droit des gens*, Vattel recommande même le stratagème comme procédé humanitaire : «Comme l'humanité nous oblige à préférer les moyens les plus doux

---

163) *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Dictionnaire Le Robert – Paris, 1992.

dans la poursuite de nos droits, si, par une ruse de guerre, une feinte exempte de perfidie, on peut s'emparer d'une place forte, surprendre l'ennemi et le réduire, il vaut mieux, il est réellement plus louable de réussir de cette manière que par un siège meurtrier ou par une bataille sanglante<sup>164</sup> ». Cette vision tactique donnée à la pratique de la ruse guerrière est jugée très honorable pour vaincre l'adversaire «Isabelle : Ô Ciel ! sois-moi propice et seconde en ce jour / Le stratagème adroit d'une innocente amour<sup>165</sup>». La notion du stratagème constitue, conventionnellement, l'espace de la pure légitimité de la ruse où si les ruses débouchent sur une solution pacifique, c'est pour le grand bonheur des rois qui sauvegardent ainsi leurs biens et épargnent l'effusion du sang de leurs armées. Dès le premier temps, il s'est trouvé des défenseurs des stratagèmes militaires qui, s'ils n'avaient pas la franchise d'une confrontation directe, permettaient au moins d'épargner des vies humaines.

Ainsi, les intellectuels et les penseurs dès l'époque de Molière jusqu'à nos jours ont-ils attribué à la pratique de la ruse pour la bonne cause la figure honnête et bienveillante du stratagème, parce que cette manœuvre de guerre reflète chez le personnage rusé une sorte d'intelligence et de finesse d'esprit. Ce jugement favorable pousse J. Bruneau, *La Ruse dans la guerre sur mer*, à détailler les formes du stratagème :

Les stratagèmes sont classés en trois catégories : ceux accomplis par prudence et par duperie, ceux résultant de l'audace, et ceux résultant d'une combinaison des deux premiers. Chacun d'eux est rassemblé dans des mots, des actions et un mélange des deux. Et ils sont licites pour persuader, forcer ou causer du tort, pourvu cependant qu'on les utilise contre ceux contre lesquels ils sont autorisés, c'est-à-dire contre l'ennemi et en temps de guerre<sup>166</sup>

---

164) Emer de VATTEL, *Le Droit des gens, ou Principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, (Livre III, Ch. 10, 178.) éd. Leide : aux dépens de la compagnie, 1758, p. 64-65.

165) *L'École des maris*, II, 1. 361-362

166) Jacques Bruneau, *La Ruse dans la guerre sur mer*, p. 17

Ce statut respectable de la ruse incite philosophes et critiques à réexaminer le rapport entre tromperie et intelligence, entre hypocrisie et mensonge vertueux dans l'espace public. Platon a tôt exprimé ce rapport en mettant l'accent sur l'honnêteté de l'intention. Dans *La République*, il invite les dirigeants des cités à créer de « nobles mensonges », des mythes, pour attacher les habitants aux cités. Autant dire que la ruse est envisagée comme un exercice subtil, délicat, raffiné, et surtout efficace. Machiavel imagine d'ailleurs le prince idéal en politicien rusé.

Selon certains écrivains et intellectuels français comme J.J. Rousseau (*Emile*, V), la ruse doit figurer parmi les principes éducatifs comme une conduite à encourager : « La ruse est un talent naturel au sexe, et persuadé que tous les penchants naturels sont bons et droits par eux-mêmes, je suis d'avis qu'on cultive celui-là comme les autres : il ne s'agit que d'en prévenir l'abus<sup>167</sup> ». Il rejoint d'une certaine manière les principes d'une pédagogie populaire qui visent à préparer l'individu à des relations quotidiennes faites d'esprit de finesse et de capacités manœuvrières. Mais on invite à ne point en abuser. Dans son *De l'Esprit des Lois*, le noble, chez Montesquieu, y pratique ainsi la ruse, mais avec honneur, tout en affichant une franchise apparente : « Dès que l'honneur peut y trouver quelque chose de noble, il est ou le juge qui les rend légitimes ou le sophiste qui les justifie [...] Il permet la ruse, lorsqu'elle est jointe à l'idée de la grandeur de l'esprit ou de la grandeur des affaires ; comme dans la politique, dont les finesses ne l'offensent pas<sup>168</sup> ».

Le schéma éthique de la ruse est conforme à la tradition occidentale qui voit dans cette conduite intelligente une tactique louable si elle satisfait une aspiration légitime. La plupart des philosophes et écrivains ont exprimé une sorte d'admiration vis-à-vis de la capacité

---

167) J.J. Rousseau, *Emile*, Livre V, in *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1969, p. 711.

168) Montesquieu Charles-Louis de Secondat, *De l'Esprit des Lois* (IV, 2), in *Œuvres complètes* ; coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1951. p. 262



manœuvrière d'un personnage. La ruse, du moment qu'elle se présente comme le fruit de l'intelligence, inventée selon les lois de celle-ci (les méthodes pour son invention consistent dans l'application des principes et des critères de l'honnêteté et de la noblesse), il est nécessaire de la considérer comme une stratégie humanitaire recommandée, comme une manière légitime permettant de se tirer d'un certain embarras ou danger, et comme une défense assurant la survie.

Cette image honorable de la ruse se heurte à celle péjorative que nous avons aperçue dans la pratique de certaines formes de la duplicité (hypocrisie, imposture, flatterie, etc.). Plusieurs circonstances, conditions, et motivations jouent le rôle principal dans la précision de l'aspect éthique de la ruse. L'image morale de l'acte de tromperie revêt une certaine ambiguïté qui provoque un débat passionnant sur les critères qui gouvernent tel ou tel jugement.

### **III – Équivoque éthique de la ruse**

Jacques Maritain déclare : «L'essentiel est qu'il y ait, objectivement et en soi, une différence certaine entre la ruse légitime et la tromperie immorale. Discerner cette différence dans telle ou telle circonstance particulière est l'affaire d'une casuistique bien fondée ou, mieux encore, du jugement vécu d'une authentique "prudence" <sup>169</sup>». Cette ambivalence philosophique de l'image éthique de la ruse a diversifié les opinions et a dressé le tableau philosophique de la pensée et du savoir dans l'espoir de trouver une issue à ce débat polémique autour de la bénédiction ou de la condamnation de la *mêtis* humaine. Les professionnels de l'intelligence (philosophes) ont souvent rejeté dans l'ombre toutes les qualités d'esprit dont est faite la ruse humaine (tours de main, adresses, stratagèmes) ; ils les ont effacés du

---

169) Cité par Raymond Aron, dans *Machiavel et les tyrannies modernes*, coll.« Biblio Essais », éd. Librairie générale française, 1995. p. 423.

domaine de la connaissance véritable et les ont ramenés, suivant les cas, au niveau de l'inspiration hasardeuse, de l'opinion inconstante, ou de la pure et simple escroquerie.

Pour Platon, les qualités de la mêtis (sûreté du coup d'œil, la pénétration de l'esprit, etc..) qui visent à atteindre le but précis relèvent d'un mode de connaissance extérieur au Savoir, et étranger à la Vérité. Par contre, Aristote voit dans ce genre d'agissement avec ses orientations et ses démarches une image parfaite de la prudence. La position platonicienne vient de l'adoption d'une dichotomie radicale entre l'être et le devenir : nous avons d'un côté le domaine de l'être, du constant, de l'invariable, du savoir droit et fixe ; de l'autre côté, nous avons le domaine de devenir, du multiple, de l'illimité et de l'opinion biaisée. Au sein de cette pensée philosophique, la ruse humaine ne peut plus avoir de place ; elle se caractérise par son jeu de bascule, d'aller et de retour entre plusieurs pôles.

Dans une tentative de compréhension de cette variabilité mouvante et l'ambiguïté dont se caractérise la typologie de la ruse, nous refaisons recours à l'article de G. Declercq sur *Le Manteau d'Ulysse*, où il a détaillé les raisons qui ont poussé Platon à critiquer la puissance des mensonges homériques et à qualifier ces formes verbales de la ruse d'être scandaleuses<sup>170</sup>.

D'après les interprétations de Declercq<sup>171</sup>, c'est le portrait trompeur des dieux que dessine Homère dans *L'Iliade*, qui était la cible des attaques platoniciennes. Zeus, dans ses deux promesses contradictoires faites à Agamemnon (emporter une victoire sur les Troyens), et à Thétys (mère d'Achille : punir les Grecs), a fait recours à

---

170) G. Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, p. 12

171) Il s'agit de l'analyse de Gilles Declercq sur le « songe pernicieux : colère d'Achille et mêtis de Zeus », *Ibid.* p.17- 22.

la ruse du songe pernicieux envoyé à Agamemnon pour tenir ses promesses. Mais selon l'interprétation de notre auteur :

Le songe est une ruse qui mobilise un mensonge (entendu comme dire contrefactuel : dire que les dieux sont désormais unanimes et hostiles aux Troyens est faux)<sup>172</sup>.

Nous sommes donc devant le portrait des dieux trompeurs et menteurs. L'univers intellectuel platonicien estime, selon Declercq<sup>173</sup>, que les dieux ne peuvent, ontologiquement, mentir, et leur pouvoir n'a nul besoin du détour du mensonge ou de la ruse. Declercq nous a cité le jugement de la condamnation formulé par Platon, dans sa critique du mensonge (*République*, L. II, III), où le philosophe se prononce contre cette attribution de la procédure mensongère à Zeus :

Il n'y a donc pas de raison pour que Dieu mente [...] Dieu est absolument simple et vrai, en acte et en parole ; il ne change pas lui-même de forme, et en trompe les autres ni par des fantômes, ni par des discours, ni par l'envoi de signes, à l'état de veille ou en songe. [...] Ainsi, tout en louant beaucoup de choses chez Homère, nous ne louerons pas le passage où il dit que Zeus envoya un songe à Agamemnon<sup>174</sup>.

Mais la satire de notre philosophe grec contre l'attribution de la ruse à la conduite divine s'affaiblit et se transforme en bénédiction si la pratique de la ruse, au niveau humain, cible seulement l'intérêt public. G. Declercq met en évidence cette attitude platonicienne justifiable vis-à-vis du pacte de ruse entre Athéna et Ulysse (Alliance guerrière et politique, assimilable au stratagème dans *Illiade*). Puisque, selon lui, il s'agit d'une reconquête légitime :

Le pacte d'Ulysse et d'Athéna distingue la fable ludique (celle de la seconde sophistique) de la ruse nécessaire : le « conte crétois », parole masquée stratégique, revêt alors le statut de conte plasmétique à double

---

172) G. Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, P.19

173) *Ibid.*, p. 20

174) Platon, (*La République* II, 382, p.133), Traduction et notes par Robert Baccou, éd. Garnier – Flammarion, 1966.

fonction : protéger l'identité d'Ulysse, attester à un niveau de conscience profond [...] de la réalité de son retour<sup>175</sup>.

Ce double visage de l'image éthique de la ruse a conservé sa particularité polémique de l'antiquité jusqu'à nos jours. Le monde médiéval a témoigné de cette variabilité mouvante de la notion de la ruse (vision ancienne incarnée dans l'expression de l'intelligence et de la finesse d'esprit, et l'attribution du concept du mensonge dans un sens négatif). Ensuite, dans les siècles qui suivent, l'ambiguïté éthique de l'acte du rusé avec toutes ses formes et procédures (hypocrisie, tromperie, mensonge, détour, etc.) était le moteur essentiel des débats, des ouvrages et des hypothèses qui essaient de créer des nouvelles conceptions, interprétations et expressions.

### III.1- Tromperie / Mensonge

Il est indiscutable que l'hypocrisie (image immorale de la ruse) est une forme de la tromperie. Mais toute tromperie n'est pas moralement condamnable et les formes de tromperie qui le sont, ne le sont pas toutes pour les mêmes raisons. Pour que nous puissions parler de tromperie, la procédure stratégique du rusé doit comporter cinq éléments qu'incarne le schéma suivant :

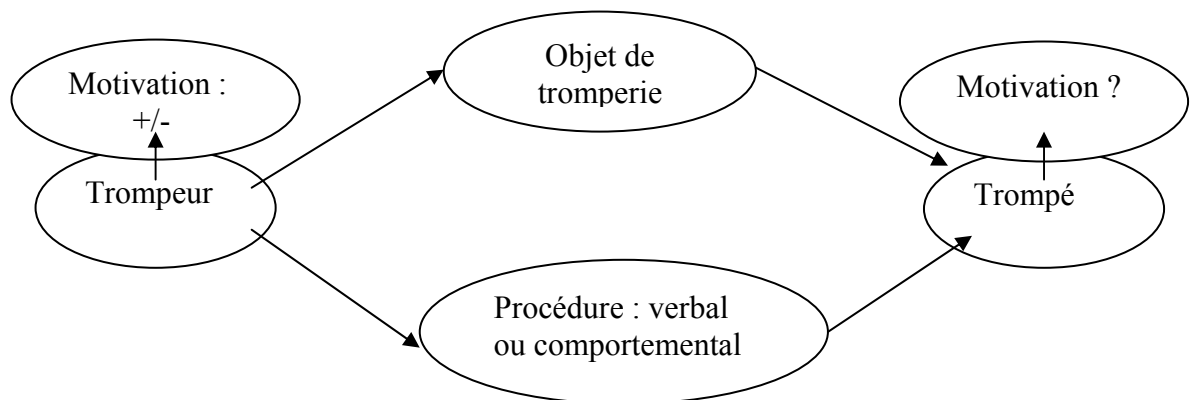


Schéma du mécanisme de la tromperie

175) G. Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, p. 41

L'élément éthique qui gouverne cette structure conceptuelle tourne autour de la motivation de l'action. À ce propos, Jean-Pierre Cavaillé a signalé, dans son article *Ruser sans mentir*<sup>176</sup>, la naissance d'un nouveau courant de pensée en Occident qui tend, de manière plus ou moins nette, à dissocier mensonge et tromperie et à envisager d'un point de vue éthique et/ou tactique le recours possible à un usage déceptif de signes scrupuleusement dissociés du mensonge. Son idée s'est appuyée sur le discours de Thomas d'Aquin sur le mensonge et la tromperie dans sa *Somme Théologique*. Saint Thomas a écarté l'acte de la tromperie de l'essence du mensonge :

Vouloir tromper quelqu'un, lui faire croire ce qui est faux, ce n'est pas, à proprement parler, un mensonge, mais quelque chose de plus, un complément, une conséquence [...] Le désir de tromper est en dehors de la nature du mensonge dont il n'est qu'une conséquence, de même qu'aucun effet n'est un élément essentiel de sa cause.<sup>177</sup>

Cette vision théorique peut-elle nous mener à considérer la conduite trompeuse comme une technique en dehors du mensonge, et par conséquent incondamnable ? C'est une hypothèse probable qui développe, selon Cavaillé, une casuistique dans les traités théologiques de la moralité : « [Cette casuistique] propose des stratégies déceptives innocentes (et non pas prise dans une logique du moindre mal, le point est important) pour affronter les situations de la vie où l'impératif de vérité se trouve en contradiction avec un autre principe fondamental (justice, fidélité, charité, etc.)<sup>178</sup> ». Mais peut-on en conclure que la ruse peut se passer du chemin du mensonge ?

La justification de l'hypothèse de Cavaillé s'appuie sur l'idée de pouvoir dissimuler légitimement une information à travers l'usage des

---

176) Jean-Pierre Cavaillé, *Ruser sans mentir : de la casuistique aux sciences sociales. le recours à l'équivocité entre efficacité pragmatique et souci éthique*, article rédigé dans « Les raisons de la ruse, une perspective anthropologique et psychanalytique », sous la direction de Serge Latouche, Pierre-Joseph Laurent et al., éd. La Découverte/M.A.U.S.S., Université de Louvain-la-Neuve, p.96

177) Saint Thomas d'AQUIN, *Somme Théologique II (Les vertus sociales, quest. 110, art. 1)*, Trad. J.-D. Folghera, O.P., éd. du CERF : Desclée & Cie, Paris, 1954.

178) Jean-Pierre Cavaillé, *Ruser sans mentir*, p.97

signes qui ne sont pas faux, même si leur effet est bien de tromper. Cette opinion propose, à notre avis, des arguments sophistiqués qui cherchent à montrer que nous sommes dans une situation loin de la tromperie condamnée, puisque le rusé ne cherche qu'à cacher la vérité pour des raisons légitimes.

Désirant mettre en évidence la légitimité de certains actes trompeurs, quelques auteurs ont tendance à parler de la tromperie intentionnelle dans sa forme sociale (tact, politesse, excuses, dissimulation de réserve, moyens pour protéger la vie privée, etc.). Dans ses tendances à déculpabiliser la tromperie quand elle vise à bonne fin et ne frustre pas ses victimes, la perspective de Cavallé joint celle des anciens intellectuels en favorisant la conduite intelligente de la ruse et en attaquant l'aspect noir du mensonge : «On peut alors parler d'une bonne tromperie, et si l'on veut d'une bonne ruse sans mensonge, qui recourt aux équivoques et surtout, par souci de plus grande efficacité, aux restrictions mentales, beaucoup plus difficiles à déjouer<sup>179</sup>». Mais la question qui se pose est de savoir si le mensonge garde toujours son image immorale ?

### **III.2- Éthique du mensonge**

Le mensonge, dit le *Dictionnaire Universel* de Furetière, est une «Menterie concertée et étudiée, chose fausse et inventée, que l'on veut faire passer pour vrai». Cette définition restrictive délimite l'action mensongère à une fausseté en paroles. Et le *menteur*, est qualifié de celui : «Qui avance, qui soutient une chose qu'il sait fausse, qui parle contre sa conscience». Mais la notion de mensonge correspond autant à une duplicité en paroles qu'à une duplicité en acte. Mlle de Scudéry le souligne clairement :

---

179) Jean-Pierre Cavallé, *Ruser sans mentir*, p. 101

Il y a plusieurs espèces de menteries, car il y a des mensonges d'action aussi bien de parole, de regards trompeurs, des sourires dissimulés, et même un silence menteur.<sup>180</sup>

L'évolution des rapports sociaux au XVII<sup>ème</sup> siècle a contribué à la création de petits mensonges de civilité qu'on ne peut pas s'empêcher de faire. Les règles de la bienséance ne s'opposent pas à ce genre de pratique ; au contraire, quelques mensonges de générosité sont fort recommandés dans la pratique de la vie sociale.

Divers auteurs classiques ou même des intellectuels des siècles postérieurs tendent à prouver que cette accumulation de situations où le mensonge semble être permis et même indispensable, vise à démontrer qu'on a bien tort de condamner sans nuances le mensonge. Bien évidemment, il existe des mensonges malveillants, malhonnêtes et condamnables, qui sortent de toute la malignité de la fausseté. À savoir les mensonges qui sont dits dans le but de nuire à quelqu'un, ceux dont le menteur se sert dans son propre intérêt ou bien ceux qui sont faits par haine et par envie. Sont particulièrement ignobles, abjects et immoraux ceux qui touchent à l'amour et à l'amitié. Mais on peut parfois utiliser un mensonge indifférent ou plaisant, louable et même nécessaire. Si la fausseté en parole ou en acte est voulue et la malignité en est exclue en raison de la bonne intention, dans ce genre de situation, le mensonge concrétise un cas excusable et même exigé. Pour justifier cette attitude, J.P. Cavaillé nous propose un exemple convaincant :

Comment faire entendre à l'étudiant, sûr d'avoir fait un travail remarquable, que sa présentation est désastreuse ? Que répondre aux parents ravis qui nous demandent comment nous trouvons leur affreux bébé ?<sup>181</sup>

---

180) Mlle du Scudéry, *Du Mensonge*, dans *Conversations Nouvelles sur divers sujets* t.I, éd. Barbin, Paris, 1684, p. 421-422.

<sup>181</sup>) Jean-Pierre Cavaillé, *Ruser sans mentir*, p. 106

En pareille situation, n'est-il pas préférable de faire recours au détour langagier ? La fausseté n'était-elle pas moins dommageable qu'une vérité affreuse ? Si J.J. Lecercle<sup>182</sup> a parlé du pathétique positif d'Ulysse, nous pouvons parler alors de ce pathétique positif du discours mensonger qui vise à éviter certain malheur que pourra causer la vérité pure. En examinant la nature humaine, Nietzsche, dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*<sup>183</sup>, a constaté que l'être humain est même hostile aux vérités qui peuvent être préjudiciables ou destructrices. Nous pouvons parler ainsi de la vertu du mensonge en tant que qualité honnête dans l'exercice d'une ruse légitime.

Sans doute la réflexion de Nietzsche nous mène à constater que l'homme préfère s'acheminer vers la voie où la ruse est première et la vérité seconde, où la tromperie et toutes ses procédures sont aperçues comme moyen de concevoir la société. Mais les règles qui gouvernent cet agissement ou cette conduite intelligente exigent l'intentionnalité saine, le jugement public favorable, et surtout une convention ferme dans l'exercice de la ruse afin de ne pas nuire aux principes de moralité et d'honnêteté. Qui juge l'aspect moral de la ruse ?

Loin de s'introduire dans les détails de la juste cause, le trompeur, pour sa part, se voit doué d'une intelligence remarquable et juge sa conduite très honorable, l'adversaire trompé se voit victime d'une perfidie honteuse. Qui prononce le dernier mot vis-à-vis de cette divergence dans l'image morale de la ruse ? La réponse était claire pendant tout ce débat sur l'éthique de la ruse. C'est l'élément tiers qui tranche cette ambiguïté en examinant la fin de la conduite trompeuse, un élément présenté par le public dans les rapports sociaux, par le juge dans

---

<sup>182</sup>) Jean-Jacques Lecercle, *Le plus beau est toujours le plus long*, article rédigée dans un ouvrage intitulé *Le Détour*, texte réuni par Liliane Louvel ; éd. La Licorne : UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société. 2000. p.24

<sup>183</sup>) Frédéric Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Coll. «La Pléiades», éd. Gallimard, 2000. p. 406.



les tribunaux, par le lecteur et le spectateur dans les fables littéraires, mais devant la dispersion des opinions, il ne nous reste que notre vision individuelle pour éclaircir l'éthique équivoque de la ruse.

Du point de vue lexical, Molière et ses contemporains ont pris en considération cette multiplicité dans les figures de la tromperie. Nous avons analysé, dans le deuxième chapitre de cette partie, la manière que les personnages moliéresques ont suivie dans la désignation des actes trompeurs. Entre ruse et perfidie, intelligence et hypocrisie, tour de finesse et fourberie, se diversifie la vision des personnages (rusé / victime). Mais cette positivité ou négativité de la ruse, comment était-elle présentée sur la scène dramaturgique ? Quelle est la réaction des spectateurs vis-à-vis de telle ou telle action trompeuse ?

#### **IV – Moralité de la ruse dramaturgique**

Dans la fiction littéraire (Épopée, comédie et farce), la ruse est souvent représentée comme un hymne à l'intelligence, à l'industrie, à l'art et à la finesse de l'esprit humain. Le personnage du *trompeur* existe depuis toujours dans la littérature et dans le folklore. Naturellement, il apparaît en tant que type de héros littéraire à la suite du héros épique. On peut situer même la naissance du trompeur au sein de l'univers héroïque même. Une naissance illustrée par la destinée de deux grands héros : Achille et Ulysse.

Dans ces œuvres fictionnelles, l'une des importantes variables dans le mécanisme de la ruse littéraire se concrétise par la présence ou non des témoins. En effet, le fait que la ruse puisse avoir des spectateurs retentit particulièrement sur sa technique et sa pratique, que ces témoins soient des complices (ce qui en fait en réalité des adjouvants du rusé), des utilités dans l'objectif d'émerveiller (car la ruse peut contenir une part de

séduction et le rusé est généralement un séducteur), ou des opposants (autres que le récepteur) agissant en quelque sorte comme une épice sur toute l'affaire. Outre la présence de ces éventuels personnages témoins, la ruse théâtrale se caractérise d'ailleurs par la présence obligatoire de ces témoins particuliers que sont les spectateurs. En tout cas, ces témoins entraînent la nécessité de l'appréciation morale ou esthétique de la ruse, car il n'y a que dans la réalité vraie que la ruse puisse être à jamais ignorée, même de la dupe, ou plus exactement ne jamais être connue que par l'émetteur, alors seul spectateur de sa propre fourberie.

Il ne faut pourtant pas perdre de vue que, dans son cas, la fourberie (forme dramaturgique de la ruse) reste généralement positive. S'apparente à une cause honnête, elle revêt instantanément un aspect sympathique, auquel, le spectateur, comme le lecteur, ne peuvent demeurer insensibles. La fourberie est considérée par Mascarille de *L'Étourdi* comme un don de la nature.

L'action du fourbe moliéresque est, en apparence, profondément immorale. Tout y est fausseté : fausse identité, faux sentiments, fausses paroles, fausses nouvelles. On vole, on trompe et on ment. Des fins généreuses – le bonheur des amoureux – qui ne sont peut-être encore, dans cette perspective, que des fins prétextes, dissipent systématiquement toute condamnation. L'assentiment du public est constant. Aucun reproche d'immoralité, puisqu'on sait, puisque le dramaturge s'est rassuré par la complicité de la salle. Le fourbe s'enfonce dans son jeu de tromperie avec notre bénédiction. Tout le public est derrière lui. S'indigner ou refuser cette participation « pour rire », ce serait se ranger d'emblée dans le clan des victimes ridicules et bornées.

Le personnage du rusé obtient généralement l'adhésion du lecteur ou du spectateur. Mais il y a des fourbes-hypocrites chez Molière

(Tartuffe, Dom Juan) qui suscitent l'horreur chez le spectateur. Cela nous provoque la curiosité de regarder de près la notion de la *fourberie* / *fourbe* et son éthique dramaturgique.

Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, nous en fournit quelques détails : « Fourbe : n.f. Tromperie, déguisement de la vérité fait avec adresse ». Ce terme constitue l'origine étymologique de *fourberie* et les deux notions remplissent le même champ sémantique : « Fourberie : Action du fourbe, ou coutume qu'on a de tromper, de déguiser ».

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le verbe *fourbir* concrétise l'origine étymologique de *fourbe* / *fourberie* :

*Fourbir*, en argot ancien (1223, *forbir*), a signifié « voler » (cf. italien *forbo*, ancien français *forbeter* « tromper », XIII<sup>e</sup> s.) ; on relève un déplacement sémantique analogique avec nettoyer, laver et polir [...] De *fourbir* « voler », vient le sens des déverbaux *Fourbe* n. « trompeur, rusé et malhonnête » (1643 ; 1455, n.m., « voleur » en argot), devenu adjectif (1638) et conservé en français moderne dans ce dernier emploi, et *Fourbe* n.f. « tromperie » (1640, *forbe*) – Ces deux mots vieillissent – le dérivé *Fourber* v.t. (1643) est sorti d'usage – ont été remplacés par *Fourberie* n.f. « tromperie » (1640) et « disposition à tromper » (1655), avec des valeurs psychologiques issues du sens de *fourbe*<sup>184</sup>.

De son côté, *Le Grand Robert* met l'accent sur l'aspect noir de l'acte de fourber « Tromper par des moyens perfides<sup>185</sup> ». Ce jugement s'harmonise avec l'aspect sémantique général attribué à la notion de *fourberie*, mais il s'oppose avec la sympathie des spectateurs qu'acquiert le fourbe moliéresque qui agit pour une bonne cause :

« Fourbe » semble moins péjoratif que « femme d'intrigue ». Le terme, sans être réservé au théâtre, y a trouvé son épanouissement. Un bref sondage effectué à partir de textes en prose non dramatiques qui exploitent les thèmes du vol et de la ruse nous inciterait à le penser, bien que « fourbe » apparaisse dans notre langue dès 1455, issu de l'argot italien, « furbo » : voleur<sup>186</sup>.

---

184) *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Dictionnaire Le Robert – Paris, 1992, terme *Fourbir*.

185) Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. Le Robert, Montréal, Canada, 1992.

186) Jean Emelina, *Les Valets et les serviteurs dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, éd. PUG, Grenoble, 1975. p.53.

Le fourbe qui vient, étymologiquement, sans doute du verbe « fourbir », est celui qui sait donner de l'éclat, un éclat trompeur, à ses entreprises. Il brille pour séduire et duper ses adversaires. Le terme *fourbe* a sans doute, malgré le caractère plaisant de l'illustration scénique, une couleur plus sombre que ceux de « drille », de « drôle », voire de « fripon », qu'on trouve dans les farces et les nouvelles, et qui mettent aussi le spectateur ainsi que le lecteur en sympathie avec le héros.

Molière et les dramaturges contemporains ne font pas fusionner les deux évolutions éthiques subies par la ruse théâtrale. Le stratagème n'est utilisé comme outil de dévoilement que lorsqu'il s'agit de sanctionner un caractère, une attitude personnelle. La présence du personnage rusé chez Molière répond à la classification éthique de la typologie de la ruse. Nous avons le personnage de l'hypocrite qui incarne l'aspect immoral de la ruse (Tartuffe, Dom Juan). L'action des hypocrites suscite une sorte d'inquiétude vis-à-vis des personnages victimes qui subissent les conséquences des actes trompeurs. Toute la famille d'Orgon court un risque de déstabilisation à cause d'une stratégie séductrice caractérisée par une fausse dévotion exercée par Tartuffe sur le chef de la famille (Orgon). Ce genre d'agissement a contribué à créer l'éthique immorale de la ruse.

Dans l'autre champ de bataille, il y a le fourbe intelligent qui consacre toute sa finesse d'esprit au service des jeunes amoureux ou d'une bonne cause (Mascarille, Sbrigani, Eraste, Hali). La conduite de ces personnages s'inscrit sous la catégorie de la ruse nécessaire, et s'acquiert toute la bienveillance des spectateurs. Cette conduite favorable peut se confronter à une situation où même le public se trouve incapable de donner un jugement absolu concernant l'image morale du fourbe

moliéresque. La figure de Scapin concrétise cette ambiguïté éthique ; d'une part, ses actions trompeuses pratiquées contre les deux vieillards afin de sauver ses deux maîtres tombés dans des situations critiques méritent tout un éloge et une admiration remarquables par rapport à ses stratégies intelligentes ; mais d'autre part, dans la scène des aveux de Scapin devant son maître Léandre (Vol, mensonge, feinte, etc.), nous pouvons considérer ce fourbe en tant qu'imposteur dangereux dans la société.

Les rusés moliéresques incarnent globalement les figures de la typologie de la ruse. L'ambiguïté de l'image éthique de la ruse donne au spectateur le droit de préciser les critères de la moralité de l'action trompeuse. Si les fourbes moliéresques mentent, c'est l'intrigue dramatique qui en exige, c'est leur jeu théâtral qui implique un déguisement de pensée, c'est leur devoir de briller devant les siens. Le public, pour sa part, arbitre alors les phases de jeu. Il peut se montrer favorable à tel joueur et lui prodiguer des encouragements. Ensuite la participation du public au déroulement de la ruse est implicite, il a accordé sa bénédiction au meneur du jeu.

L'examen de la typologie de la ruse dans la dramaturgie moliéresque nous mène à mettre en valeur les catégories générales de la ruse proposées par N. Ba Mohammed :

- La première comprendrait toutes les formes d'action qui sont de pures manœuvres de la ruse en direction du succès : les stratagèmes, les pièges, les subterfuges, les guets-apens, les embuscades, les escroqueries, les trahisons...
- La deuxième grouperait les activités et attitudes qui utilisent pour ainsi dire légitimement la ruse, dans le respect de certaines règles et formalités, comme la diplomatie, la stratégie et la tactique, la propagande, la pédagogie, la publicité et la politesse.
- Une troisième catégorie serait celle des activités et des attitudes qui sont implicitement des ruses en ce sens que l'intelligence, même quand elle prétend à l'objectivité, met en œuvre toutes les ressources de l'ingéniosité, de la finesse, du raisonnement, de la dialectique et de

l'éloquence pour persuader les autres, les influencer, les capter et les séduire.

- En dernier lieu, il y a des ruses qui passent en général pour avoir un sens péjoratif : la fourberie, la supercherie, la flatterie, la fraude, la corruption, la perfidie... ; et d'autres pour avoir un sens laudatif : la prudence, la circonspection, l'industrie, l'esprit avisé.<sup>187</sup>

En nous appuyant sur la diversité des synonymes de la ruse, et en analysant les catégories de la ruse proposées par Ba Mohammed, nous pouvons classer typologiquement la conduite de la ruse dramaturgique en trois rangs : celui de la ruse qui utilise tous les moyens et stratégies permettant d'atteindre un but sans avoir aucun scrupule concernant la moralité de l'action ; celui de la ruse qui opère dans le respect des règles et des formes ; et enfin celui de la ruse qui emploie toutes les ressources de l'intelligence pour persuader, influencer ou simplement séduire avec un climat d'ambiguïté qui revêt l'aspect éthique.

A partir des données morales formées de religieux, de social et de philosophique, l'image éthique de la ruse nous a offert deux voies pour traiter la conduite de la ruse, voies entre lesquelles partent évidemment de multiples visions et interprétation : la première ligne est celle de l'utopie morale qui insiste pour extirper la ruse des comportements sociaux, et même jusqu'à exclure les rusés de la Cité platonicienne. La deuxième voie opposée est celle d'une société où on admet la ruse en tant qu'une manifestation naturelle de l'intelligence humaine qui vise la défense contre toute sorte de violation des droits de la survie.

Entre ces deux voies se déploie une série de motivations et de justifications qui cherche un accommodement entre la morale et le réel. Cette recherche de la légitimité d'action se caractérise par une ambiguïté éthique que l'intentionnalité de la ruse est seule capable de rendre la

---

187) N. Ba Mohammed, *Ruse et politique : sur un rapport d'équipollence*, Article rédigé dans La Comédie de la ruse, p. 57-58

clarté. C'est donc la fin visée de la conduite trompeuse qui peut bouleverser le jugement éthique malgré l'opposition de certains principes théoriques.

Toute action se fonde sur l'intention (avouée ou non par le sujet) de produire un effet sur un adversaire ou un partenaire. L'action de ruse peut être orientée par une double intentionnalité :

- 1- une intentionnalité positive : dans ce cas, le rusé vise plus généralement à plaire, à gagner l'estime d'autrui, ou à se défendre.
- 2- une intentionnalité négative : la volonté de nuire apparaît nettement dans certaines ruses. Le sujet envisage l'action comme un moyen de vaincre un adversaire, de se débarrasser d'un ennemi pour ses propres intérêts.

L'idée de la ruse pourrait cesser d'être une action d'imposture uniquement quand elle dépasse le caractère essentiellement déloyal qu'on lui attribue afin de lui accorder celui de la recherche de la loyauté. Cette appréciation éthique de la ruse relève de la clairvoyance de l'individu, du lecteur, du spectateur. C'est l'opinion publique qui prononce le verdict dans le procès d'une polémique paradoxale traitée sans issue depuis l'antiquité jusqu'à nos jours : « Or, à présent, il est hors de doute pour nous, tu le vois, que le même homme est trompeur et véridique ; de sorte que si Ulysse était trompeur, il devient en même temps véridique, et si Achille était véridique, il est trompeur ; bien loin d'être différents et contraires, nos deux personnages sont tout pareils<sup>188</sup> ».

Nous pensons qu'il serait possible de mener à terme cette problématique éthique de la ruse quand nous arriverons à distinguer lexicalement dans la désignation des conduites de la ruse. Si nous arrivons à appeler (ruse) toute action trompeuse intelligente qui cherche à atteindre un objectif tout à fait légal, et de même (imposture,

---

188) Platon, *Hippias Mineur*, 369d, *Œuvres Complètes*, éd. Les Belles Lettres, Paris 2002.

hypocrisie) pour les agissements que le doxa social condamne et arrange sous la catégorie de la malhonnêteté et du vice universel ; nous arriverons à dissiper l'aspect ambigu de l'image éthique de la ruse. Si Gabriel Audisio, protestant contre l'immoralité attribuée à la notion de la ruse, a défendu la figure d'Ulysse et nous a demandé de suivre les pas de Racine dans son appellation du héros homérique dans *Andromaque* «L'ingénieux Ulysse», nous pouvons appeler à défendre la notion de la ruse contre toute assimilation péjorative en nous appuyant sur le rôle essentiel que la ruse, seule, peut jouer dans la création d'équilibre des forces humaines afin de battre la violence arbitraire.



## **Quatrième Chapitre**

### **La ruse et l'équivalence des forces**

« Comme la partie n'est pas égale, il faut user de stratagème.<sup>189</sup> ». Cette réplique reflète une pensée philosophique et une pratique intelligente qui mettent en valeur les différentes formes de la ruse qu'expriment les écarts et les différences entre les moyens d'action dont dispose chaque puissance.

Dans toute situation de conflit ou de compétition, la victoire peut s'obtenir de deux façons : ou bien parce qu'on est le plus fort dans le domaine en question, ou bien par le recours à des stratégies qui ont pour but de déformer l'épreuve et de faire triompher celui qu'on croyait battu. Une hypothèse traditionnelle suppose que la force est le moyen le plus efficace pour arracher la décision et atteindre le but fixé. Ceci pourrait être valable dans de nombreuses situations mais n'empêche point la ruse qui rétablit la finesse de l'esprit humain et permet à l'individu de l'emporter dans des confrontations inégales : « Le plus faible ayant contre toute attente trouvé en lui assez de ressources pour mettre le plus fort à sa merci.<sup>190</sup> ».

La ruse se présente ainsi comme opposée à la violence, comme ce qui épargne l'agressivité aveugle, économise l'effort, évite la brutalité stupide. Elle est considérée comme la meilleure méthode de conduite, non seulement parce que la ruse est plus humaine mais surtout parce qu'elle est plus efficace ; et que, assurant la victoire par des moyens sublimes, elle est plus durable que la soumission par la contrainte.

C'est la ruse de l'opprimé contre une domination, la ruse du citoyen contre le pouvoir, la ruse de l'État et de son administration. C'est le procédé qui a permis aux hommes de contourner les règles qui ne leur

---

189) *Dom Juan*, II, 10.

190) Détéienne et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mètis des Grecs*, P.20

convenaient pas. Toute créature, qu'elle soit faible ou forte, est capable de tirer profit des avantages de la mêtis. Animaux, insectes et mollusques pratiquent l'art du camouflage. L'art de la guerre enseigne comment tirer parti d'un accident de terrain, d'une faiblesse de l'adversaire. À chaque instant, la vie quotidienne présente à l'individu des occasions qu'il doit saisir et des situations où il doit tirer parti de l'événement, et investir dans des possibles. Pour cette raison, face aux hasards, constraints, ou circonstances, la ruse permet au faible, au dominé ou même au plus fort de ménager et de créer leurs propres espaces de libertés. Si fort que soit un homme ou un dieu, il finira par trouver plus fort que lui ; seule compte la supériorité en ruse.

Nombreuses sont les situations quotidiennes qui font du recours à la ruse une nécessité culminante afin de défendre la survie et doter la faiblesse naturelle (physique ou quantitative) d'une puissance supérieure. Comment ne pas ruser avec ceux qui nous agressent ? Toute relation se vit sous pression et impression. Ne pas influencer, ne pas ruser, ne pas aider n'a aucun sens. Sans ruse, comment créer la surprise et la revanche du plus faible ?

Dans ce chapitre, nous chercherons à analyser ce rapport d'équivalence que crée la pratique de la ruse au sein des diverses puissances. Nous nous pencherons sur la capacité de la ruse dans le bouleversement des rapports entre dominé et dominant. À travers plusieurs situations, nous montrerons comment le recours à la ruse est une nécessité exigée pour renverser les situations en faveur du plus faible. Plusieurs univers avancent des arguments irréfutables sur la nécessité de la ruse dans des affrontements inégaux.

L'univers animal ne tarde pas à nous en fournir l'exemple typique. Ainsi celui de la guerre où le stratagème se présente très apprécié pour vaincre l'ennemi supérieur en soldats et en matériel. Machiavel n'hésite

pas à recommander la ruse au Prince qui veut maintenir son pouvoir et obtenir la force de son peuple. La ruse féminine est le seul moyen pour détourner le pouvoir abusif de l'homme. Tous ces exemples et situations constitueront une matière riche dans la compréhension du rôle principal que la ruse joue pour désigner la nature des rapports des forces, et faire face à la violence brute, que ce soit celle des hommes ou des éléments.

Nous allons assister, aussi, à l'incarnation de ce conflit (dominé / dominant, faible / fort, riche / pauvre) dans le jeu dramatique et voir comment la ruse théâtrale a réussi à bouleverser cette relation en faveur du plus doué en mètis.

## **I -Nécessité de la ruse pour l'équilibre des forces**

L'humanité, soucieuse depuis toujours de tromper les dieux, le sort, le destin, cherche à se donner la ruse en vue de maintenir, quels que soient les variations ou changements, l'identité sociale et culturelle des individus et des sociétés qu'elle compose. Toute ruse consistera à établir un système de causalité symétrique de façon à induire un parcours souhaité. Ainsi la ruse est-elle nécessaire, d'une part parce que les hommes sont eux-mêmes méchants, rusés, et indignes de confiance, d'autre part pour faire craindre autrui et donner confiance aux siens. Sans cette intelligence pratique, nos sociétés ne pourraient survivre, et nos pouvoirs n'arriveraient pas à se maintenir.

Si la question n'est pas toujours le pouvoir hiérarchique, il s'agira pourtant de supériorité de rang, qu'elle soit motivée par l'ordre de la société, par la naissance ou par les moyens économiques. Cette supériorité, établie par les traditions ou par les réalités matérielles, comporte une forme de pouvoir parce qu'elle tient en dépendance les autres. Même si cette supériorité s'exerce souvent dans des détails de

moindre importance, mais dont la somme fait le poids, assez lourd pour que l'individu inférieur essaie de s'en débarrasser par les moyens dont il dispose, telle la ruse comme arme défensive intellectuelle. La confrontation des forces opposées crée des situations dans lesquelles la ruse se révèle obligatoire pour établir la justice sociale.

Nous sommes alors devant une évocation du droit de ruser pour renverser les rapports de domination et battre la force grossière. Ce droit naturel, qui remonte dans ses origines à l'existence de l'humanité où l'homme doit ruser pour lui rendre avantageuses les lois de la nature, nous invite à revenir en arrière pour prendre le mythe de Sisyphe comme exemple de la puissance de la ruse, puis à réexaminer la mètis des Grecs et ses champs d'application du point de vue de son influence exercée sur les équivalences des puissances.

La mythologie grecque nous raconte l'histoire de Sisyphe ; c'est le seul héros qui, par la finesse de son savoir-faire, a pu vaincre la puissance de la mort et revenir des ténèbres de l'enfer :

Ce personnage [Sisyphe] était si prodigieusement malin qu'il réussit à tromper la mort même : «grâce à ses habiles manœuvres, il sut revenir de l'Hadès, ayant fléchi par d'insidieux discours Perséphone [...] De cet exploit, nul autre que lui ne s'était prévalu encore parmi ceux qu'a enveloppés la sombre nuée du trépas et qui partis au ténébreux pays des morts ont passé les portes noires par lesquelles y sont retenues leurs âmes indociles ; et c'est pourtant de là que le héros Sisyphe revint à la lumière, grâce à son savoir-faire.<sup>191</sup>

Face à cette puissance illimitée de la mort, l'habileté stratégique de Sisyphe lui a sauvé la vie. Sa mètis l'a rendu supérieur. Par les traits et les comportements qui la caractérisent, les domaines où elle s'exerce, les stratagèmes qu'elle emploie pour inverser les règles du jeu dans

---

191) Théognis, 703-712, trad. J. Carrière, éd. Belles Lettres. Cité par Mireille Brémont, *Le Mythe de Prométhée, les limites de la ruse ou comment apprendre la soumission*, éd. Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1994, p. 38.

l'épreuve de force, la *mètis*, selon Détiene et Vernant<sup>192</sup>, paraît bien engager toute la conception que les Grecs se sont faits de ce type particulier d'intelligence qui, au lieu de contempler des essences immuables, se trouve directement impliqué dans les domaines de la pratique, et confronté à un univers de forces hostiles. Devant l'ambiguïté et la mobilité de la *mètis*, ces puissances brutes se trouvent déroutantes et paralysées.

Les deux écrivains de *Les ruses de l'intelligence : La mètis des Grecs* regrettent que la philosophie occidentale aie toujours méprisé cette dimension de l'intelligence humaine, et ignoré l'indispensabilité de la *mètis* humaine dans la mise à terme des conflits sociaux inégaux :

Dans le tableau de la pensée et du savoir qu'ont dressé ces professionnels de l'intelligence que sont les philosophes, toutes les qualités d'esprit dont est faite la *mètis*, ses tours de main, ses adresses, ses stratagèmes, sont le plus souvent rejetés dans l'ombre, effacés du domaine de la connaissance véritable et ramenés, suivant les cas, au niveau de la routine, de l'inspiration hasardeuse, de l'opinion inconstante, ou de la pure et simple charlatanerie[...] En situation de lutte, la *mètis* revêt la forme d'une puissance d'affrontement utilisant des qualités intellectuelles : prudence, perspicacité, promptitude et pénétration de l'esprit, rouerie voire mensonge. Ces qualités jouent comme autant de sortilèges pour opposer, à la violence et à la force, les armes qui sont son apanage : l'insaisissabilité, et la duplicité.<sup>193</sup>

Ainsi la puissance de la ruse est depuis ce jour-là, enfouie au fond de la raison. Elle se joue des forces élémentaires, elle évite les affrontements violents, elle dénoue les situations de conflit. La nature de la *mètis* humaine se caractérise alors par l'opposition entre le recours à la ruse et l'utilisation de la force : engagée dans un combat inégal, la ruse se présente comme la seule alternative à la violence. Engagée dans la pratique, l'intelligence de la ruse « est en quelque sorte l'arme absolue, la seule

---

192) Détiene et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mètis des Grecs*, p.52

193) *Ibid.*, P.10 et P.52-53.

qui ait pouvoir d'assurer en toute circonstance, et quelles que soient les conditions de lutte, la victoire et la domination sur autrui<sup>194</sup> ».

Cette aptitude à inverser les critères des puissances, cette compétence à défendre le droit de survivre, cette qualification dont se dote l'intelligence humaine se trouvent déjà dans l'univers animal. Détéienne et Vernant ont analysé profondément les conduites de la ruse animale pour mettre en valeur cette pratique dont l'objectif réside dans la sauvegarde de la vie et de la nourriture.

### **I.1- Ruse de l'animal**

L'univers animal est caractérisé par la violence qui régit les relations entre les bêtes elles-mêmes, qui entretiennent avant tout des rapports d'agression, de force et de domination. Dans le monde animal, comme dans le monde humain, les rapports de force sont constamment faussés par l'intervention de la mêtis animale. La règle n'est pas que les gros y mangent les petits :

Ceux qui n'ont pas reçu d'un dieu la force en partage et ne sont point munis de quelque aiguillon acéré pour se défendre ont pour armes les ressources de leur intelligence fertile en ruses et en stratagèmes (*dóloi*), ils font périr un poisson qui par la taille et la force leur est supérieur.<sup>195</sup>

Envisagée comme alternative à la violence ; la ruse animale est définie en tant que modalité d'action s'appuyant sur la création d'apparences trompeuses et l'utilisation de voies détournées. D'après Détéienne et Vernant<sup>196</sup>, la duplicité du piège animal est de se donner toujours pour autre que ce qu'il est, et de dissimuler sa réalité meurtrière sous des apparences rassurantes. Les faibles, les chétifs ne sont pas

---

194) Détéienne et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mêtis des Grecs*, P.20

195) H. Oppien, *Traité de Chasse ; Traité de pêche*, Traduction de E- J. Bourguin, publié à Coulommiers en 1877 ; in Détéienne et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mêtis des Grecs*, P.33

196) *Ibid.* P.32

vaincus d'avance. Les écrevisses sont petites, et leur force, dit Oppien, est en rapport avec leur taille : « Pourtant, grâce à leurs ruses (*dóloi*), elles réussissent à tuer le loup de mer, un des poissons les plus vigoureux<sup>197</sup> ».

Dans l'*Histoire des Animaux*, Aristote exprime son admiration vis-à-vis de certaines intelligences prouvées par l'animal marin « De tous les céphalopodes, le plus rusé est la seiche : elle est la seule à utiliser son encre pour se dissimuler et à ne pas la jeter seulement sous l'effet de la peur<sup>198</sup> ». Ce liquide sombre, ce nuage visqueux, lui permet à la fois d'échapper à la prise de ses ennemis les plus forts et les plus grands en taille, et de capturer ses adversaires, devenus ses victimes.

Cette conduite intelligente des animaux met en question un nouvel aspect des rapports de force. Nous ne sommes plus dans une relation d'équivalence des forces physiques ou quantitatives, mais dans un conflit de puissance en ruses. Celui qui invente la ruse la plus sublime et intelligente triomphe sur son adversaire rusé. Ainsi, selon Détiéne et Vernant<sup>199</sup>, c'est la *mêtis* des poissons qui oblige le pêcheur à déployer une intelligence toute en finesse. Pour triompher de ces êtres pleins de ressources, pour déjouer leurs feintes les plus surprenantes, pour parer à l'imprévisible, chasseurs et pêcheurs doivent être capables d'une *mêtis* plus grande, avoir dans leur sac plus de tours que ne peuvent en aligner leurs victimes.

Parmi les animaux marins les plus rusés, le poulpe se défend contre les pêcheurs en empruntant la couleur et la forme de la roche sur laquelle il s'applique pour se confondre avec elle. Si le pêcheur ne fait pas preuve d'une intelligence supérieure à celui du poulpe, comment

---

197) Oppien, *Traité de pêche, traité de chasse*, II, P.128-130, *Ibid.*, P. 33

198) Aristote, *Histoire des Animaux*, IX, 37, 621b., texte établi et traduit par Pierre Louis, éd. Les Belles Lettres, 1964.

199) H. Oppien, *Traité de Chasse ; Traité de pêche*, *Ibid.*, P.39

pourra-t-il déjouer une telle apparence trompeuse ? Oppien dit clairement à plusieurs reprises :

Ce n'est pas seulement dans les rapports avec leurs congénères que les poissons déploient la finesse de leur intelligence, leur astuce, leurs ruse [...] Souvent même, ils déjouent l'habileté de ceux qui cherchent à les prendre : souvent ils s'échappent, lorsque l'hameçon déjà les tenait ou que le filet les avait capturés. Vainqueurs dans le combat de la ruse, souvent ils triomphent des artifices de l'homme<sup>200</sup>

Dans l'univers de la forêt, la ruse du renard culmine dans sa stratégie de retournement. Même quand il tombe en piège du chasseur (état de faiblesse), ses astuces l'aident à déjouer la tactique de son poursuivant : « Pour le prendre il ne faut compter ni sur les pièges ni sur les lacets ni sur les rets, car il n'a pas son pareil pour flairer une embûche ; il est habile à couper les cordes et à fuir la mort grâce à la subtilité de ses ruses<sup>201</sup> ». Si le renard affirme son intelligence rusée dans l'art de faire le mort pour chasser les oiseaux, sa conduite du brusque renversement pour se sauver donne à la pratique de la ruse une admiration remarquable. Lorsque l'aigle fond sur le renard, ce dernier se renverse brusquement. L'aigle est dupé, sa proie lui échappe, les positions sont renversées. La ruse d'un plus faible a surpris et fait échouer un plus fort.

*Le Roman de Renart*<sup>202</sup> nous fournit des exemples sur le cynisme brutal du pouvoir royal. Une puissance monstrueuse se traduit, par exemple dans la branche XVII, par le coup des griffes du lion qui affirme ainsi le droit du plus fort. Lorsque le renard, dans la branche IX, tombe dans la tanière des loups, il a sans doute raison de redouter le pire.

Mais, dans cet univers sans pitié, le renard dispose d'un savoir-faire qui lui permet d'esquiver ou d'échapper, de sortir des situations les

---

200) Oppien, *Ibid*, III, p.92, in Détiéne et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mètis des Grecs.*, P.39

201) *Ibid.*, IV, 448-451, *Ibid.*, P. 42.

202) Armand Strubel sous la direction de, *Le Roman de Renart*, coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1998.



plus désespérées, mais aussi de triompher de plus fort que lui. *Le Roman de Renart* nous dessine souvent l'image du loup et de l'ourse en tant que force vaincue. La ruse est nécessaire même pour l'animal puissant. La fable d'Esopé *Du Loup et de la grue* dont la Fontaine a inspiré *Le Loup et la Cigogne*, en témoigne :

Le loup venait de manger une brebis, dont quelques os lui étaient demeurés dans la gueule, ce qui l'incommodait fort. Il cherchait de toutes parts pour se les faire tirer, et implorait le secours des uns et des autres ; mais pas un ne le voulait assister, [...] A la fin, il sut bien cajoler la grue, qu'à force de flatterie et de promesses il lui persuada de lui fourrer son bec dans la gueule, et même son col, pour arracher l'os qu'il avait dedans. La grue l'ayant fait ainsi, lui demanda quelque récompense. Mais le loup se moquant d'elle «Va-t-en, lui dit-il, sothe que tu es, et te retire bien loin d'ici ; ne te doit pas suffire que tu vis encore ? Car tu m'es assurément redevable de la vie, pour ce qu'il n'a tenu qu'à moi que je t'aie arraché le col.»<sup>203</sup>

En conséquent, nous pouvons constater que face au déchaînement de la violence humaine et animale, il ne peut y avoir qu'un seul contrepois, un moyen de régulation : la ruse. A l'infériorité qui défavorise répond l'intelligence rusée des créatures faibles physiquement (écrevisses, poisson, renard). A l'infériorité en nombre et en matériel dans le combat répond exactement le surcroît en stratagème qui peut seul compenser. Dans ces conditions, la connaissance pratique des ruses et subterfuges susceptibles d'aider à survivre dans la lutte pour la vie constituait un atout essentiel.

---

203) Fable racontée par René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des « fables »*, éd. Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1966. P. 50.

## I.2- Ruse de la guerre

Connu par son expérience guerrière, attestée dans son œuvre *L'Art de la guerre*<sup>204</sup>, Sun Zi estime que la victoire militaire sur l'ennemi n'arrive qu'en troisième position dans l'échelle de l'art de la guerre. La deuxième position revient à la victoire remportée grâce aux moyens diplomatiques, la première à celle obtenue grâce aux stratagèmes. La ruse de guerre désigne l'ensemble des stratégies indirectes, par opposition aux moyens directs relevant de la force, destinées à provoquer la surprise chez l'ennemi qui, embarrassé, serait ainsi plus vulnérable. Lysandre rapporte que :

[Les] ruses sont aussi anciennes que la guerre et y ont toujours été admises, elles sont surtout la ressource du plus faible : lorsque la peau du lion n'y suffit pas, il faut y coudre celle du renard<sup>205</sup>.

Le guerrier rusé en position d'infériorité triomphe de ses adversaires parce qu'il renouvelle sans cesse ses tactiques, se rend insaisissable, mobile, difficile à cerner. Homère, adoptant comme principe préalable la nécessité de faire le plus grand mal possible à ses ennemis, recommande d'user contre eux de la tromperie de quelque espèce qu'elle puisse être. Dans son *Odyssée*, il nous présente son Ulysse, l'homme aux mille ruses, comme le guerrier qui, dans des positions d'impuissance, se déguise, joue le vagabond, fait bâtir des lits d'amour truqués et de fausses idoles, feint de tomber amoureux, endort et séduit ses ennemis.

Cet homme de stratagème fait recours au mensonge, à la tricherie, à l'illusion et à l'artifice pour sauver ses compagnons des situations critiques et grâce à son stratagème du Cheval de Troie, il met fin à une guerre interminable. Nous pouvons ainsi dire que depuis les ruses

---

204) Sun Tzu, *L'Art de la guerre*, Traduction française de F. WANG, Analyse de S.B Griffith, , Flammarion, Paris, 1972.

205) Cité par Jacques Bruneau, *La Ruse dans la guerre sur mer*, p.9-10

d'Ulysse et la victoire des Grecs contre Troie, la force des armes s'est souvent inclinée devant l'intelligence, l'audace et l'imagination. Frédéric le Grand en témoigne :

La ruse réussit où la force échouerait. Il est donc absolument nécessaire de se servir de toutes les deux. C'est une corde de plus que l'on possède à son arc, et comme souvent la force résiste à la force, souvent aussi la force succombe sous la ruse<sup>206</sup>

Les ruses de guerre sont fréquemment utilisées dans une position de défense. Elles visent à chercher les moyens les plus efficaces pour déjouer les pièges rencontrés et se protéger des attaques organisées par un adversaire. Mais aussi, elle est nécessaire si le guerrier veut initier une attaque. L'avant-propos de la *Nouvelle édition des 36 stratagèmes*, contient le passage suivant : «La théorie des stratagèmes est une composante importante de la théorie militaire. Si un commandant militaire désire prendre l'initiative, son succès dépendra beaucoup de sa capacité à se montrer supérieur à son ennemi par l'utilisation habile des stratagèmes. Ceci lui permet de transformer une situation défavorable en avantage, de vaincre une force supérieure avec peu de soldats, ou même, parfois, d'abattre son adversaire sans utiliser la moindre force militaire<sup>207</sup>».

Sur le champ de bataille, la ruse se montre encore nécessaire dans le rapport du dirigeant avec ses soldats. Concernant la confiance que les soldats doivent avoir en eux-mêmes et en leur chef, les expérimentés en tactiques guerrières louent la ruse qui consiste à feindre de posséder des informations secrètes.

Dans une position de faiblesse ou de recul, il n'est plus question pour le commandant d'estimer une force existant objectivement, mais de produire la propre force de son armée par un mensonge. Cette ruse a une

---

206) Frédéric le Grand, *Œuvres*, t.XXVIII<sup>c</sup>, article XIII : « des stratagèmes et des ruses de guerre ». Cité par Jacques Bruneau, *La Ruse dans la guerre sur mer*, p.20.

207) Harro Von Senger, *Stratagèmes, Trois millénaires de ruses pour vivre et survivre*, trad. de Brigitte Braouet – Heinen, éd. Interéditions, Paris, 1992. p. 12-13

valeur performative, parce qu'elle donne des effets à ce qui n'existe pas : par l'apparente confiance donnée en soi et le spectacle de force illusoire joué devant l'ennemi, la ruse produit une force à partir de l'absence de force.

Psychologiquement, la supériorité de l'ennemi en nombre et en matériel fait naître la crainte à l'intérieur de soldats. Mais, par une série de mensonges inventés sur les nombreux points faibles de l'ennemi, et les informations secrètes qu'on tient, le chef militaire reconstruit la confiance des soldats en eux-mêmes et les provoque à présenter un spectacle de force susceptible de terroriser le cœur de l'ennemi.

L'art de la guerre insiste sur le fait que devant une force inaffrontable, il faut user de la ruse même pour se reculer. Si l'on use de la force lorsqu'il faut ruser, on perd de toute façon, car la force capte la force adverse par une sorte de ruse objective. Mais on est d'abord perdant en n'utilisant pas la force à temps. Par conséquent, le choix du moyen, force ou ruse, dépend de l'estimation du caractère affrontable de la situation du combat ; autrement dit, ce choix entre le recours à la force ou à la ruse est une affaire de ruse.

Ce principe est applicable, non seulement au domaine de la guerre, mais dans toute notre vie sociale. Il y a des situations où l'être humain poursuit un but parfaitement honorable mais, se trouvant en position de faiblesse, n'y parvient qu'en utilisant des stratagèmes. Dans l'avant-propos de la 19<sup>ème</sup> édition de *Combat avec ruse – Les 36 stratagèmes*, nous trouvons ce qui soutient nos propos :

Nécessaires, [Les stratagèmes] le sont non seulement aux militaires, mais également aux hommes politiques, aux commerçants et aux universitaires. L'expert en stratagèmes peut plonger un monde ordonné dans le chaos comme il peut transformer un chaos en monde ordonné, susciter tempête et tonnerre dans un ciel serein. Il réussit à changer pauvreté en richesse, mépris en considération, et la plus désespérée des situations en Eden. La vie humaine est un combat, et le combat appelle le stratagème. Chacun de nous se trouve sur une ligne de front : la

moindre inattention et nous voilà dépossédés de notre bien. L'expert en stratagèmes, lui, gardera toujours l'initiative. Palais ou chaumière, partout les stratagèmes ont leur place<sup>208</sup>.

En évitant le combat, le prince, comme l'homme de conquête, réussit par la ruse ce qu'aucune guerre ne lui aurait donné : établir son pouvoir et ses propres alliances, manifester sa force et sa loi.

### **I.3- Maintien du pouvoir par la ruse**

Dans l'univers politique comme dans la conduite de la guerre, la ruse et la force sont envisagées comme deux ressources indissociables. Elles sont complémentaires pour conquérir le pouvoir et conserver sa puissance. Le dieu le plus fort, Zeus, par la combinaison de sa force avec la ruse (en avalant Mètis : son épouse et déesse de l'intelligence), est devenu le roi des dieux, et aucune ruse qui pourrait déstabiliser sa puissance dans l'univers ne survient sans qu'il le sache. La victoire sur les Titans, Zeus la doit au *dôlos* que Détiéne et Vernant décrivent comme « à la fois ruse, piège et lien magique s'opposant à la simple force et conférant le succès dans les luttes pour la souveraineté se retrouve dans tous les récits mythiques des combats que Zeus doit soutenir pour se hisser et se maintenir au faite du pouvoir<sup>209</sup> ». Athéna, fille de Zeus et Métis, a confié ce don d'intelligence pratique à son héros mortel Ulysse.

Si la force physique de ce héros homérique est inférieure à celle d'Achille ou d'Ajax, la puissance de ses ruses le rend supérieur dans ses combats ainsi que dans le maintien de son pouvoir. La valeur de la puissance que donne la ruse au conquérant du pouvoir est sublimement interprétée par G. Declercq :

L'omniprésence de la ruse dans l'épopée homérique a pour effet de formuler la question du pouvoir, de son exercice (Iliade) de sa reconquête (Odyssée) – et la perspective politique, particulièrement la

---

208) Harro Von Senger, *Stratagèmes, Trois millénaires de ruses pour vivre et survivre*, p. 13-14.

209) Détiéne et Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la Mètis des Grecs*, p.66

restauration dynastique qui sous-tend le retour et la vengeance d'Ulysse, permet d'esquisser *a contrario* l'hypothèse d'une légitimité de la ruse<sup>210</sup>

Voyant son royaume sous la domination des prétendants qui veulent obliger sa femme à se marier avec l'un d'entre eux afin de légitimer leur prise de pouvoir, Ulysse, dans une position d'infériorité, n'a d'autre solution que le recours à ses stratagèmes qui lui fournissent la force susceptible de vaincre des plus forts et plus nombreux que lui. Declercq nous révèle les dimensions de ces stratagèmes :

Le massacre des prétendants est un paradigme du *piège*, caractéristique de la *mêtis*. Le stratagème est une combinaison complexe impliquant pour inverser le rapport de force, l'éloignement des femmes, la fermeture des portes, le monopole des armes par Ulysse et ses alliés, et notamment la détention de l'arme de jet qu'est l'arc, objet de concours sportif soudainement métamorphosé (autre trait de la *mêtis*) en arme de la vengeance<sup>211</sup>.

Le retour d'Ulysse en Ithaque et la libération de son royaume ne pourraient pas voir le jour sans ses artifices intelligents. Ainsi le pouvoir du prince s'appuie-t-il sur trois critères : loi, force et ruse. Mais la question qui se pose à ce stade est de savoir comment la ruse gère le rapport entre les trois en faveur de l'intérêt du prince.

Dans la logique de la pratique du pouvoir, la force est plus forte que la loi. Mais la ruse donne la force au faible, elle brise donc une telle tautologie et peut donner à la loi la force dont elle a besoin pour réaliser la justice. La force du pouvoir, ou la valeur de la décision du prince sont fondées sur une telle ruse. En pratique, la force fonde la loi, et logiquement, c'est la loi qui fonde la force. Entre ces deux pôles, la ruse consiste à dissimuler la force sous la loi pour lui donner ce fondement légal dont elle a besoin, car elle ne peut pas seule se maintenir comme pure et simple force.

---

210) G. Declercq, *Le Manteau d'Ulysse*, P.12

211) *Ibid.*, p. 17, note 12 en bas de page.

Machiavel, qui a posé les principes de cette méthode de gouverner, nous élucide le rôle de la ruse dans l'équivalence des rapports de force dans l'exercice du pouvoir :

Il y a deux manières de combattre : l'une avec les lois, l'autre avec la force : la première est propre à l'homme, la seconde propre aux bêtes ; mais comme la première bien souvent ne suffit pas, il faut recourir à la seconde. Ce pourquoi est nécessaire au prince de savoir bien pratiquer la bête et l'homme [...] Il faut qu'un prince sache user de l'une et de l'autre, et l'une sans l'autre n'est pas durable. Puis donc qu'un prince est dans la nécessité de savoir bien user de la bête, il en doit choisir le renard et le lion ; car le lion ne se peut défendre des rets, le renard des loups ; il faut donc être renard pour connaître les filets, et lion pour faire peur aux loups. Ceux qui simplement veulent faire les lions, ils n'y entendent rien.<sup>212</sup>

La ruse est donc opposée à la simple force de la bête, c'est-à-dire à la force elle-même, et l'auteur du *Prince* affirme que la force a besoin de la ruse. Nous savons bien, en effet, que la ruse peut se passer de la force, puisqu'elle la donne au faible. Mais le prince est en position de faiblesse si le peuple ne lui donne pas sa force, puisque la loi concrétise l'image du pouvoir du peuple. Par ruse, le prince doit soutenir la loi face à la force pour instaurer la justice sociale. Devant ce devoir paradoxal : soutenir la loi face à sa propre force, c'est la ruse du prince qui va dissimuler sa force et lui attribuer un statut légal. La force du prince a donc obligatoirement besoin de la ruse pour acquérir une légitimité publique. Même le choix du prince entre ruse et force est une question d'astuce. C'est la ruse qui régit les rapports entre ruse et force : « Mais il est nécessaire de savoir bien colorer cette nature, et d'être grand simulateur et dissimulateur<sup>213</sup> ».

Ainsi, en paraissant loyal, on retient la force adverse et on devient fort : la ruse obtient la force en dissimulant la simulation sous la loi.

---

212) Nicolas Machiavel, *Le Prince*, XVIII, in *Œuvres complètes*, Texte présenté et annoté par Edmond Barincou, Coll. «La Pléiade», éd. nrf, Gallimard. 1952, p. 341.

213) *Ibid.*

Cette dernière est une apparence pour la force, mais c'est aussi une apparence nécessaire à l'obtention de celle-ci.

Dans le gouvernement politique, tout se joue par coalition de force et de ruse, y compris la révolution qui provoque un renversement de domination. Les dirigeants qui agissent par l'artifice de la ruse peuvent peser soit sur les sentiments, soit sur les intérêts. La figure de Richard III, dans la pièce de Shakespeare *Richard III*, nous présente l'exemple du prince qui a su combiner le recours à la ruse et la force, et, par ses manipulations, il a pu bouleverser la loi de la succession en sa faveur et obtenir le trône de l'Angleterre.

Il a adopté la stratégie du mensonge et de la simulation dans ses rapports avec les nobles de la Cour royale. Dans son monologue initial, Richard III a conçu sa tactique rusée :

Glocester (Richard III) : Aussi, puisque je ne puis être l'amant qui charmera ces temps beaux parleurs, je suis déterminé à être un scélérat et à être le trouble-fête de ces jours frivoles. J'ai, par des inductions dangereuses, par des prophéties, par des calomnies, par des rêves d'homme ivre, fait le complot de créer entre mon frère Clarence et le roi une haine mortelle. Et, pour peu que le roi Edouard soit aussi honnête et aussi loyal que je suis subtil, fourbe et traître, Clarence sera enfermé étroitement aujourd'hui même<sup>214</sup>.

À la scène 5 de l'acte III, le prince Richard s'efforce par sa ruse à se revendiquer comme le seul héritier légitime du trône de l'Angleterre et faire apparaître les enfants d'Edouard comme des bâtards. Par ses complots, il cherche à obtenir la force du peuple. Pour cette raison, il demande à Buckingham d'annoncer publiquement cette bâtardise afin de gagner la faveur de la loi et du peuple :

Richard : Là, quand vous trouverez le moment favorable, insinuez la bâtardise des enfants d'Edouard. Dites à tous comment Edouard mit à mort un citoyen, seulement pour avoir dit qu'il ferait de son fils l'héritier de

---

214) Shakespeare, *Richard III*, I, 1, in *Œuvres Complètes*, t.I, trad. François-Victor Hugo, coll. « Pléiades », éd. nrf Gallimard, Paris, 1959.



la couronne, ne voulant réellement parler que de sa maison qui avait ce mot pour enseigne [...] Dites- leur que, quand ma mère devint grosse de cet insatiable Edouard, le noble York, mon auguste père, faisait alors la guerre en France, et qu'il reconnut, par une juste computation du temps, que cette progéniture n'était pas de son fait<sup>215</sup>.

La ruse permet à Richard III d'arriver à ses fins lorsque la force et la loi ne lui sont pas suffisantes, et rend par conséquent possible la victoire de celui en position d'infériorité sur le supérieur. Sa stratégie trompeuse lui accorde la possibilité de retourner la situation à son avantage, en évitant l'affrontement direct qui lui aurait été nécessairement défavorable.

Avec une bonne ou mauvaise intention, la ruse produit la force (qui soutient la loi). Elle est nécessaire pour devenir fort contre le fort. Le prince peut simuler ses intentions de vengeance sans montrer son aspiration au pouvoir, puis il s'impose par force. Voilà ce que signifie être simultanément renard et lion. Si la loi est le désir du peuple, et la force celui des grands, la ruse concrétise la tromperie du pouvoir envers le peuple. Cette capacité de la ruse à bouleverser le rapport de force en faveur du plus intelligent caractérise la conduite générale de la femme dans les rapports de domination avec son mari, ou avec son entourage.

#### **I.4- Ruse de la femme**

La ruse féminine doit être traitée dans un monde régi par les lois masculines. Nous avons constaté qu'en s'opposant à la force, la ruse est l'instrument de celui qui est en position d'infériorité, elle n'opère donc que lorsque la force fait défaut. Dans la mythologie grecque, la ruse est une femme. Métis, épouse de Zeus et mère d'Athéna, symbolise une

---

215 ) *Richard III*, III, 5

forme d'intelligence et de pensée qui combine le flair, la souplesse d'esprit, la feinte, l'attention vigilante et le sens de l'opportunité. En l'avalant, Zeus s'est approprié toute sa ruse, grâce à elle, il a vaincu son père Chronos. La divinité de l'amour, Aphrodite, a su faire preuve de ruse lorsqu'elle a tenté d'attraper Zeus dans ses filets à l'aide de philtres et de tours de magie.

Dans les rapports sociaux hommes / femmes, parmi les modes de domination ou d'exercice du pouvoir qui entendent provoquer l'obéissance sans ordre, la ruse, selon Alain Cotta, se présente comme la mieux parée et la plus ancienne des manœuvres :

La puissance de la féminité réside dans son exercice de la séduction [...] Ainsi la femme n'obéit-t-elle ni au même univers, ni à la même logique, ni à la même fonction que l'homme.<sup>216</sup>

Une des plus fortes stratégies rusées féminines est la séduction. Les voies de la séduction sont d'abord les apparences et la simulation. Séduire en simulant consiste à se situer sur le terrain de l'amour tel que l'attend l'objet de cet amour.

La séduction féminine enveloppe l'homme pour le garder, le dissoudre de l'intérieur, mais surtout pour lui ôter ses forces. La ruse séductrice de la femme met en cause la résistance masculine, elle est capable de paralyser son énergie et de bouleverser les critères de la domination en sa faveur. Le texte des *Mille et une nuits* nous présente la ruse de Shéhérazade sous la forme d'une séduction narrative. Les interlocuteurs (Schéhérazade et le Sultan) se situent dans un rapport hiérarchique, un supérieur et un inférieur, un fort et un faible. Mais qui ressent alors le besoin de raconter ? Le faible évidemment. À la recherche de la survie, cette ruse féminine est au service de la narration, de l'intelligence et de la subtilité humaine. Tous les soirs, Shéhérazade

---

216) Alain Cotta, *L'Exercice du pouvoir*, éd. Fayard, 2001, p.118.

utilise une ruse, unique et multiple, pour combattre un pouvoir tyrannique et arbitraire qu'elle amènera progressivement vers une attitude et une position moins dictatoriales.

En principe, cette stratégie de séduction a comme champ d'existence, un univers de force inégale entre deux parties : c'est la stratégie du plus faible (femme) pour dominer l'autorité abusive de celui le plus fort, le plus riche ou le plus puissant (homme). Le rapport de domination entretient l'idée selon laquelle la ruse serait nécessairement féminine : si l'homme se caractérisait par la force, la femme se doterait de la ruse comme arme pour équilibrer cette relation. Dans le roman célèbre *Tristan et Iseut*, cette jeune mariée, Iseut, pour prouver sa loyauté au roi Marc (son mari) et sauvegarder ses sentiments amoureux envers Tristan, adopte des stratégies manipulatrices et se présente comme le modèle typique de la femme rusée :

Par son habileté à jouer avec les mots et à manier une casuistique savante qui préserve chaque fois la pureté de l'intention – et à laquelle elle se laisse probablement prendre elle-même – Iseult apparaît comme le prototype de la femme rusée. Contrairement à Tristan, preux chevalier dont la seule force suffit à triompher de toutes les situations, la reine de Tintagel n'a pour arme et pour bouclier que le langage, au sein d'une société féodale qui ne sacralise la femme que pour mieux la déconsidérer.<sup>217</sup>

Dans l'univers familial et conjugal, la ruse féminine, caractérisée par la simulation, la tromperie, et la dissimulation, peut être à la fois défensive et offensive. Selon Nicolas Rétif de la Bretonne<sup>218</sup>, elle est défensive car elle sert à la jeune femme à qui l'on veut imposer un mari plus âgé qu'elle. Mais elle est offensive lorsque la femme cherche à reprendre la main, ou est sur le point de le faire. Une fois les volontés

---

217) Jean Deloche, *Les Ruses de la ruse dans le roman, de Tristan et Iseut*, Article rédigé dans *La Comédie de la ruse*, p. 122.

218) Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *De la ruse des femmes*, préface de Jean-Vincent Holeindre, éd. Nouveau monde, Paris, 2006. p.14

des couples s'affrontent, la ruse se déploie pour mettre fin à ce conflit en faveur du plus rusé.

La ruse féminine peut sortir de ses rapports sociaux (relations amoureuses et conjugales) pour s'approprier aux situations politiques et militaires. Dans les Cours royales, les intrigues féminines ont leurs grandes influences dans la désignation des successeurs. Mais il y a toujours les femmes qui déploient leurs ruses loyales afin de sauvegarder le trône de leurs maris. En plus de pleurer et de prier pour le retour d'Ulysse, Pénélope trompe adroitement les nombreux prétendants qui ont pris son palais d'assaut et dilapident le patrimoine d'Ulysse afin de la forcer à épouser l'un d'entre eux.

Dans une adaptation de l'Odyssée de Pénélope, pendant l'absence de son mari Ulysse, Margaret Atwood nous raconte, par la bouche de Pénélope elle-même, le (stratagème du linceul : le Toile de Pénélope) adopté pour différer le choix d'un époux :

Finalem<sup>219</sup>ent, J'ai mis au point un stratagème. [...] Voici donc ce que j'ai fait. Sur mon métier, j'ai commencé à tisser une toile de grandes dimensions. C'était, ai-je déclaré, un linceul pour mon beau-père, Laërte, qu'il aurait été impie de ne pas doter d'un suaire couteux, dans l'hypothèse où il viendrait à mourir. Aussi longtemps que cet ouvrage sacré demeurerait inachevé, je ne pourrais même pas songer à me choisir un nouveau mari. Dès que j'aurais terminé, je désignerais sans tarder l'heureux élu [...] La proposition témoignait d'une telle piété que personne n'a osé s'y opposer. Je passais mes journées devant mon métier, à tisser avec diligence et à tenir des propos mélancoliques [...] Ce qui ne m'empêchait pas, la nuit venue, de défaire ce que j'avais accompli durant le jour : ainsi, la taille du linceul demeurait toujours la même.<sup>219</sup>

Non contente de faire miroiter de faux espoirs aux prétendants, Pénélope tisse cette ruse afin de pouvoir affronter leurs protestations, protéger son fils jusqu'à sa maturité, et préserver le trône du royaume au retour espéré d'Ulysse.

---

219) Margaret Atwood, *L'odyssée de Pénélope*, trad. de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, éd. Flammarion, 2005, p.94-95

Dans cette perspective, chaque individu, homme ou femme, élabore ses propres stratagèmes. La ruse remet en cause l'opposition statique entre dominant d'un côté et dominé de l'autre, précisément parce qu'elle le domine en situation de prendre à tout moment la place du dominant, et *vice-versa*. C'est le plus doué en ruse qui prendra le relais.

Femmes ou hommes, pour assurer la survie contre une force brute, pour défendre leurs droits contre un pouvoir abusif, ou même pour exercer quelque influence contre une certaine autorité dans le but d'en tirer certain profit, ne disposent que de la ruse comme arme efficace susceptible de changer les rapports de forces et de dominations. Mais comment cette capacité de la ruse à bouleverser ce genre de relation est-elle incarnée dans l'univers dramaturgique moliéresque ? Puisque le théâtre est le reflet de la vie sociale, quelles sont les situations dramatiques dans lesquelles les personnages moliéresques sont impliqués et imposent une telle ou telle stratégie de conduite rusée pour détourner l'autorité d'une force brutale ?

## II - Équilibre de forces dans la ruse moliéresque

A chaque fois, la ruse est le travail du faible, de celui qui veut se libérer d'une sujétion, ou d'un pouvoir abusif ; et le spectateur est content de voir réussir la ruse parce qu'elle comble chez lui ce que Freud appelle la *fantaisie de triomphe* et qu'il voit le rêve du désir l'emporter sur le poids du réel. C'est la ruse des faibles, pour le bon motif : avoir à manger, avoir en mariage la femme (ou l'homme) que l'on aime, contre un maître dont les droits ne sont pas légitimes ou peuvent être discutés<sup>220</sup>.

---

220) Anne Ubersfeld, *Beaumarchais et la ruse des femmes*, Article rédigé dans La Comédie de la ruse, p. 244

À travers ces quelques lignes, A. Ubersfeld nous présente une idée générale et précise sur le statut dramaturgique de la ruse dans ses rapports avec le pouvoir que se dotent des personnages des comédies dont la ruse constitue le moteur principal. Le pouvoir dans le théâtre de Molière et ses contemporaines n'est jamais une abstraction, il est toujours représenté très directement dans un personnage, qui ne provient ni de l'histoire, ni du mythe, mais de la réalité sociale : c'est le gentilhomme méchant, personnage héritier du répertoire farcesque, ou un vieux bourgeois riche, cela peut être un représentant de l'Église, cela peut être le mari.

Dans la farce, le pouvoir se trouve représenté dans le maître qui essaie de priver son apprenti de sa part de dîner offert par une cliente. C'est en quoi le maître abuse de son pouvoir, par des mensonges. Et l'apprenti prendra sa revanche par une ruse. Chez Molière, plusieurs personnages représentent cette figure d'une autorité qui essaie, par force, de priver des autres personnages inférieurs en rangs sociaux de leurs droits. Harpagon, dans *L'Avare*, n'économise aucune occasion présentée ou inventée pour priver ses serviteurs de leurs salaires : « Maître Jacques : Vous avez toujours une querelle toute prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes, ou de leur sortie d'avec vous, pour vous trouver une raison de ne leur donner rien<sup>221</sup> » ; dans cette situation, la ruse n'était-elle la meilleure solution s'offrant au personnage faible pour détourner une telle puissance ?

Dans les comédies, la lutte contre le pouvoir en vigueur, la lutte pour changer le rapport de domination, ne pourra jamais être un affrontement ouvert et violent. La solution procède généralement sous la forme des jeux comiques dont la construction est basée sur la ruse. La

---

221) *L'Avare*, III, 1.

présentation d'une solution par la violence dépasserait le cadre du théâtre comique.

Dans le théâtre de Molière (miroir de la société), la supériorité du personnage est établie soit par l'hierarchisation traditionnelles (père, fils / fille), soit par celle de la société (noble, bourgeois, valet), (tuteur, pupille), soit par une réalité matérielle (riche, pauvre). L'intérêt de cette supériorité met en danger les volontés ou les désirs des personnages inférieurs. Ces derniers n'ont que la voie de la ruse pour bouleverser ces rapports de domination, pour influencer leurs maîtres et atteindre leurs fins.

C'est l'aspect optimiste des pièces moliéresques que de montrer des êtres inférieurs en rang social s'élever momentanément au-dessus de leurs supérieurs par l'effet de leurs capacités intellectuelles dont la ruse n'est que la forme la plus efficace.

Plusieurs pièces reflètent l'image de la femme opprimée par son mari, son père ou par la société elle-même. Dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, nous trouvons une réplique prononcée par Marceline et qui résume la grande prosopopée du sexe opprimé :

Marceline : Dans les rangs mêmes plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire ; leurrées de respects apparents, dans une servitude réelle ; traitées en mineures dans nos biens, punies en majeures pour nos fautes<sup>222</sup>.

Cette réplique n'exprime pas seulement la condition féminine à l'époque de l'auteur, mais elle résume la situation de la femme dans les comédies moliéresques, ainsi que dans toutes les époques. Parmi les pièces qui traduisent ce conflit de domination, *Le Médecin malgré lui* s'ouvre sur une dispute conjugale (mari/femme) sur le sujet de celui qui va porter la culotte. Une question de domination. Mais c'est Sganarelle,

---

222) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 16 ; in *Œuvres Complètes*, Coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1988.

l'homme de la maison, qui va prouver qu'il est le maître en utilisant sa force physique et en battant sa femme par des coups de bâton. Devant une telle brutalité, Martine se trouve obligée de se taire en attendant le moment de tendre le piège et de se venger :

Martine : Va, quelque mine que je fasse, je n'oublie pas mon ressentiment ; et je brûle en moi-même de trouver les moyens de te punir des coups que tu me donnes. Je sais bien qu'une femme a toujours dans les mains de quoi se venger d'un mari.<sup>223</sup>

Dans cette situation traditionnelle de la femme opprimée cherchant à punir son mari par ruse, Molière a imaginé, pour le plaisir des spectateurs, une belle vengeance, dans laquelle Martine, qui ne peut s'opposer à la force brutale de Sganarelle, va utiliser à son profit, la force physique de Lucas et Valère : c'est Martine qui sera responsable des coups de bâton qu'ils donneront à Sganarelle, dans une sorte de boucle comique digne de « l'arroseur arrosé ». Une autre scène de *George Dandin* peut nous démontrer comment les détours de la femme peuvent renverser ce rapport de force dans des situations très compliquées.

Notre bourgeois Dandin, très furieux de la conduite adultère de sa femme et de ses ruses qui démolissent toutes les situations favorables à prouver son infidélité, a appris, par un quiproquo, que sa femme était en rendez-vous nocturne avec son amant en dehors de la maison. En fermant la porte, il a obtenu la preuve irréfutable de l'inconduite de sa femme. Un argument qui l'a mis dans une position supérieure par rapport à sa femme et ses parents. Angélique, consciente de la gravité de la situation, a essayé, par une ruse verbale, de convaincre son mari de lui ouvrir la porte ; mais l'échec de sa stratégie discursive l'a amenée à feindre de se tuer «Angélique : Hé bien puisqu'il le faut, voici qui nous contentera tous deux, et montrera si je me moque. Ah c'en est fait. Fasse le Ciel que ma mort soit vengée

---

223) *Le Médecin malgré lui*, I, 3.



comme je le souhaite, et que celui qui en est cause, reçoive un juste châtement de la dureté qu'il a eue pour moi<sup>224</sup>».

Le mari est sorti pour vérifier, alors qu'Angélique rentrait chez elle en fermant la porte. Dandin est tombé dans le piège tendu. La feinte du suicide était la seule arme efficace pour bouleverser les critères qui gouvernent les rapports de force. Dans les comédies de Molière, les ruses des femmes aspirent à se libérer d'un esclavage imposé par leurs tuteurs ou du pouvoir abusif de leurs pères. C'est la liberté qu'elles demandent, une liberté qui leur assure la réunion avec l'homme souhaité.

La ruse par feinte était une stratégie fréquente chez les personnages de la jeunesse féminine pour se débarrasser de l'autorité des pères. La feinte de la maladie est une tactique recommandée pour désobéir aux ordres du père qui veut marier sa fille avec un homme de son choix. Ensuite, les stratagèmes des valets ou des servants viennent secourir les jeunes amoureux pour assurer leur rencontre et leur mariage.

Le théâtre de Molière fournit sans cesse des exemples de l'habileté du personnage du rusé à transformer les situations d'impuissance en sa faveur grâce à son talent intellectuel. Dans *Le Tartuffe*, la scène d'accusation, où Damis dénonce à son père la tentative de séduction de Tartuffe, révèle une alternance du rapport de force : le pouvoir tyrannique du maître de maison a positionné Orgon en juge.

Apparemment, nous avons une structure judiciaire. Au début, l'accusateur Damis, par son témoignage, se met en posture de dominant (fort). L'accusé, Tartuffe, se voit dans une position d'impuissance. Devant cette situation embarrassante, seule l'hypocrisie de Tartuffe lui permet de battre son adversaire, de manipuler les rapports de force, et même de s'emparer du poste le plus fort (le juge). À partir de la réplique

---

224) *George Dandin*, III, 6.

de Tartuffe (Ah ! laissez-le parler : vous l'accusez à tort<sup>225</sup>), nous avons une nouvelle situation ou un nouveau ordre de pouvoir, où seule la supériorité de la ruse d'Elmire a pu battre le nouveau puissant et remettre en ordre la situation troublante de la maison.

La ruse apparaît néanmoins comme une force. Cette force tire son efficacité de sa capacité à utiliser le désir d'autrui, son narcissisme, son sentiment de confiance, de sécurité ou de puissance, pour détourner ceux-ci à son profit, contre celui qui se laisse duper. En outre, cette force, peut non seulement être celle des faibles, mais elle peut également remplacer ou soutenir la force des puissants. Dom Juan, qui sait quand il faut recourir à la ruse ou à la force pour gagner, fait preuve d'une intelligence dans ses rapports avec son père. Face à la fureur de Dom Louis à cause des comportements malhonnêtes de Dom Juan, ce dernier a porté le manteau de la religion et joué le personnage du dévot «Dom Juan : Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs, je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde<sup>226</sup>».

En exprimant ses regrets et en affirmant qu'il n'habitera plus désormais qu'au sein de la dévotion et qu'il renonce au monde, Dom Juan, par son hypocrisie, a obtenu la puissance d'un père dont il a besoin.

Pour renverser ces rapports de force, la ruse théâtrale reflète souvent un jeu risqué qui suppose à la fois audace et calcul, finesse et sens de l'adaptation. Elle implique toujours que l'on joue sur les apparences pour induire l'autre en erreur, d'où la nécessité de mise en scène, de simulation ou de dissimulation, avec souvent un usage plus ou moins faussé de la parole : flatterie, recours à la fiction, aux insinuations, au demi-mensonge, et tout ce qui sert à « faire croire » est bon.

---

225) *Le Tartuffe*, III, 6.

226) *Dom Juan*, V, 1.

La ruse théâtrale, en tant que pouvoir d'adaptation et d'improvisation, suscite la sympathie, parce qu'elle garantit un espace de liberté au faible, et le public s'identifie volontiers à celui qui lutte ainsi contre son destin, contre l'injustice d'un certain pouvoir attribué par les traditions ou les réalités matérielles, et contre une puissance aveugle qui cherche à s'imposer à tout prix. Le spectateur se sent soulagé lorsque la ruse est dévolue à ces personnages naturellement seconds par rapport au héros qui dispose de la force ou du droit de l'utiliser que sont, à côté de la femme, le jeune dominé, le valet, l'émigré, ou le bâtard.

Si la force est vite apparue aux hommes plus tenante, efficace et réaliste qu'une sagesse trop pacifique pour gagner la cause de l'autre, qu'il soit indifférent ou hostile, la ruse nous apparaît être l'autre voie élue et préférée depuis des siècles. La force contraint directement, la ruse contraint par un détour, et souvent on emporte le consentement ou la conviction.

Dans le domaine du combat pour survivre, pour se nourrir, pour sauvegarder son pouvoir, pour se faire justice, l'individu doué de mêtis, confronté à une réalité multiple et changeante, n'a d'autre choix que se montrer lui-même plus intelligent, plus polyvalent que son adversaire afin de le battre et inverser les critères de la puissance en sa faveur. C'est la conduite de l'animal pour sauver sa peau et chasser sa proie, la tactique du chef militaire pour renverser l'actualité de sa guerre, la stratégie du prince pour se montrer fort et juste dans ses rapports avec son peuple ; et c'est l'arme de la femme contre la tyrannie de son mari. À toute ruse peut répondre potentiellement une autre ruse. Le faible peut utiliser la ruse pour battre le fort, mais le fort peut tout aussi bien employer une ruse pour dissimuler ses atouts.

Le théâtre, en général, et notamment les comédies moliéresques, n'ont-ils pas été vraiment le terrain artistique et esthétique qui a reflété la vraie image des rapports des forces que la ruse est seule capable de préciser ? Sous la forme des jeux stratégiques, la ruse théâtrale a joué sa double fonction : divertir les spectateurs, et les corriger en montrant la défaite des puissants traditionnels devant les stratagèmes des personnages en position d'infériorité.

Si quelques moralistes estiment que la ruse s'oriente du côté de la malhonnêteté, du mensonge perfide, armes méprisées des femmes et des lâches. Mais la plupart des intellectuels de la pensée humaine considèrent la ruse plus précieuse que la force, puisque seule arme qui a pouvoir d'assurer en toute circonstance, et quel que soient les conditions de la lutte, la victoire et la domination sur autrui. En un mot, si les moralistes voient dans la pratique de la ruse une sorte de mal, alors, nous pouvons répondre que c'est la nécessité de recourir à cette guérilla non violente, dont toute la subtilité consiste à respecter la liberté de l'autre tout en l'influençant, pour faire battre un mal plus grand incarné dans une puissance aveugle et brute.

## **– Conclusion**

L'analyse effectuée au sein de l'univers lexical de la ruse nous révèle une perspective dimensionnelle très large dans laquelle la conduite de la ruse incarne un itinéraire d'une pratique nécessaire à la continuité de la race élémentaire de la nature. La fertilité du champ lexical de la ruse en termes qui décrivent un acte de tromperie, reflète une diversité étonnante dans les domaines de la manifestation de cette activité adaptative. La ruse est présente partout dans le monde animal, dans la vie des hommes, dans les contes et la mythologie, dans le sacré et profane, etc. Confrontés au changement et à l'arbitraire, les hommes trouvent dans la ruse les démarches les plus efficaces. C'est la raison pour laquelle elle a mérité d'être l'objectif de nombreux débats polémiques suggérés sur les tables des maîtres de la pensée humaine.

Le parcours dans le champ lexical de la ruse nous a mené à constater que la surabondance du vocabulaire synonyme de la ruse est en harmonie avec le terrain de ses applications et ses aspects moraux. La dramaturgie de Molière nous a secouru pour découvrir tous les domaines de la mise en œuvre du mécanisme de la ruse.

La variété étonnante des vocables synonymes de la ruse que nous rencontrons dans des scènes de la ruse théâtrale nous a démontré que le fonctionnement de la ruse engendre à son tour plusieurs univers d'applications. L'univers mécanique constitue le moteur fondamental qui, en assurant la mise en marche du mécanisme de la ruse, attribue à la ruse l'image d'une machine dont les intrigues des personnages fourbes construisent ses ressorts. L'aspect créatif, inventif et productif dont se caractérise l'esprit des rusés moliéresques contribue à consolider la puissance de la machine de la ruse.

La relance de cette machine reflète, lexicalement et pratiquement, deux autres univers (univers de la guerre, univers de la chasse et de la

pêche) dont la ruse se présente comme une nécessité inéluctable pour assurer la victoire sur l'adversaire. Molière a profité des rapports terminologiques et applicateurs que s'entretiennent les trois univers de la machine de la ruse au service de ses motifs théâtraux qui se concrétisent dans la mise en valeur de l'univers du jeu théâtral que se caractérise l'ambiance des pratiques de ses fourbes.

Des termes qui relèvent de tous ces univers lexicaux désignent métaphoriquement la fabrication dramatique des fourberies, et illustrent la mise en œuvre de ce phénomène d'intelligence à travers les évocations successives des figures de l'animal chassé / chasseur et les stratagèmes du guerrier.

Durant notre recherche au sein des termes synonymes de la ruse, nous avons aperçu que cette diversité lexicale soumise à la nature des champs d'application de la machine de la ruse est encore attachée à des critères qui gouvernent le choix d'une telle ou telle expression pour désigner un acte de tromperie. À côté du rang social ou le niveau intellectuel qui justifient la fréquence de certains termes et la rareté d'autres ; la situation où se rangent les personnages du cercle de la ruse (fourbe/dupe) joue le rôle principal dans la désignation de cet acte d'intelligence. Cette désignation lexicale contribue à préciser l'image éthique de l'action de la ruse.

Notre recherche, entamée sur la typologie de la ruse et basée sur les comédies de Molière en tant que champ d'application, s'est préoccupée de l'ambiguïté qui règne sur le statut éthique de la ruse. Cette ambivalence morale a provoqué des débats passionnants et interminables. D'un côté, nous avons un clan qui, au nom de la vérité et de la transparence, condamne sévèrement toute procédure mensongère, toute fausseté et toute action trompeuse.

De l'autre côté, Toute une tradition voit dans la ruse une expression de l'intelligence humaine, une réflexion de la finesse d'esprit qui, dans les situations les plus critiques, permet à l'individu de s'en sortir. Mais le statut glorifiant de la ruse dans la guerre et la nécessité de cette pratique dans la consolidation des relations sociales incitent les philosophes à réexaminer leur condamnation absolue pour trouver une certaine validité dans la vision de l'autre parti.

Les deux clans attribuent à la ruse une image éthique honorable à condition que l'intention de cette conduite intelligente soit légitime et honnête (ruse nécessaire). Ce sont les spectateurs des pièces moliéresques, les juges aux tribunaux et le public en général qui constituent le tiers parti, jugent la légitimité intentionnelle, et précisent les critères de la moralité de l'action trompeuse.

Du point de vue lexical, nous avons constaté que nous pouvons trancher ce débat ambigu si nous arrivons à appeler toute pratique rusée positive par (ruse, stratagème, artifice, etc.), et (hypocrisie, imposture, perfidie, etc.) pour toute action malhonnête au préjudice de l'adverse. Par cet effort, nous pouvons continuer d'octroyer à la notion de la ruse sa vertu connue dans l'antiquité. Une époque où les doués en mêtis approuvent sa capacité à bouleverser les rapports des forces.

Dans l'univers animal comme dans celui de l'homme, nous avons constaté que la pratique de la ruse est une conduite admirée et menée par ceux qui y reconnaîtront un moyen de mettre le plus fort à sa merci, de s'imposer, de faire changer les choses et les rapports de force, de soutenir la compétition entre les éléments de la nature, les gens et les groupes.

Pour se protéger, défendre ses droits de survie, ou même pour soutenir sa propre force, la ruse fournit à celui en position d'infériorité ou de besoin les moyens efficaces pour tourner les rapports de

domination à son profit. Quel soulagement pour le spectateur moliéresque quand il voit un valet ou un opprimé s'élever au-dessus de leurs supérieurs !

Toutes nos analyses sur la lexicologie de la ruse et ses perspectives typologiques ont visé un examen étymologique du terme de la ruse et ses synonymes, une vision éthique sur la conduite trompeuse et une démonstration des capacités de la ruse à désigner les rapports des forces. Pour poursuivre cette recherche sur le mécanisme de la ruse, il faut pénétrer dans la méthodologie de la ruse : comment ruser ?

La ruse n'ignore point que, pour échapper à l'arbitraire de certaines situations, l'homme réalise un dialogue continu entre le certain et le vraisemblable. Ainsi, puisque le mécanisme de la ruse, dans son fonctionnement au sein de la dramaturgie moliéresque, s'appuie souvent sur le discours dont les stratégies persuasives constituent le moyen le plus efficace pour influencer le personnage dupe, nous allons examiner, dans la deuxième partie, les voies et les techniques que suit le fourbe pour saisir sa victime.



# **Deuxième Partie**

## **La Rhétorique Sophistique de la Ruse**



## - Introduction

Toute la production dramatique française du premier XVII<sup>e</sup> siècle, selon Georges Forestier<sup>1</sup>, a reposé sur les jeux des masques et du visage, du songe et de la réalité, de l'aveuglement et de la clairvoyance, mettant sans cesse en œuvre ce postulat selon lequel ce qui paraît n'est jamais la vérité. Cette dialectique de l'être et du paraître est au sein de l'enjeu dramatique dans les comédies moliéresques. Au lieu de se complaire dans l'ambiguïté, Molière, par la mise en œuvre de cette thématique, s'efforce de démasquer les imposteurs et de détromper les aveugles en dissipant toute sorte d'illusion.

La comédie, genre littéraire et didactique à finalité pédagogique d'instruction morale, notamment les comédies de Molière qui avoue chercher à plaire autant qu'à instruire, est supposée restaurer la vérité à l'aide des procédés dramatiques. Possédant une valeur logique et démonstrative d'adéquation à l'ordre du monde, le verbe, dans la comédie, est l'outil par excellence d'une gestion sociale et morale efficace. Mais la dramaturgie moliéresque illustre une situation paradoxale où jamais la parole de vérité et de sincérité ne parvient à ses fins (le héros prétendu de la sincérité, Alceste, ne connaît que l'échec dans son procès, son amour, et ses relations sociales. Dandin, plus il insiste sur la révélation de la vérité, plus il est contrarié dans ses affaires).

Si donc la parole de la vérité ne témoigne pas de son efficacité, que reste-il ? Les comédies moliéresques nous donnent la preuve que généralement la seule parole utile et possible est celle de la manipulation d'autrui, visant à lui faire céder et à lui imposer inconsciemment l'adhésion qu'il refuse :

---

1) Georges Forestier, *Langage dramatique et langage symbolique*, article rédigé in : Pierre Ronzeaud, *Molière : Dom Juan*, Coll. « Parcours critique », sous la direction de Georges Forestier, Ed. Klincksieck, 1993. p.168

La bonne parole de subterfuge, qui est en réalité parole de convention est donc celle qui permet de repérer le lieu où le réfractaire est susceptible de fournir son consensus ; en d'autres termes, elle est celle qui construit un espace imaginaire où les éléments conflictuels, enfin dissociés et hiérarchisés, peuvent coexister et engendrer des consensus.<sup>2</sup>

Cette manipulation verbale qui assure la parole conventionnelle constitue d'emblée la ruse du fourbe moliéresque. Une réflexion profonde sur une des comédies de Molière dont la ruse constitue le ressort dramatique principal nous conduit à constater que le déroulement de l'action dans ce genre d'intrigue s'appuie sur un acte de modification de conviction particulière. Ce processus de remaniement d'opinion est structuré par la rhétorique. La ruse s'appuie essentiellement sur cet art de persuader : « Cette techné entend donner à l'orateur, étape par étape, les moyens de construire un discours capable de persuader son auditoire »<sup>3</sup> ; pour vaincre ou se défendre, il faut agir sur autrui et c'est là que se pose la question des moyens (techniques ou méthodes en vue de persuader).

Dans ses études stylistiques du dialogue moliéresque, G. Conesa est frappé par l'influence exercée de la rhétorique classique sur la dramaturgie de notre auteur. En se penchant sur l'architecture de l'ensemble des tirades psychologiques, Conesa écrit :

Molière, comme tous ses contemporains, a été formé aux règles de celle-ci, et la distance n'est pas si grande entre le genre délibératif, l'un des trois genres de la rhétorique, et une tirade à caractère psychologique. Les deux discours visent un même but, qui est de persuader un interlocuteur.<sup>4</sup>

D'après l'interprétation de Gilles Declercq<sup>5</sup> de la théorie aristotélicienne, cette rhétorique a pour finalité de chercher les moyens

---

2) Fanny Népoté-Desmarres, *Jeux de Parole et jeux de vérité dans Le Misanthrope, George Dandin et Le Bourgeois Gentilhomme*, in *Littérature Classique*, N°38, éd. Honoré Champion, Janvier, 2000, p.75

3) Gilles Declercq, *L'Art d'Argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universitaires, Paris, 1992, p.17

4) Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, éd. PUF, 1983, p.44

5) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 42.

méthodiques de la persuasion. Cette *techné* traite alors de l'usage du discours pour plaire comme pour convaincre, pour plaider comme pour délibérer, pour raisonner comme pour séduire.

Une simple méditation sur les stratégies adoptées par les rhéteurs moliéresques nous fait apercevoir que la ruse de ces fourbes se caractérise par l'absence de toute préoccupation d'ordre moral, et par ce caractère, les rusés (Scapin, Sbrigani, Mascarille, Tartuffe, Dom Juan, etc.) approuvent la vision de leurs ancêtres sophistes qui justifiaient tout comportement ou discours visant à atteindre un but précis. Par conséquent, nous pouvons constater que la ruse verbale puise ses ressources stratégiques dans le magasin de la rhétorique sophistique.

Le pouvoir des sophistes se concrétise dans leur éloquence discursive. Leur principe adopté est «la fin justifie le moyen». L'examen du fonctionnement du mécanisme de la ruse, chez Molière, nous conduit au même principe. La définition du processus de la ruse donnée par J. Duvignaud, à savoir qu'il s'agit :

De prendre possession de la conscience d'un autre par la parole et la persuasion. De faire miroiter une utopie devant les yeux d'un autre et d'accaparer ainsi cette volonté différente de la sienne. D'obtenir que cet autre accomplisse ce qu'on ne peut réussir seul, et ce à quoi l'autre n'aurait jamais pensé tout seul.<sup>6</sup>

se croise dans le contenu avec l'examen de la véritable attitude du rhéteur sophiste, une attitude bien interprétée à travers cette définition de la notion de *sophisme* et son dérivé *sophistique* précisés dans le dictionnaire du *Vocabulaire européen des Philosophies* :

Sophisme : le terme grec [*sophisma*] désigne d'abord une invention ingénieuse, un expédient habile comme celui de Prométhée voleur du feu pour aider les hommes, d'Ulysse jouant sur les mots pour échapper au Cyclope [...] Mais à partir de Platon et avec Aristote, la sophistique est voué au sophisme, au sens du raisonnement fallacieux, c'est-à-dire

---

6) Jean Duvignaud, *L'hypocrite*, article rédigé in : *La Ruse*, Coll. (Cause commune). éd. Union Générale d'Édition, 1977. p.110

non seulement faux mais intentionnellement trompeur, et plus généralement, elle est liée à l'apparence trompeuse.<sup>7</sup>

L'adresse rhétorique confère aux personnages rusés, chez Molière, un ascendant sur leurs interlocuteurs. Leur puissance langagière et la multitude des faces adoptées leur permettent d'obtenir la soumission implicite de leurs adversaires et de déployer leurs jeux de ruses afin de vaincre une résistance identifiée chez l'auditoire. Pour bien comprendre le mécanisme de la rhétorique chez Molière, G. Declercq nous éclaire ce processus :

La rhétorique chez Molière n'a pas de puissance salvatrice : pour faire entendre leurs voix, la raison, la justice et l'amour doivent recourir à la ruse pour conjurer les arguments des forces d'oppression.<sup>8</sup>

L'essentiel dans la stratégie sophistique de la ruse par persuasion s'appuie sur l'insinuation dans les esprits. Généralement, cette manière d'influencer autrui est avant tout fondée sur deux postulats : d'une part, elle relève d'un pur processus de calcul, et de l'autre, elle fonctionne selon les caractères de la personne visée.

Chaque situation d'oppression ou volonté contrariée implique une stratégie persuasive adoptée au fur et à mesure de la nature de cette situation et du besoin qu'impose l'objectif à atteindre. Le personnage fourbe examine la situation et ses circonstances afin de pouvoir préciser quelle stratégie doit-il adopter. Ce processus persuasif pose certains points d'interrogation qui méritent d'être examinés minutieusement. Quels sont les critères qui gouvernent le choix de la stratégie persuasive ? Pourquoi l'interlocuteur moliéresque cède-t-il à la tentation manipulatrice du personnage du rusé ? Comment exploite-t-il le

---

7) Barbara Cassin sous la dir., *Vocabulaire européen des philosophies*, éd. Seuil Le Robert, 2004. terme *Sophisme*.

8) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.211

mécanisme persuasif de l'art sophistique ? Le succès est-il toujours du côté du fourbe ?

Pour répondre à cette série de questions, notre étude analytique s'articule, dans cette partie, sur trois axes principaux. Tout d'abord, le rapport qui lie la ruse à la persuasion sera mis en examen par la révélation de la puissance oratoire des fourbes moliéresques. Afin de mettre cette virtuosité verbale en évidence, nous interpréterons la valeur de l'image éthique de l'orateur (*ethos*) dans le processus persuasif. Cette technique est secourue souvent par un recours aux émotions pour influencer l'adversaire en excitant ses passions (*pathos*). Nous remarquerons que le discours oratoire appuyé sur ces deux preuves atteint souvent ses fins, tandis que l'appel à la raison et à l'argumentation logique (*logos*) confronterait un échec possible. Pourquoi ? Tous ces points concrétisent l'objectif du premier chapitre du travail.

Examiner ces stratégies nous aide à comprendre pourquoi on donne au personnage fourbe l'image d'un rhéteur sophiste. Le deuxième volet de cet essai sera consacré à une analyse du rapport qui réunit le style discursif du sophiste et celui du rusé moliéresque. Il s'agira d'une mise en lumière des modes réfutatifs et persuasifs connus chez les sophistes (jouer sur la notion de la vraisemblance, construire des syllogismes apparemment vraisemblables, emploi des maximes, etc.) et pratiqués par le personnage du trompeur chez Molière pour rendre l'argument le plus faible plus fort. Tout au long de la deuxième partie, nous verrons l'influence de l'art sophistique sur la tactique manipulatrice des fourbes, mais le deuxième chapitre s'intéresse surtout à cette exploration analytique du pouvoir réfutatif qu'acquiert le discours sophistique de l'orateur moliéresque.

Toutes ces techniques des personnages rusés, héritées de leurs ancêtres sophistes, sont nécessaires pour construire et tisser un discours

oratoire visant à une persuasion ou à un consentement de l'auditeur sur une situation, un point de vue, ou un comportement supposé. Ces techniques sont mises au service de la construction des stratégies et des procédures persuasives menées par le fourbe (séduction, mensonge, simulation, etc.) ; ces stratégies représentent un recours à des procédés artificiels, à des apparences destinées à faire croire et agir, à la dissimulation, à la désinformation et au secret.

Donc, le dernier axe d'étude porte sur l'analyse de l'exploitation sinieuse et savante des moyens susceptibles de triompher en douceur de l'obstacle. L'action du fourbe moliéresque est divertissement, séduction au sens premier de ces termes : elle détourne un esprit de sa voie, non par la contrainte, mais à son insu ou, mieux encore, de son propre gré.

Notre dessein s'efforce, dans la deuxième partie de notre recherche, d'établir une caractérisation de cette parole de convention ; à prouver que le critère de la puissance du discours oratoire n'est pas dans la recherche du réel, mais dans la création manipulateur d'un ajustement social conforme aux attentes des interlocuteurs.



# Premier Chapitre

## Puissance Oratoire et Preuves du Discours Trompeur

### I - Persuasion et puissance de la ruse oratoire

#### I.1 – Statut de la rhétorique dans la ruse

L'interprétation du processus de la ruse, faite par J. Duvignaud, nous permet de conclure que ce mécanisme se dote de la parole pour exercer une influence mutuelle des sujets parlants, et agir sur les opinions, les émotions et les décisions de la personne cible.

Dans une société paisible dont les comédies de Molière nous reflète l'exemple : « Persuader est une activité vitale dans un espace social fondé sur la compétition non guerrière des individus.<sup>9</sup> ». La rhétorique et sa méthodologie persuasive se charge d'octroyer à la ruse verbale, dans toute situation dramatique et surtout chez Molière, toute une base infrangible avec des éléments argumentatifs pour construire sa stratégie trompeuse. Cette certitude de la puissance de la rhétorique vient du fait que cet art de persuader a pour visée d'être avant tout un art de disposer des arguments en vue de disqualifier une thèse et de convaincre un auditoire du bien-fondé de la thèse adverse.

Cette fonction rhétorique exprime exactement le processus délibéré de la ruse persuasive qui s'ingénie à faire accepter une proposition pour vraie, ou pour désirable par quelqu'un, voire à l'amener à se comporter de la façon souhaitée : (Mascarille, dans *L'Étourdi*, fait preuve de son génie, en persuadant Pandolfe, le père de Lélie, d'acheter

---

9) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 9

l'esclave Célie et de la mettre en ses mains sous prétexte de la faire éloigner des yeux de fils Lélie).

Dans *La Rhétorique ou l'art de parler*, Bernard Lamy interprète la méthodologie efficace de l'éloquence qui cherche à tenir les esprits attentifs des auditeurs, à empêcher qu'ils perdent de vue le but où il faut les conduire, et notamment à les amener à examiner les faits exposés à la lumière d'un point de vue particulier, celui de l'orateur, il déclare :

Pour persuader ceux qui nous contestent quelque proposition parce qu'elle leur semble douteuse et obscure, il faut se servir d'une ou de plusieurs propositions qui ne souffrent aucune difficulté, et leur faire voir que cette proposition contestée est la même que celles qui sont incontestables<sup>10</sup>.

Cette action argumentative consiste donc à avancer une raison en vue de conduire un auditoire à adopter une conclusion à laquelle il n'adhère pas au départ. Mais il est nécessaire de confirmer que, si la rhétorique cherche à persuader et à convaincre, ce n'est jamais par la force, contrairement à d'autres méthodes. Ce constat nous impose de faire une distinction entre *persuader* et *convaincre* au sein de la procédure argumentative.

Bien que ces mots soient ordinairement interchangeable dans le discours de tous les jours, convaincre n'est pas toujours persuader. Emmanuelle Tabet, dans *Convaincre, persuader, délibérer*, fait le point afin de dissiper cette ambiguïté :

On distingue parfois convaincre et persuader : convaincre consiste à *faire comprendre* une démarche essentiellement intellectuelle, en ayant notamment recours au savoir et aux arguments logiques (c'est le cas en particulier de la littérature didactique), persuader consiste à *faire croire* en cherchant à ébranler l'âme, à obtenir une adhésion affective de l'interlocuteur<sup>11</sup>.

Le terme *convaincre* se range, alors, du côté de la logique irréfutable en amenant quelqu'un à accepter une conclusion à travers le

---

10) Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. PUF, 1998, p. 441.

11) Emmanuelle Tabet, *Convaincre, persuader, délibérer*, éd. PUF, 2003, p. 4

développement d'un argument valide, tandis que *persuader* s'appuie sur le côté émotionnel. Par conséquent, les dialecticiens pourraient ranger *convaincre* du côté de la logique, et attribuer à la rhétorique sa fonction persuasive. Mais cela n'empêche pas un lien de complémentarité entre la logique et la rhétorique, où le discours oratoire compte généralement sur leurs méthodologies pour atteindre un objectif déterminé.

Dans les comédies moliéresques, ce discernement est souvent marqué à l'issue de la procédure manipulatrice du fourbe. La dupe de la dramaturgie de Molière se trouve soit convaincu du fait d'être obligé d'accepter les propositions avancées après avoir épuisé toute autre issue « Gêronte : Que diable allait-il faire dans cette galère ? Ah ! maudite galère ! traître de Turc à tous les diables<sup>12</sup>», soit persuadée à sa grande satisfaction «Monsieur Jourdain : Je suis ravi de vous connaître, afin que vous rendiez ce témoignage-là, que mon père était gentilhomme<sup>13</sup>».

Parmi les moyens utilisés pour amener quelqu'un à penser ou à faire quelque chose, il y a trois stratégies principales : d'abord, il y a l'exercice du pouvoir qui inclut l'usage de la force, ou du chantage (La Flèche, dans *L'Avare*, dérobe la caisse d'Harpagon et le donne au fils Cléante, le vieil avare doit renoncer à son projet de mariage s'il veut récupérer son argent «Cléante : Si vous voulez résoudre à me laisser épouser Mariane, votre argent vous sera rendu [...] vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette<sup>14</sup>»). La deuxième méthode s'articule sur l'argumentation logique (un processus non efficace vis-à-vis des personnages obstacles chez Molière) ; et la troisième stratégie se concrétise dans la ruse sous toutes ses formes de tromperies, qui se déploie dans le cadre de la psychologie sociale et permet surtout de modifier le comportement d'une personne, sans forcément que son point

---

12) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

13) *Le Bourgeois gentilhomme*, IV, 3.

14) *L'Avare*, V, 6.

de vue initial le soit. D'après Olivier Reboul, nous pouvons classer ces moyens d'agir sur autrui en deux catégories :

Ces moyens [du discours persuasif] sont, les uns d'ordre rationnel, les autres d'ordre affectif. Ou, pour mieux dire : les uns plus rationnels, les autres plus affectifs, car en rhétorique raison et sentiments sont inséparables<sup>15</sup>.

Mais ces techniques de persuasion, dont la rhétorique se charge d'enseigner, ne peuvent pas être universelles. Chacun use de sa propre rhétorique, et développe sa propre manière d'exprimer et de persuader selon sa façon de percevoir le monde. Philippe Breton<sup>16</sup> voit dans ce processus persuasif de l'homme une activité complexe et multiforme.

Pour que cette procédure soit agissante et garantisse une réussite fort probable, Kibedi Varga<sup>17</sup> nous fournit les conditions nécessaires. D'après lui, il faut d'abord que l'orateur cherche les moyens de persuader ce qu'il avance ; il faut ensuite qu'il donne un ordre aux moyens qu'il a jugé convenables à son sujet, il faut enfin qu'il sache énoncer chaque chose selon son importance ou sa dignité : concevoir, ordonner, exprimer, triple opération qui répond à ces trois facultés de l'esprit humain, l'imagination, le jugement et le goût. Ces phases diverses de toute composition sont l'Invention, la Disposition et l'Elocution.

Cette méthodologie est souvent appliquée par le personnage raisonneur chez Molière (Cléante dans *Tartuffe*, Ariste dans *L'École des maris*, Béralde dans *Le Malade imaginaire*, etc.). Contre l'aveuglement ou le propre désir du personnage obstacle, le personnage raisonneur construit un discours argumentatif logique visant à ouvrir les yeux de son interlocuteur, mais son éloquence reste vaine. Pourquoi ?

---

15) Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, éd. PUF, 1998. p.7

16) Philippe Breton, *La parole manipulée*, éd. La Découverte/Poche, Paris, 2000. p.30

17) Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et Littérature : études de structures classiques*, éd. Didier, 1970. p.32

## I.2 – Personnage du raisonneur chez Molière

Plusieurs critiques littéraires ont fait couler beaucoup d'encre sur le personnage du raisonneur moliéresque, et se sont divisés à propos de son rôle dramatique. Certains voient en lui le porte-parole de la philosophie de l'auteur, d'autres préfèrent plutôt le classer dans la catégorie du personnage repoussoir qui se charge de mettre en lumière l'aveuglement ou l'intransigeance de son interlocuteur.

L'auteur de la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* nous laisse des indications enrichissantes sur le caractère du personnage raisonneur en mettant en valeur le portrait de Cléante (beau-frère d'Orgon) :

Le frère fait, dans ces perplexités, le personnage d'un véritable honnête homme, qui songe à réparer le mal arrivé, et ne s'amuse point à le reprocher à ceux qui l'ont causé, comme font la plupart des gens, surtout quand par hasard ils ont prévu ce qu'ils voient. Il examine mûrement les choses, et conclut, à la désolation commune, que *le fourbe étant armé de toutes ces différentes pièces régulièrement, peut les perdre de toutes manières*, et que c'est une affaire sans ressource. Sur cela le mari s'emporte pitoyablement, et conclut, par un raisonnement ordinaire aux gens de sa sorte, *qu'il ne fiera jamais en homme de bien* : ce que son beau-frère relève excellemment, en lui montrant *sa mauvaise disposition d'esprit, qui lui fait juger de tout avec excès, et l'empêche de s'arrêter jamais dans le juste milieu, dans lequel seul se trouve la justice, la raison et la vérité.*<sup>18</sup>

Cette opinion analytique nous révèle que le « raisonneur » se distingue de son interlocuteur par sa nature sur-calme qui reflète sa sagesse (Ariste de *L'École des maris* se caractérise par son attitude goguenarde, Béralde dans *Le Malade imaginaire* est aimable et souriant, etc.), par son inclination vers la litote philosophique et une minimisation des situations critiques afin de les gérer raisonnablement. Il est vrai que Sganarelle, dans *Dom Juan*, s'attribue la fonction du raisonneur, mais puisque son interlocuteur garde son calme, dramatiquement il sombre

---

18) Anonyme, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, in Molière, *Œuvres complètes*, coll. « La pléiade », éditions de Georges Couton, éd. nrf Gallimard, 1971. t. I. p. 1165-1166.

dans les hyperboles, et la pièce nous expose une situation renversée. Mais généralement, pour faire face à l'hyperbolisme du protagoniste-dupe moliéresque, le raisonneur maintient son calme qui accroît la tension tout en diminuant l'efficacité et la portée pratique de ses propos. Son discours persuasif échoue souvent. Découvrons les raisons de cet échec.

La réussite ou l'échec du processus persuasif dépendent, comme nous l'avons souligné, de deux facteurs : la procédure argumentative et les passions du personnage-cible. Le raisonneur moliéresque construit son discours persuasif en s'appuyant sur la notion de la vérité et de la logique. Cette stratégie méthodique atteint ses fins si l'auditoire a une tendance à accepter la vérité loin de ses propres intérêts. Mais admettre le vrai, c'est précisément ce que refusent les personnages obstacles dans les comédies de Molière, et c'est même cette négation du réel qui nourrit l'action et le comique de la plupart de ses pièces. B. Lamy définit ainsi le rapport de l'homme à la réception de la vérité :

Si les hommes cherchaient la vérité sincèrement, il ne serait besoin, pour la leur faire recevoir, que de la leur proposer simplement et sans art. Mais, parce qu'elle ne s'accommode pas avec leur intérêts, ils s'aveuglent volontairement pour ne la pas voir ; car ils s'aiment trop pour se laisser persuader que ce qui leur est désagréable soit vrai. Avant de recevoir une vérité, ils veulent être assurés qu'elle ne sera point incommode. C'est donc en vain qu'on se sert de fortes raisons, quand on parle à des personnes qui ne veulent pas les entendre, qui persécutent la vérité et, la regardant comme leur ennemie, ne veulent pas envisager son éclat, de crainte de reconnaître leur injustice.<sup>19</sup>

L'être humain est capable de détourner son esprit de la considération de la vérité, et par conséquent, il empêche son auto-persuasion de sa clarté. La constatation de Lamy lie la réception de la vérité au véritable plaisir de l'auditoire. Le vrai devient alors une notion de conformité pour qu'il soit persuasif. Ainsi, c'est la seule apparence de

---

19) Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, p.472.

la vérité qui peut éblouir ce genre d'esprits. Face à un interlocuteur semblable, Bernard Lamy<sup>20</sup> affirme que ce n'est presque jamais la vérité qui le persuade, ce n'est que la vraisemblance qui le détermine, de la même manière qu'il ne cherche que les biens apparents, et qu'il les préfère aux biens réels et solides.

Le protagoniste obstacle chez Molière est imperméable aux raisonnements d'autrui. Face au discours logique du personnage raisonneur, il ne répond pas, il néglige, il méconnaît, même il anéantit, sans réfutation, toute démonstration de son erreur. Jacques Guicharnaud, dans *Molière, une aventure théâtrale*, estime : « Le comique naît de la disproportion entre l'effort de l'un et, considérable, souligné par la longueur et l'éloquence de sa tirade, et le « zéro » que lui propose l'autre. C'est en effet le comique de l'échec.<sup>21</sup> ».

Par un discours démonstratif, Philinte du *Misanthrope* déploie vainement tous ses efforts afin de convaincre Alceste de la nécessité d'appliquer les codes du jeu social. Il est conscient que la vie sociale des hommes est un univers d'apparence où il s'agit avant tout de faire une bonne figure :

Philinte : Je prends tout doucement les hommes comme ils sont  
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font ;<sup>22</sup>

Il justifie l'obligation de porter un masque par des règles extérieures à lui imposées par le système de la galanterie sociale. Mais Alceste qui s'oppose à la vraie nécessité de cette conformité sociale, voit dans les leçons de Philinte sur la politesse sociale représentée comme une forme de l'hypocrisie, une matière qui choque sa conception de la sincérité, et enfin maintient sa vision subjective basée sur ses propres motifs. Même en prétendant vouloir corriger Célimène des « vices du

---

20) Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, p. 456-457

21) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, éd. Gallimard, 1963, p.209.

22) *Le Misanthrope*, I, 1, v.163-164

temps » par la force de son amour, il commet l'erreur de tous les personnages moliéresques qui croient à la possible conversion d'autrui.

Toute la tirade argumentative de Cléante face à Orgon, sur l'hypocrisie de Tartuffe, sur la vraie et fausse dévotion, a subi cette même défaite oratoire. Orgon ne désire voir en Tartuffe que l'image du Saint, il accuse son beau frère d'être libertin «Mon frère, ce discours sent le libertinage<sup>23</sup>» ; ensuite par ironie et fuite Orgon détruit toute efficacité persuasive du discours de Cléante :

Orgon : Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dire ?

Cléante : Oui.

Orgon : Je suis votre valet. (*Il veut s'en aller*).<sup>24</sup>

L'ironie et la fuite sont deux stratégies fréquentes chez les protagonistes moliéresques afin d'affaiblir la puissance oratoire du raisonneur, et anéantir tout espoir de conviction. Ces personnages obstacles de Molière, selon Jacques Morel, n'ont aucun jugement : « Ils restent sceptiques à l'égard de ce qui s'oppose de front à leurs doctrines<sup>25</sup> ». Même devant un hypocrite, le personnage raisonneur endure le même échec. Bien qu'il soit conscient que son interlocuteur démasque son jeu, Tartuffe persiste à porter le manteau de la religion face à Cléante (IV, 1) pour réfuter tous les arguments, et fuit le discours clairvoyant du raisonneur Cléante afin de l'abolir :

Cléante : [...] N'est-il pas d'un chrétien de pardonner l'offense,  
Et d'éteindre en son cœur tout désir de vengeance ?<sup>26</sup>

Tartuffe : [...] Je lui pardonne tout, de rien je ne le blâme,  
Et voudrais le servir du meilleur de mon âme ;  
Mais l'intérêt du Ciel n'y saurait consentir,<sup>27</sup>

La mauvaise foi de Tartuffe reflétée dans son attachement simulé à défendre les intérêts du Ciel et à appliquer ses ordres anéantissent tout

---

23) *Le Tartuffe*, I, V, v. 314

24) *Ibid.*, vv. 408 - 410.

25) Jacques Morel, *Agréable Mensonges : Essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Klincksieck, Paris, 1991, p. 285.

26) *Le Tartuffe*, IV, 1, v. 1193-1194

27) *Ibid.*, IV, 1, v. 1205-1207.



effort convaincant exercé par Cléante. La logique argumentative du discours du beau-frère n'a aucune efficacité du fait que son partenaire hypocrite refuse d'admettre cette stratégie dialectique, et se dote d'un pouvoir oratoire sophistique très puissant dans l'art de réfuter les propos de l'interlocuteur :

Tartuffe : [...] Et l'on dirait partout que, me sentant coupable,  
Je feins pour qui m'accuse un zèle charitable,<sup>28</sup>

Une semblable défaite oratoire, mais plus sinistre, caractérise l'effort de Dom Louis, dans *Dom Juan* (IV, 4), qui reproche à son fils sa conduite malhonnête. L'apologie qu'il fait de l'ancienne noblesse, l'éloge de ses vertus, et tout son discours somptueux n'ont aucun effet sur Dom Juan. La raison en est simple : les arguments du discours véhément de Dom Louis s'inscrivent dans la catégorie des codes sociaux pour lesquels Dom Juan n'a aucun respect ou engagement. Au contraire, l'ironie amère du protagoniste «Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler<sup>29</sup>», et, si l'on emprunte l'expression d'Anne Ubersfled<sup>30</sup>, les silences de Dom Juan, dans toute la pièce, sont plus destructeurs que ses rares paroles.

Le personnage raisonneur a, donc, tort de suivre un chemin logique dans son discours argumentatif. Il est impossible de vaincre les hypocrites sinon par un discours réfutatif plus fort. D'un autre côté, ces personnages aveugles ou égoïstes aiment les esprits simples, qui acceptent passivement leurs leçons. L'erreur du raisonneur orateur moliéresque réside dans son inaptitude à s'accommoder aux désirs de ses auditeurs et d'exploiter leurs points faibles. Lamy affirme la nécessité de jouer du détour pour persuader :

---

28) *Le Tartuffe*, IV, 1. v. 1213-1214

29) Molière (*Dom Juan*, IV, 4)

30) Anne Ubersfled, *Dom Juan et le noble vieillard*, article rédigé in : Pierre Ronzeaud, *Molière : Dom Juan*, Coll. « Parcours critique », sous la direction de Georges Forestier, Ed. Klincksieck, 1993 p. 28

Lorsqu'on propose des choses contraires aux inclinations de ceux à qui on parle, l'adresse est nécessaire. L'on ne peut s'insinuer dans leur esprit que par des chemins écartés et secrets ; c'est pourquoi il faut faire en sorte qu'ils n'aperçoivent la vérité dont on veut les persuader qu'après qu'elle sera maîtresse de leur cœur.<sup>31</sup>

C'est pourquoi aussi la flatterie et l'hypocrisie touchent sans aucune peine les cœurs des dupes moliéresques. Elles n'agissent que par intérêt, on doit alors combattre leurs inclinations par leurs inclinations, et s'en servir pour les attirer dans les sentiments qu'on leur veut faire prendre. C'est la leçon de Valère à Elise, dans *L'Avare* (I, 1), qu'il faut biaiser pour atteindre les hommes faits comme Harpagon.

Par son argumentation logique, le raisonneur moliéresque met en évidence l'individualisme et l'aveuglement du personnage obstacle. L'échec de ses processus argumentatifs relève de son attachement à la notion de la vérité et au raisonnement logique. Cet attachement s'oppose à la règle de la vraisemblance manipulatrice, et au principe du conformisme sur lesquels s'appuie la technique du personnage fourbe.

Le conseil que Bernard Lamy<sup>32</sup> pourrait donner au raisonneur moliéresque est qu'on est donc contraint de traiter la plupart des hommes qu'on veut délivrer de leurs fausses opinions comme on fait des frénétiques, à qui on cache avec artifice les remèdes qu'on emploie pour les guérir.

---

31) B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, p. 479

32) *Ibid.*, p. 472.

### I.3- Puissance oratoire du fourbe moliéresque

Si le chemin de la logique argumentative avoue sa déroute vis-à-vis du processus persuasif dans le dialogue moliéresque, comment vaincre les résistances individuelles à l'influence ? Il reste à l'art oratoire tout ce qui tient au détour, à la ruse et à la manipulation pour assurer l'assentiment d'autrui.

Cette recherche de l'adhésion de l'interlocuteur relève alors d'une entreprise laborieuse qui exige un certain savoir – faire pour manier les penchants émotionnels du personnage cible. Loin de réexaminer la polémique éthique (question évoquée dans la première partie), la persuasion et toutes ses techniques se chargent de fournir à l'orateur (hypocrite ou rusé de bonne cause) les outils nécessaires pour atteindre ses objectifs. Lionel Bellenger, dans *La Persuasion*, rend hommage à cette compétence de la persuasion à bouleverser les situations en faveur de l'orateur :

La persuasion, mieux vaut qu'elle soit un mal nécessaire, tant pis si elle n'est que l'expression de l'intelligence rusée [...] Mieux vaut le détour et les habiletés diverses de la parole et de la feinte que le règne de la force et de l'autorité froide qui ignorent la persuasion.<sup>33</sup>

Par le jeu du stratagème, la persuasion déclenche l'adhésion et intervient d'une manière que le persuadé se voit l'acteur de son propre assentiment, c'est-à-dire le complice involontaire de l'influence.

Dans les comédies moliéresques, la procédure persuasive prend la forme d'un combat doux et masqué. Le personnage du stratège s'avance suivant une tactique calculée qui dépend de la mentalité et de l'univers doxal de son auditoire :

Mascarille : Si je pourrais un peu de près le caresser.

---

33) Lionel Bellenger, *La persuasion*, éd. PUF, septembre, 1985, p.6-7

Je sais bien les discours dont il le faut bercer.<sup>34</sup>

Le dialogue de certains personnages moliéresques, notamment les fourbes, traduit en effet la volonté de ces orateurs de donner à leurs paroles l'aspect agissant (dire, c'est faire), ou ils tentent qu'elles soient ainsi. Leurs discours, qui relèvent souvent du genre délibératif ou épideictique, présentent généralement une idée maîtresse clairement exposée et correspondant parfois à une narration rhétorique, suivie d'une ou de plusieurs preuves constituant la confirmation.

Mais sur quelle base les fourbes orateurs construisent-ils leurs discours persuasifs ? Autrement dit, qu'est-ce qui donne à leurs dialogues cette puissance convaincante ?

Socrate élucide les référents de cette ingéniosité. C'est par le maniement trompeur du vraisemblable que l'orateur gagne sa bataille :

En effet, dans les tribunaux, personne n'a là-dessus le moindre souci de vérité ; on se soucie plutôt de ce qui est susceptible de convaincre, c'est-à-dire du vraisemblable, à quoi doit s'attacher quiconque veut parler en suivant les règles de l'art.<sup>35</sup>

L'univers du vraisemblable<sup>36</sup> constitue un atout pour celui qui cherche à détourner la notion de la vérité. L'orateur rusé exploite intensivement le terrain d'ambiguïté que peut créer la notion de la vraisemblance, et il compte beaucoup sur l'analogie trompeuse qui existe entre l'être et le paraître.

L'hypocrisie de Tartuffe s'articule sur cette tendance de multi-visages. Le langage de Tartuffe est la preuve éloquente d'un dédoublement de la personnalité. Par la puissance de son discours, il se révèle tantôt dévot parfait et fervent, tantôt être charnel, avec pleine

---

34) *L'Étourdi*, I, 5. v.217-218

35) Platon, (*Phèdre*, 272d-272e, p.173), trad. Luc Brisson, éd. GF-Flammarion, Paris, 1997. 1<sup>ère</sup> édition de Flammarion en 1989. Pour Editions du Seuil : 1972.

36) Une notion dont on détaillera, au deuxième chapitre de cette partie, tous ses répercussions persuasives en examinant l'effet sophistique dans les comédies moliéresques.

conscience. Hyperbole, formulations ostentatoires, et autres figures stylistiques caractérisent son discours. Dans ses tirades, il y a un mélange subtil et brusque entre ces moyens qui nous fait passer alternativement de l'abstrait au concret, du spirituel au sensuel. La puissance verbale de Tartuffe lui donne un goût de déformer caricaturalement la morale chrétienne. L'hypocrite nous montre qu'il excelle dans l'usage des équivoques surtout quand il s'agit de créer ou d'entretenir des illusions à son profit.

Comme le souligne G. Molinié dans l'introduction à son *Dictionnaire de rhétorique*, l'enjeu de la rhétorique est immense dans la mesure où l'art de persuader « Confère à qui le possède un pouvoir considérable », il ajoute : « On vise à faire penser aux gens ce qu'*a priori* ils ne pensent pas, à leur faire désirer ce qu'ils ne veulent pas [...], à leur faire ressentir des sentiments qui au départ ne les avaient pas émus<sup>37</sup> ».

Cette vision s'harmonise avec notre réflexion sur le pouvoir de la parole dans les sociétés humaines reflétées par les comédies moliéresques. Une puissance qui met son possesseur en position de supériorité vis-à-vis de ses interlocuteurs. Sganarelle, dans *Dom Juan*, présente son maître comme l'incarnation de ce pouvoir verbal :

Sganarelle : Ma foi, j'ai à dire..., je ne sais ; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison ; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas. J'avais les plus belles pensées du monde, et vos discours m'ont brouillé tout cela.<sup>38</sup>

C'est le discours du sophiste qui *brouille* l'interlocuteur. Cette réplique exprime la compétence verbale de l'orateur fourbe chez Molière à ajuster les représentations universelles selon ses conceptions, et à

---

37) Georges Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, éd. La Pochothèque, 1996. p. 9

38) *Dom Juan*, I, 2.

priver indirectement son adversaire de son droit de riposter. C'est ce que G. Declercq<sup>39</sup> appelle la tyrannie oratoire de l'hypocrite moliéresque :

Les comédies de Molière constituent, pour qui sait lire le drame sous le rire, une sévère mise en garde contre l'exploitation tyrannique du langage. Si la lutte contre un pouvoir abusif est le thème majeur de ce théâtre, ce pouvoir prend souvent la forme d'une domination oratoire<sup>40</sup>.

Le protagoniste de *Dom Juan* nous fournit un exemple pertinent sur cette domination ou cette autorité verbale dont se dote l'orateur fourbe. Pour mettre en valeur cette tyrannie oratoire, nous allons procéder à une analyse détaillée de deux scènes célèbres de cette comédie moliéresque. Il s'agit de la visite de M. Dimanche (IV, 3) au domicile de Dom Juan pour réclamer son argent ; nous assisterons à une mise en scène du savoir-faire donjuanesque. Puis, dans une situation paradoxale, nous vivrons l'impuissance oratoire de Sganarelle (V, 2) qui s'attribue la mission de corriger et de convertir son maître.

### **I.3.1- Confisquer la parole : Dom Juan / M. Dimanche**

La scène de Dom Juan avec son créancier se présente comme l'une des scènes les plus marquantes de la pièce et même de toute la dramaturgie moliéresque ; on y voit le séducteur y joue à être un Scapin de qualité performante. La réplique donjuanesque « C'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double<sup>41</sup> » fait écho à celle de Scapin : « Laisse-moi faire, la machine est trouvée<sup>42</sup> » et à celle de Mascarille de *L'Étourdi* : « Je sais bien les discours dont il le faut bercer<sup>43</sup> ».

---

39) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 204

40) *Ibid.*

41) *Dom Juan*, IV, 2.

42) *Les Fourberies de Scapin*, I, 5.

43) *L'Étourdi*, I, V. v.218

Avant d'examiner la scène avec M. Dimanche, réfléchissons brièvement sur la réplique de Dom Juan. La première phrase constitue une sentence<sup>44</sup> qui reflète une puissante expérience oratoire de son énonciateur. Le terme « politique » et son adjectif « mauvaise » occupent le centre de cette sentence. En consultant le *Dictionnaire Universel* de Furetière, un des sens que porte le terme *politique* « se dit aussi en un sens plus étroit, de la conduite particulière de chacun dans sa famille, dans ses affaires.<sup>45</sup> ». L'annonce de la présence de M. Dimanche met Dom Juan face à une situation où il faut agir. Le savoir-faire du séducteur lui impose la nécessité d'adopter une bonne stratégie pour affronter son visiteur. La deuxième partie de la réplique constitue une réponse à la sentence.

La bonne stratégie réclame la « satisfaction » du créancier et non son expulsion ; Dom Juan doit rembourser ses dettes. Le verbe « payer » exige un acte concret. Mais cet acte s'oppose avec « sans donner », comment faire ? Notre héros a trouvé sa machine « secrète », et sa puissance oratoire sophistiquée se concrétise dans sa technique de vider ce terme « payer » de son contenu concret (signifié) et sauvegarder sa forme non – engageant « signifiant ». Contemplons cette procédure manipulatrice :

Dom Juan, *faisant de grandes civilités* : Ah, Monsieur Dimanche, approchez. Que je suis ravi de vous voir, et que je veux de mal à mes gens de ne vous pas faire entrer d'abord ! J'avais donné ordre qu'on ne me fit parler personne ; mais cet ordre n'est pas pour vous, et vous êtes en droit de ne trouver jamais de porte fermée chez moi.

M. Dimanche : Monsieur, je vous suis fort obligé.

Dom Juan, *parlant à ses laquais* : Parbleu ! coquins, je vous apprendrai à laisser M. Dimanche dans une antichambre, et je vous ferai connaître les gens.

M. Dimanche : Monsieur, cela n'est rien.

---

44) La technique du recours à la sentence pour renforcer le discours oratoire sera examinée en détail dans le deuxième chapitre (Argumentation sophistiquée de la ruse).

45) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *politique*.

Dom Juan : Comment? vous dire que je n'y suis pas, à M. Dimanche, au meilleur de mes amis?

M. Dimanche : Monsieur, je suis votre serviteur. J'étais venu...

Dom Juan : Allons vite, un siège pour M. Dimanche.

M. Dimanche : Monsieur, je suis bien comme cela.

Dom Juan : Point, point, je veux que vous soyez assis contre moi.

M. Dimanche : Cela n'est point nécessaire.

Dom Juan : Ôtez ce pliant, et apportez un fauteuil.

M. Dimanche : Monsieur, vous vous moquez, et...

Dom Juan : Non, non, je sais ce que je vous dois, et je ne veux point qu'on mette de différence entre nous deux.

M. Dimanche : Monsieur...

Dom Juan : Allons, asseyez-vous [...] Non, je ne vous écoute point si vous n'êtes assis.

M. Dimanche : Monsieur, je fais ce que vous voulez. Je...

Dom Juan : Parbleu ! Monsieur Dimanche, vous vous portez bien.

M. Dimanche : Oui, Monsieur, pour vous rendre service. Je suis venu...

Dom Juan : Vous avez un fonds de santé admirable, des lèvres fraîches, un teint vermeil, et des yeux vifs.

M. Dimanche : Je voudrais bien...

Dom Juan : Comment se porte Madame Dimanche, votre épouse?

M. Dimanche : Fort bien, Monsieur, Dieu merci.

Dom Juan : C'est une brave femme.

M. Dimanche : Elle est votre servante, Monsieur. Je venais...

Dom Juan : Et votre petite fille Claudine, comment se porte-t-elle?

M. Dimanche : Le mieux du monde.

Dom Juan : La jolie petite fille que c'est! Je l'aime de tout mon cœur.

M. Dimanche : C'est trop d'honneur que vous lui faites, Monsieur. Je vous...

Dom Juan : Et le petit Colin, fait-il toujours bien du bruit avec son tambour?

M. Dimanche : Toujours de même, Monsieur. Je...

Dom Juan : Et votre petit chien Brusquet? gronde-t-il toujours aussi fort, et mord-il toujours bien aux jambes les gens qui vont chez vous?

M. Dimanche : Plus que jamais, Monsieur, et nous ne saurions en chevir.

Dom Juan : Ne vous étonnez pas si je m'informe des nouvelles de toute la famille, car j'y prends beaucoup d'intérêt.

M. Dimanche : Nous vous sommes, Monsieur, infiniment obligés. Je...<sup>46</sup>

Par la vivacité et la rigueur du dialogue, la scène de M. Dimanche forme un sketch parfait. La démonstration de la puissance oratoire donjuanesque se fait preuve. Le secret d'agir sur autrui se révèle. Toute la stratégie de Dom Juan s'articule sur le fait de priver M. Dimanche de la

---

46) *Dom Juan*, IV, 3.



prise de parole. Tout au long de la scène, les répliques de Dimanche ne sont que des réponses galantes à la civilité de son débiteur.

Toute cette scène illustre ce propos de bonne politique, et ce manège donjuanesque à falsifier le système des échanges. La logique de l'interlocution fréquente au XVII<sup>ème</sup> siècle exige un dialogue net basé sur un échange des idées des interlocuteurs. Mais dans cette scène, Dom Juan bouleverse ce système en monopolisant la prise de la parole et en détournant le discours à sa guise.

Notre héros s'arrange pour que les choses arrivent avec tant de rapidité d'une manière où la conscience de Dimanche reste ébranlée. On assiste simplement au fonctionnement d'une machine qui détourne inexorablement un individu de son projet et le transforme lui-même en machine. Dimanche est littéralement noyé sous l'excès verbal de civilité, de flatterie, et de gratitude dont fait preuve Dom Juan.

À l'instar de tous les fourbes moliéresques, Dom Juan fait un accueil étourdissant avec tant de civilité à tel point que Dimanche se trouve toujours occupé de chercher des réponses à un surgissement inattendu des compliments et des cérémonies hyperboliques de politesse sociale. Le but de Dom Juan dès le début du dialogue monopolisé est de détourner l'objectif de la visite. Dimanche est venu réclamer son argent. Dom Juan effectue ses détours pour attribuer à cette rencontre un statut d'une civilité amicale. C'est l'hypocrite qui mène le jeu dialogal. Face à son auditoire, il se met dans une position de supériorité. Son autorité est incarnée dans sa stratégie de couper la parole à Dimanche et de refuser de l'écouter si ce dernier ne répond pas à ses compléments et à ses démonstrations des signes d'amitié et de civilité grandiloquentes (accepter d'être distingué, approuver l'amitié, céder à la volonté d'être assis, etc.). Par ce processus, Dom Juan impose sa domination pour faire

comprendre implicitement à Dimanche que c'est lui qui parle et précise de quoi parler, et Dimanche doit se taire et obéir.

Conscient de la réaction que peut évoquer sa tyrannie oratoire chez Dimanche, Dom Juan, dès le début, ne nie pas sa dette, bien au contraire, il la revendique : « Je sais ce que je vous dois... », en forçant le pauvre à s'asseoir :

Ironie encore, sur le thème de la dette. Cette dette est bien nommée, elle sert même de prémisse au discours de gratitude de Don Juan, mais elle entraîne tous autres conséquences que celles espérées par le créancier<sup>47</sup>.

Cette affirmation, selon Maryse Laffitte<sup>48</sup>, au lieu d'entraîner l'évocation d'une somme précise à rembourser, sert d'introduction à un assaut d'amabilités qui n'a rien à voir avec le sujet qui a amené M. Dimanche chez Dom Juan.

Après son accueil très chaleureux, sa civilité obligeante, et ses flatteries de la physionomie de Dimanche, Dom Juan poursuit sa stratégie de privation verbale en demandant des nouvelles de toute la famille de Dimanche : femme, enfants et même chien. Ce genre de détails discursifs permet à Dom Juan de maintenir son autorité oratoire et empêche la victime de réclamer son dû.

Dom Juan, *lui tendant la main* : Touchez donc là, Monsieur Dimanche.

Êtes-vous bien de mes amis ?

M. Dimanche : Monsieur, je suis votre serviteur.

Dom Juan : Parbleu ! je suis à vous de tout mon cœur.

M. Dimanche : Vous m'honorez trop. Je...

Dom Juan : Il n'y a rien que je ne fisse pour vous.

M. Dimanche : Monsieur, vous avez trop de bonté pour moi.

Dom Juan : Et cela sans intérêt, je vous prie de le croire.

M. Dimanche : Je n'ai point mérité cette grâce assurément, mais, Monsieur...

---

47) Maryse Laffitte, *Dire et séduire, Le verbe baroque et ses effets dans le Dom Juan de Molière*, in Delorme Michel, sous la dir., Puissance du Baroque : les forces, les formes, les rationalités, éd. Galilée, Paris 1996, p.62

48) *Ibid.*,

Dom Juan : Oh ! ça, Monsieur Dimanche, sans façon, voulez-vous souper avec moi?

M. Dimanche : Non, Monsieur, il faut que je m'en retourne tout à l'heure. Je...

Dom Juan, *se levant* : Allons, vite un flambeau pour conduire Monsieur Dimanche, et que quatre ou cinq de mes gens prennent des mousquetons pour l'escorter.

M. Dimanche : *se levant de même* : Monsieur, il n'est pas nécessaire, et je m'en irai bien tout seul. Mais...

*Sganarelle ôte les sièges promptement.*

Dom Juan : Comment? Je veux qu'on vous escorte, et je m'intéresse trop à votre personne, je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur.

M. Dimanche : Ah ! Monsieur...

Dom Juan : C'est une chose que je ne cache pas, et je le dis à tout le monde.

M. Dimanche : Si...

Dom Juan : Voulez-vous que je vous reconduise?

M. Dimanche : Ah, Monsieur, vous vous moquez. Monsieur...

Dom Juan : Embrassez-moi donc, s'il vous plaît, je vous prie encore une fois d'être persuadé que je suis tout à vous, et qu'il n'y a rien au monde que je ne fisse pour votre service.

*Il sort.*

Sganarelle : Il faut avouer que vous avez en Monsieur un homme qui vous aime bien.

M. Dimanche : Il est vrai, il me fait tant de civilités et tant de compliments que je ne saurais jamais lui demander de l'argent.<sup>49</sup>

Dimanche n'arrête pas d'essayer de se dérober à la fécondité verbale de son débiteur pour parler de son affaire. Mais à peine répond-il aux politesses de Dom Juan, et prononce le mot « Monsieur... », que son interlocuteur lui impose une autre revendication de gracieusetés. C'est maintenant la protestation de la grande amitié qui préside le discours donjuanesque.

Après la multiplication des signes d'amitié apparente, Dom Juan invite son hôte à souper avec lui. Cette technique reflète un intelligent maniement discursif. Parce que cette invitation exige une réponse affirmative ou négative. Dans les deux cas, Dimanche est vaincu. Car d'un côté, si Dimanche accepte l'invitation, les règles de la civilité lui

---

49) *Dom Juan*, IV, 3.

interdiront de parler d'argent. Le refus exigera le départ pour laisser Dom Juan prendre son repas. Tout le dialogue se déroule au présent, mais une fois Dimanche exprime son refus et évoque le futur «Non, Monsieur, il faut que je m'en retourne tout à l'heure», le voilà perdu ; car Dom Juan attend ce mot (retourner) pour exiger une cérémonie pour son départ.

Cette duplicité oratoire atteint son apogée avec la deuxième reconnaissance de dette par Dom Juan « [...] Je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur [...] C'est une chose que je ne cache pas, et je le dis à tout le monde». Une réplique qui résume tout l'objectif de la visite inefficace de Dimanche, mais surtout elle résume une très bonne stratégie donjuanesque. Claude Reichler l'affirme :

En proclamant le contrat, il l'annule, il dévalorise la valeur en l'affichant. A l'amour et à la dette, il appose leur revers exact, et c'est en la parlant qu'il évacue la chose.<sup>50</sup>

Cette évacuation du signifié par l'initiation du signifiant constitue un des éléments de la rhétorique noire chez les orateurs-fourbes de Molière. Pour comprendre cette stratégie, il faut examiner la valeur de la foi ou de la parole donnée. La notion de la foi implique en premier lieu la fidélité absolue à la promesse. Ce contrat oral possédait, selon F. Halyn<sup>51</sup>, une valeur qui ne pouvait faire l'objet d'aucun doute – au risque de faire basculer tout l'ordre établi. Mais cette valeur était détériorée après *Le Prince* de Machiavel qui conseille au monarque de maintenir les apparences et simuler la vertu pour ne pas tenir ses promesses.

Une grande partie de la puissance oratoire de Dom Juan épuise ses ressources du machiavélisme :

---

50) Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture* ; Collection « Critique », Les Éditions de Minuit, 1979, p. 41

51) F. Halyn, *La dernière ruse de Dom Juan ?*, article rédigé in : Pierre Ronzeaud, *Molière : Dom Juan*, Coll. « Parcours critique », sous la direction de Georges Forestier, éd. Klincksieck, 1993, p. 107

Dom Juan est un machiavéliste dans sa relation à la parole donnée [...] Dom Juan est, par excellence, le personnage qui emploie et fait dévier à sa guise les règles pragmatiques de la communication verbales<sup>52</sup>.

La tyrannie oratoire de Dom Juan n'est pas seulement dans sa monopolisation de la parole, mais aussi dans sa virtuosité verbale et son jeu arbitraire avec les signes. Ce jeu s'articule sur un engagement artificiel de son discours. Par sa reconnaissance des dettes, il construit un énoncé performatif d'une valeur rassurante (cette reconnaissance inclut implicitement une promesse de remboursement). Bien que notre héros n'ait aucune intention de tenir ses promesses (tel est toujours le cas avec les femmes séduites), ses propos performatifs imposent à Dimanche une seule réaction : partir payé par des mots. Par ses manipulations des signes, Dom Juan a évacué le référent du verbe performatif « payer » et a sauvegardé seulement sa forme extérieure illusoire et non engageante (le signifiant).

Avec les mots d'engagement, Dom Juan vide le contrat de la parole donnée de son contenu. Reichler<sup>53</sup> affirme que dans le discours de Dom Juan face à Dimanche les termes du code sont là, mais leur contenu est inversé ; les signes qui indiquent l'échange justifient également son détournement. La communication verbale de Dom Juan porte une modification de l'adéquation d'un énoncé à son référent. Il dédouble les mots pour donner de la valeur à leurs signifiants et effacer leurs référents. Cet abus du langage est la pratique sophistique par excellence :

Dom Juan : *embarrassé*, leur dit à toutes deux : Que voulez-vous que je dise? Vous soutenez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage? Pourquoi m'obliger là-dessus à des redites? Celle à qui j'ai promis effectivement n'a-t-elle pas en elle-même de quoi se moquer des discours de l'autre, et doit-elle se mettre en

---

52) F. Halyn, *La dernière ruse de Dom Juan ?*, p.107

53) Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, p. 45

peine, pourvu que j'accomplisse ma promesse? Tous les discours n'avancent point les choses, il faut faire, et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles.<sup>54</sup>

Le sophisme verbal (piège de la séduction) de Dom Juan consiste selon S. Felman à :

Produire une illusion référentielle par un énoncé qui est par excellence – sui-référentiel : l'illusion d'un acte d'engagement réel ou hors-linguistique créée par une énonciation qui ne se réfère qu'à elle-même<sup>55</sup>

Par la fécondité oratoire de Dom Juan, l'étourdissement de Dimanche est au sommet. Son sort est d'être la dupe qui nous fait rire. Il est conscient d'avoir été roulé : «Il est vrai, il me fait tant de civilités et tant de compliments que je ne saurais jamais lui demander de l'argent». Il ne souffre pas, mais, abasourdi, il se réduit au silence et à la bourse légère. Mais il n'est pas le seul personnage moliéresque privé du droit de parler. Georges Dandin, après lui, a subi le même sort. Face à la puissance oratoire et réfutative de sa femme Angélique, et l'image éthique de son amant Clitandre, Dandin reste coincé entre une parole qui est vraiment la sienne, parole de vérité et de bon sens, mais incapable de s'affirmer faute d'une absence de stratégie persuasive, et un détournement habile du langage par Angélique visant l'anéantissement de cette vérité fragile.

Mais cette tyrannie donjuanesque caractérisée par sa fertilité verbale, comment se comporte-t-elle devant un personnage (Sganarelle) conscient du jeu verbal mais qui, voulant l'imiter, prétend tenir le rôle de l'orateur qui veut corriger le comportement de son interlocuteur et maître (Dom Juan).

---

54) *Dom Juan*, II, 4.

55) Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, éd. Seuil, Paris, 1980, p.39-40

### I.3.2- Sganarelle : orateur mortifié

La multiplicité des personnages qui traquent Dom Juan, surtout dans les deux derniers actes, constitue des dispositifs dramaturgiques complexes dont le but est de traduire la puissance oratoire du héros de la pièce. Devant M. Dimanche (IV, 3), Dom Louis (IV, 4) et Done Elvire (IV, 6), Dom Juan a confirmé la preuve de son invulnérabilité rhétorique. Il ne connaît la défaite que devant le pauvre (le défi oratoire<sup>56</sup> lancé par Dom Juan est échoué en raison de son recours à l'argumentation logique dans sa stratégie tentatrice), et face à la statue du Commandeur car, selon l'interprétation de Declercq<sup>57</sup>, l'invitation à souper n'est pas formulée comme une demande, mais comme un défi métaphysique « En aurez-vous le courage ?<sup>58</sup> », qui n'est pas soumis aux règles de la persuasion humaine.

Dans cette comédie, Sganarelle est choisi parce qu'il est le contraire de Dom Juan. Par plusieurs tentatives, il s'obstine à saisir ce qui est insaisissable (du fait de l'impossibilité de changer le caractère du personnage moliéresque). Tout au long de la pièce, Sganarelle se consacre à convertir son maître à son code, à le séduire en quelque sorte. Il échoue sans cesse parce que, selon J. Guicharnaud<sup>59</sup>, sa méthode est négative : il use de reproches moraux, il parle de châtement à redouter, non de plaisir à gagner.

Scandalisé par la mise en exécution de la nouvelle stratégie (fausse dévotion) de son maître et par l'éloge paradoxal de l'hypocrisie, Sganarelle, ce défenseur de la religion et des très bonnes causes, prend à son tour la parole pour exprimer son mécontentement, condamner Dom Juan, et tenter de l'infléchir :

---

56) Ce défi oratoire sera l'objet d'une analyse détaillée dans notre travail sur l'argumentation logique.

57) G. Declercq, *L'Art d'Argumenter*, p. 204

58) *Dom Juan*, IV, 8.

59) Jacques Guicharnaud, *Molière : une aventure théâtrale*, p. 207.

Sganarelle : [...] Monsieur, cette dernière-ci m'emporte et je ne puis m'empêcher de parler [...] Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se brise ; et comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche ; la branche est attachée à l'arbre ; qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes ; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles ; les belles paroles se trouvent à la cour ; à la cour sont les courtisans ; les courtisans suivent la mode ; la mode vient de la fantaisie ; la fantaisie est une faculté de l'âme ; l'âme est ce qui nous donne la vie ; la vie finit par la mort ; la mort nous fait penser au Ciel ; le Ciel est au-dessus de la terre ; la terre n'est point la mer ; la mer est sujette aux orages ; les orages tourmentent les vaisseaux ; les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote ; un bon pilote a de la prudence ; la prudence n'est point dans les jeunes gens ; les jeunes gens doivent obéissance aux vieux ; les vieux aiment les richesses ; les richesses font les riches ; les riches ne sont pas pauvres ; les pauvres ont de la nécessité ; nécessité n'a point de loi ; qui n'a point de loi vit en bête brute ; et par conséquent, vous serez damné à tous les diables.

Dom Juan : Ô le beau raisonnement !<sup>60</sup>

À la figure du « livre » désignant le discours de Dom Juan, Sganarelle tente vainement d'atteindre une perfection langagière. À l'instar du maître, la réaction du spectateur se présente sous la forme du rire, car selon Anne Ubersfeld : « C'est le rire qui porte le sens, le vrai mouvement de l'esprit, détruisant en un clin d'œil le bel échafaudage des arguments logiques.<sup>61</sup> »

Cette tirade illustre l'impuissance rhétorique de Sganarelle. Face à son auditoire expert, le valet fait une démonstration d'une impéritie vis-à-vis de la mise en application des stratégies persuasives fournies par la rhétorique : « Ce n'est pas l'art du discours qui est grotesque, mais l'usage caricatural qu'en fait Sganarelle. Cruelle illustration par la négative du pouvoir de l'argumentation ironiquement souligné par le maître : *Ô le beau raisonnement !*<sup>62</sup> ».

Une lecture réflexive de la tirade nous mène à constater qu'il n'y a pas de lien logique entre les proverbes et les différentes affirmations de

---

60) *Dom Juan*, V, 2.

61) Anne Ubersfeld, *Dom Juan et le noble vieillard*, article rédigé in Pierre Ronseaud, sous la dir., *Molière Dom Juan*, coll. « Parcours critiques », éd. Klincksieck, 1993, p. 28

62) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 207.



faits, il n'existe qu'une parodie de logique. La continuité de la démonstration est assurée uniquement par association : chaque fait ou phrase appelle un autre non par leur signification d'ensemble, mais par le dernier mot, sans avoir aucun rapport avec le reste, d'une façon où le dernier terme de la réplique sert comme un point de départ pour une nouvelle proposition : « L'irrespect de la continuité thématique, principe argumentatif et conversationnel explique les ruptures internes à la tirade [...] Le résultat est une mise en abîme symbolique de l'incompétence de l'orateur.<sup>63</sup> ».

Dans l'espoir de formuler une réponse à la tirade donjuanesque élogieuse de l'hypocrisie, Sganarelle évoque tout un univers avec une juxtaposition absurde, mais son ordre n'est qu'une illusion. Il perd littéralement le pouvoir de combiner les signes d'une manière qui fait sens. Il n'arrive qu'à articuler une suite d'association incohérente, dépourvues de relations sémantiques ou référentielles. Si Dom Juan, par son jeu verbal, a pu détourner la signification des mots à son profit où le « vice » est passé pour une « vertu », Sganarelle, selon Declercq<sup>64</sup>, ne fait qu'usurper les pouvoirs de la parole persuasive en s'adoptant une technique oratoire à l'image de sa fonction idéologique.

La bonne conclusion « Vous serez damné à tous les diables » ne s'inscrit pas sous une forme d'un résultat d'un raisonnement logique. D'une part, parce que le discours dont elle constitue l'effet souffre d'une incohérence combinatoire dans l'hierarchie du raisonnement établi. D'autre part, elle n'est que le fait du hasard qui peut démontrer la conscience de Sganarelle de sa propre carence oratoire face au maître de la parole. Nous ne pouvons lire cette conclusion que sous la forme d'une expression d'un aveu sganarellien de sa propre impuissance à continuer cette chaîne des phrases liées illogiquement. Cette dernière phrase

---

63) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, *Ibid.*,

64) *Ibid.*, p. 207

représente un objectif dont Sganarelle n'arrive pas à atteindre par le chemin du discours argumentatif.

L'ironie de Dom Juan «Ô le beau raisonnement !» est, généralement, une technique qui prouve son efficacité dans la réfutation des grands discours argumentatifs. Mais sa présence ici n'a pas un statut réfutatif, du fait que l'incohérence argumentative de la tirade du valet est loin de se constituer une cible d'une réfutation sophistique. Il est vrai que la réponse satirique de Dom Juan ridiculise le valet orateur avec tous ses jugements moraux, mais en outre, elle acquiert une autre fonction argumentative :

Ainsi le comique a une fonction argumentative précise : il est le négatif du pouvoir oratoire de Dom Juan dont l'invincibilité s'affirme dans l'effondrement grotesque de la parole de son valet. Le discours de Sganarelle est donc susceptible d'une lecture argumentative déterminée par le jugement satirique du maître qui en souligne l'incohérence, l'inconsistance sémantique.<sup>65</sup>

Dans la rhétorique, l'ironie constitue une stratégie infaillible afin d'éradiquer la valeur logique des arguments de l'adversaire. Le silence et l'ironie de Dom Juan sont alors devenus plus destructeurs que ses paroles. Outre le mépris que porte la réponse du maître en tournant en raillerie les soucis de Sganarelle de convertir son maître, cette satire oratoire maintient la tyrannie et la monopolisation persuasives dans la main du fourbe.

Face à la virtuosité du séducteur dont témoigne la tirade de l'hypocrisie «L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée, et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle...<sup>66</sup>», Sganarelle, pris dans une

---

65) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, P. 206

66) *Dom Juan*, V, 2.

déficience de la parole, se trouve obligé de reculer devant la nécessité impitoyable de la confrontation. Contrairement au langage chaotique de Sganarelle, Dom Juan montre à ce valet qu'en maniant les mots et les formules, il peut tout justifier :

Il semble plutôt que Dom Juan soit convaincu qu'on peut toujours, par le langage, créer les apparences d'une justification. Il vient de retourner la morale des hommes en sa faveur, il peut aussi, en s'abandonnant à certaines périphrases précieuses, rejoindre une philosophie naturelle qui lui donnerait aussi raison.<sup>67</sup>

Aurions-nous besoin plus de preuves sur la puissance oratoire dont s'attribue le fourbe moliéresque ? Tout se passe comme si le langage, dans la bouche du séducteur, était toujours joué et servait ses propres désirs. Mais revenons à notre question problématique : comment le discours de Dom Juan devant ses autres adversaires peut lui donner toujours raison ? Autrement dit, qu'est-ce qui rend le discours du fourbe moliéresque dominant ou persuasif ?

Comprendre le mécanisme de la ruse verbale passe par la question de la technique suivie, de la stratégie adoptée pour influencer autrui. S'impose alors la question de savoir comment agir sur autrui pour atteindre un objectif. Il est vrai que la domination oratoire de Dom Juan a réussi à envoyer M. Dimanche satisfait sans être payé, mais la ruse moliéresque reste avant tout un dialogue qui persuade par ses inventions et imaginations. Aristote dans *La Rhétorique*, confirme que la rhétorique ancienne s'appuyait essentiellement sur les passions et sur les procédés propres à émouvoir, à séduire ou à inquiéter en vue de persuader. La confirmation de cette opinion se trouve dans *La Rhétorique de Bourdaloue* : « Ce que l'orateur cherche, en bien disant, c'est de persuader ; or

---

67) Jacques Guicharnaud, *Molière : une aventure théâtrale*, P. 197

pour persuader les hommes, il faut les convaincre, leur plaire et les toucher<sup>68</sup>». Afin d'atteindre cet objectif persuasif, le rusé moliéresque s'appuie sur les preuves du discours oratoire pour construire un discours argumentatif solide.

## II – Preuves du discours oratoire

L'énonciation d'un discours persuasif ou l'actualisation d'un message verbal mettent en relief trois éléments à distinguer : orateur-émetteur, discours-texte, auditeur-récepteur. Autrement dit, l'acte oratoire doit tenir compte d'une relation rhétorique à trois termes : *orateur*, *auditeur* et *discours*. L'objectif s'articule certainement sur la persuasion de l'auditoire ; mais ce processus ne se fait pas uniquement grâce au contenu du texte. Il existe d'autres facteurs persuasifs susceptibles de renforcer la force de l'argumentation.

Parmi les moyens de persuader, les preuves occupent une place privilégiée ; elles font appel à la raison de l'auditeur, à sa psychologie, et à ses jugements moraux. Globalement, elles constituent l'ossature même du raisonnement. Certains rhétoriciens qualifient ces preuves par raisons probantes, mais la plupart d'eux les ont catégorisées en deux classes :

- Naturelles (ou extrinsèques) : elles sont soit évidentes (faits exposés), soit issues du contexte. Aristote en dénombre cinq : les lois, les témoins, les conventions, la torture, le serment.
- Artificielles (ou intrinsèques) : elles sont créées par le discours et naissent de la technicité de l'orateur, de sa dialectique et de son inventivité, de sa méthode et de son talent personnel. Elles représentent sa manière personnelle de "faire valoir son dossier".<sup>69</sup>

---

68) *La Rhétorique de Bourdaloue*, traduit pour la première fois, conformément au texte latin de la Bibliothèque d'Alençon, par A. Profillet (Paris, Belin, 1864), pp. 45-46 ; cité par Aron Kibedi Varga, *Rhétorique et Littérature : Etudes de structures classiques*, éd. Didier, 1970, p.21

69) Cf. <http://membres.lycos.fr/alis/argum.htm>

C'est la deuxième catégorie des preuves (intrinsèques) qui occupent le champ de notre investigation persuasive. Dans sa préface à la *Rhétorique*<sup>70</sup> d'Aristote, Michel Meyer<sup>71</sup> nous révèlent les éléments qui composent le discours persuasif. Tout d'abord il y a les *arguments*, qui identifient l'acte oratoire et persuasif de la rhétorique ; les *passions*, qui définissent l'état d'esprit de celui qui reçoit et subit ces arguments, avec pour contrepartie, ce qui marque l'auteur, c'est-à-dire son *ethos*, son caractère.

Les deux preuves (éthique et pathétique) sont relatives aux sujets de la communication qui définissent la situation de parole. La première (éthique) est relative à l'orateur et à l'image de morale qu'il donne de lui-même en parlant. La seconde (pathétique) compte sur la connaissance des inclinations psychologiques de l'adversaire afin de mobiliser ses passions en faveur de la cause de l'orateur.

Ces deux preuves sont d'ordre subjectif du fait qu'elles sont en rapport avec les partenaires de la communication. Mais la troisième preuve (logique) est d'ordre objectif car elle dépend de la matière du discours. Ce sont les arguments rationnels ou vraisemblables avec la manière de les avancer qui gouvernent le degré de l'efficacité de cette preuve.

Si Aristote, dans sa *Rhétorique*, note déjà que l'honnêteté et la justesse des thèses de l'orateur sont autant de bons arguments pour emporter l'adhésion de l'auditoire ; nous verrons que le fourbe moliéresque n'hésite pas à affirmer que le discours argumentatif construit logiquement ne connaît que l'échec devant le personnage obstacle, et que c'est la ruse verbale et sa stratégie séductrice qui emportent et qui assurent la persuasion de la dupe.

---

70) Aristote, *Rhétorique*, trad. de Charles-Émile Ruelle, éd. Le livre de poche, 1991.

71) Michel Meyer, in : Aristote, *Rhétorique*, p.22

Examinons l'exploitation sinueuse des trois preuves du discours oratoire par le personnage du fourbe chez Molière, et voyons sa manière d'agir contre la résistance de l'adversaire à céder aux propositions offertes.

## II.1- La preuve éthique (*ethos*)

Pour entamer la mise en œuvre d'une fourberie, la première démarche du personnage rusé consiste dans la préparation de son auditoire à prêter l'oreille au discours prononcé. Cet objectif se réalise premièrement à travers une construction d'une image bienveillante (*ethos*) de l'orateur fourbe, ce qui pourrait être considérée comme une phase préparatoire dans le processus persuasif :

L'orateur construit par son énonciation une représentation oratoire de sa personne qui façonne la situation d'argumentation [...] La preuve éthique est ainsi constituée par tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire.<sup>72</sup>

L'orateur rusé donne toujours dans son discours falsifié des témoignages d'amitié à la cible de la persuasion «Sbrigani : [face à Pourceaugnac] Un gentilhomme plein de franchise, pour qui je me sens de l'inclination, qui me fait l'honneur de me tenir pour son ami, prend confiance en moi, et me donne une bague à garder pour l'amour de lui<sup>73</sup>». Il laisse paraître que c'est un zèle sincère de l'intérêt de l'interlocuteur qui le fait parler. Cette stratégie est nécessaire, selon B. Lamy, pour que l'auditeur ait de la confiance et de l'estime pour son orateur :

Il n'y a rien qui soit plus capable de gagner les hommes que les marques d'amitié qu'on leur donne. L'amitié donne toutes sortes de droits sur la personne aimée. On peut dire toutes choses à ceux qui sont convaincus qu'on les aime.<sup>74</sup>

---

72) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 47-48

73) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4.

74) B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, p.477

Pour cette raison, le personnage rusé chez Molière déploie tous ses efforts afin d'acquiescer en atout cet état de confiance de son adversaire en se donnant une image éthique d'honnêteté. La confiance et l'image vertueuse sont les deux dispositifs les plus fondamentaux dans le processus de l'argumentation manipulatoire, car selon Barbara Cassin : «Un bon dira des choses vraies, et si elles sont fausses, elles seront encore vraisemblablement vraies ; car quand un bon, conduit par les devoirs de sa charges, exposera comme vraies des choses fausses, « on l'écouterà en lui faisant davantage confiance»<sup>75</sup>». Par conséquent, la vertu que laisse apparaître l'orateur est un facteur décisif pour renforcer la vraisemblance de ses propos et ouvrir les chemins de la persuasion.

Les comédies moliéresques témoignent d'une richesse remarquable en matière de la construction d'un *ethos* répondant à l'attente de l'interlocuteur. La puissance oratoire de Tartuffe réside dans son talent à exercer une fascination éblouissante sur Orgon en comptant sur son image apparemment vertueuse établie par ses discours et jeux comportementaux dans toutes ses rencontres avec sa dupe.

Deux scènes célèbres (Tartuffe réfutant les accusations de Damis [III, 6], et Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* séduisant les deux précieuses provinciales [sc. 9, et 11]) témoignent, chez Molière, de la puissance de l'*ethos* du fourbe à bouleverser la notion de la vérité et à paralyser son efficacité persuasive afin de la remplacer par une certaine vraisemblance construite à la mesure de l'attente de la victime et de l'objectif fixé.

---

75) Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, éd. nrf essais Gallimard ; 1995, p. 442.

### II.1.1- L'image éthique de Tartuffe

La tyrannie oratoire de l'hypocrite moliéresque s'incarne dans sa manipulation du vrai lui-même. Si nous croyons à la nouvelle hypothèse d'Antoine Vitez<sup>76</sup> qui propose de revoir le personnage de Tartuffe (comédie rejouée en 1667) comme un retour de Dom Juan (comédie jouée en 1665) déguisé en faux dévot, alors, à l'instar de notre séducteur mythique qui a anéanti ses dettes à Dimanche en les proclamant, Tartuffe a positionné la vérité elle-même (son hypocrisie) au service de son discours trompeur pour réfuter les accusations de Damis devant Orgon :

Damis : Nous allons régaler, mon père, votre abord  
D'un incident tout frais qui vous surprendra fort.  
[...]  
Il [Tartuffe] ne va pas à moins qu'à vous déshonorer ;  
Et je l'ai surpris là qui faisait à Madame  
L'injurieux aveu d'une coupable flamme,<sup>77</sup> [...]

Orgon : Ce que je viens d'entendre, ô Ciel ! est-il Croyable ?

Tartuffe : Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,  
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,  
Le plus grand scélérat qui jamais ait été ;  
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;  
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;  
Et je vois que le Ciel, pour ma punition,  
Me veut mortifier en cette occasion.  
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,  
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre. [...]

Orgon, à son fils :  
Ah! traître, oses-tu bien, par cette fausseté,  
Vouloir de sa vertu ternir la pureté?

Damis : Quoi ? la feinte douceur de cette âme hypocrite  
Vous fera démentir... ?

Orgon : Tais-toi, peste maudite.<sup>78</sup>

---

76) «On pourrait aussi jouer le Tartuffe après Don Juan, renverser l'ordre de la composition, le même acteur, ayant joué Don Juan, réapparaîtrait en Tartuffe, ce serait lui, ayant dit l'éloge de l'hypocrisie au cinquième acte, ayant échappé à l'Enfer, qui reviendrait sur terre sous le masque du dévot, et c'est bien lui en effet.» In Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre III. La scène*, éd. POL, 1996, p. 128.

77) *Le Tartuffe*, III, 5. v. 1055-1056, 1060-1062.

78) *Ibid.*, III, 6. v.1073-1082, 1087-1090.



Illustrant la ruse par séduction, cette scène se propose comme un modèle idéal de la puissance de l'*ethos* dans le processus persuasif. Cette image bienveillante que construit Tartuffe dans son discours réfutatif affirme son efficacité argumentative en adoptant une stratégie de fascination absolue exercée sur Orgon. Voyant la réaction de sa dupe vis-à-vis des accusations de Damis, Tartuffe se met à jouer sur son vrai être, et son faux paraître, sur les signes et les codes de la dévotion, tout en effectuant des détours sur le genre du discours partant du judiciaire à l'épidictique.

Assistant indirectement à la scène de séduction de Tartuffe à l'égard d'Elmire (III, 3), Damis révèle son intention de démasquer l'hypocrite auprès de son père. Mais la continuité de la situation dramatique dans la scène (III, 6) nous démontre que cette finalité initiale n'est pas remplie pour des raisons de dimensions temporelles.

Rhétoriquement, la tentative de Damis est mal tenue et maladroite, car sa stratégie non pertinente ne convient pas au présent argumentatif : Damis n'a pas choisi le bon moment pour lancer ses arguments. L'orateur doit savoir quand il faut être dans le bon temps pour mener une stratégie quelconque (on appelle cet acte de saisir le moment opportun : *kairos*, une notion qu'on va traiter au deuxième chapitre de cette partie).

Auprès d'Orgon, Damis possède un crédit éthique moins influent que celui de Tartuffe, et ce dernier se dote d'une puissante réfutation oratoire dont témoigne Elmire ; de ce point de vue nous pouvons comprendre le refus d'Elmire de dénoncer à ce moment précis les avances de l'hypocrite. Il faut le piéger, recourir aux mêmes armes pour démasquer son âme, cela met la dimension temporelle argumentative en rapport avec la temporalité dramaturgique, où le fait de démasquer Tartuffe dans cette scène déstabilise la structure dramatique de la pièce et rend les deux derniers actes injustifiables.

La première réplique, prononcée par le père de la famille après la mise en accusation de Tartuffe par Damis : «Ce que je viens d'entendre, ô Ciel ! est-il Croyable ?», reflète une certaine attitude adoptée en avance. Dans la manière dont Orgon pose l'interrogation sur la crédibilité des accusations de Damis envers Tartuffe, nous pouvons apercevoir un moyen terme entre un faible doute et une négation absolue. Pour Orgon, ce qui est croyable, ce ne sont pas les accusations de Damis, c'est l'image morale construite par le discours de l'accusé qui fascine ses regards. À vrai dire, la forme de la question appelle la réponse «non».

Au fond d'Orgon il y a une inclination, non seulement à nier la réalité du fait, mais aussi à refuser la pensée d'une telle possibilité. La question n'est pas de s'interroger si Tartuffe a tenté de séduire la femme d'Orgon, mais le récit de Damis sur une telle tentative est vraisemblable ? C'est en somme la forme même de la question d'Orgon qui offre à Tartuffe sa chance de se tirer d'affaire par un étroit débouché entre la réalité du crime dont on l'accuse et la capacité de commettre un tel crime.

Ce que la scène présente est une des modalités possibles de la stratégie persuasive que la rhétorique appelle le genre judiciaire. Cela implique des conditions structurales qui consistent à définir les rapports de force établis entre les personnages.

Cette structure judiciaire comporte normalement un rôle de juge (Orgon), un rôle d'accusateur (Damis) et celui d'accusé (Tartuffe). Même si c'est Damis qui a l'initiative d'instaurer une structure scénique judiciaire s'agissant des rôles et des rapports de forces, c'est Tartuffe qui, par la construction de son image éthique, va manipuler ce jeu de rôles, dérégler le système du procès, et bouleverser le rapport des forces en sa faveur. Quel chemin suit sa technique trompeuse?

Cette scène nous présente un orateur dont la fonction, par son *ethos* séducteur, est de provoquer et de bouleverser les émotions de son auditoire. Les accusations de Damis mettent en jeu la figure ou l'image morale de Tartuffe. À se voir accusé, il risque de perdre la face, d'être "dévisagé" selon le terme d'Elmire «Dont l'honneur est armé de griffes et de dents, / Et veut au moindre mot dévisager les gens<sup>79</sup>». L'hypocrite est devant un choix : soit il accepte l'accusation, soit il la refuse, alors son choix doit être stratégique et bien calculé. Le processus réfutatif de Tartuffe est de détourner la nature de la situation dramatique. Il mène un acte de séduction : puisqu'il lui est défavorable d'exposer les détails de cet acte scandaleux, il lui faut détourner l'attention du juge. La stratégie manipulatrice de Tartuffe est de détourner la préoccupation du juge de l'examen du crime sur l'examen du criminel, de son *ethos*.

La réponse de Tartuffe : « *Oui, mon frère...* » précipite soudain le rythme tout en opérant un complet renversement de situation. Puisqu'il s'agit de croire à un crime possible ; Tartuffe se donne maintenant l'image d'un pécheur en général, c'est de sa nature de pécheur qu'il est question. Sa méthode adoptée vis-à-vis d'Orgon est un travail permanent d'amplification et d'accumulation de ses péchés. La manière de se présenter comme dévot s'appuie sur l'accumulation des signes de la dévotion, chaque fois qu'il prend la parole dans ce sens, il confirme cette image. Son masque est celui d'un homme en prière qui s'accuse et s'humilie devant les autres.

«*Le plus grand scélérat*» est un usage de l'hyperbole qui fonctionne comme un code oratoire, un style véhément d'une auto-accusation. Cette confession est une action de parole qui proclame le pardon. L'usage des termes inspirés de la Bible « *iniquité, souillure, etc.,* » permet à Orgon de voir en Tartuffe un «Saint» qui sollicite le

---

79) *Le Tartuffe*, IV, 3. v. 1331-1332.

pardon. C'est un bon chrétien puisqu'il se rend compte très sensiblement de la réalité de ses péchés en tant qu'Être humain. Dans son discours, Tartuffe surenchérit en étalant son humilité chrétienne extrême. Il laisse entendre en même temps que ce malheureux incident est envoyé par la Providence pour servir à sa sanctification. Par cette image de la dévotion extrême, Tartuffe se présente comme l'innocent qui subit la calomnie des autres sans réagir ou dire un seul mot.

Dans cet aveu, Tartuffe mime hyperboliquement l'humiliation chrétienne, et décrit avec exagération sa vraie nature : *scélérat, méchant, chargé de souillure*, etc. Les hyperboles de Tartuffe avaient été pour nous le signe de son mensonge, alors que pour Orgon, elles étaient l'éloquence de la vérité.

Tartuffe : Ah! laissez-le parler : vous l'accusez à tort,  
Et vous ferez bien mieux de croire à son rapport.  
Pourquoi sur un tel fait m'être si favorable?  
Savez-vous, après tout, de quoi je suis capable?  
Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur?  
Et pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur?  
Non, non : vous vous laissez tromper à l'apparence,  
Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense ;  
Tout le monde me prend pour un homme de bien;  
Mais la vérité pure, est, que je ne vauds rien.  
(*S'adressant à Damis.*)  
Oui, mon cher fils, parlez ; traitez-moi de perfide,  
D'infâme, de perdu, de voleur, d'homicide ;  
Accablez-moi de noms encor plus détestés :  
Je n'y contredis point, je les ai mérités ;  
Et j'en veux à genoux souffrir l'ignominie,  
Comme une honte due aux crimes de ma vie. [...]

Orgon : Tais-toi, pendard.  
(*À Tartuffe.*)  
Mon frère, eh! levez-vous, de grâce !  
(*À son fils.*)  
Infâme !<sup>80</sup>

---

80) *Le Tartuffe*, III, 6. v. 1091-1106, 1109.

Au plan linguistique, il y a un décalage entre le dire et le dit, entre le signifié et le signifiant dans les propos de Tartuffe. L'interprétation ordinaire d'un énoncé<sup>81</sup> est toujours un processus d'articulation entre l'énoncé et l'énonciation ; mais la structure de cette séquence ironique s'appuie sur une interprétation contradictoire : (*je veux* signifie le contraire de ce que *je dis*). Cette vision linguistique est soutenue par Georges Forestier qui relève du discours exclamatoire de Tartuffe un double signifié :

Il [Tartuffe] exprime par le vecteur d'un signifiant unique (oui, je suis un criminel), un double signifié. Le signifié patent est reçu par Orgon comme suit : moi, dévot, je m'accuse d'être, comme toute créature créée par Dieu, un pécheur et un criminel. Quant au signifié latent, qui échappe à Orgon, tout en étant destiné à Damis, il est le suivant : je suis effectivement un scélérat.<sup>82</sup>

Tartuffe établit des conditions d'énonciation qui font croire au destinataire que le locuteur n'est pas engagé dans ses paroles. Une des figures de la tyrannie rhétorique de l'hypocrite est concrétisée dans cette ironie verbale supérieure qui consiste à manipuler la conscience de l'auditoire à tel point que l'expression de la vérité revêt, pour lui, les espèces du mensonge.

Cette scène révèle la sensibilité d'Orgon vis-à-vis des hyperboles : elles sont les signes du contraire de ce qu'elles expriment. Pour la dupe, Tartuffe, s'accusant de tous les crimes, révèle au fond la « pureté » de sa nature. En se servant du système langagier pour se mettre en accusation, il annule de façon radicale et irrémédiable sa réelle nature d'hypocrite. Tartuffe se dit coupable, mais ne dit pas précisément de quoi, c'est là qu'il montre sa suprême maîtrise du système rhétorique de la parole.

---

81) Gilles Declercq, Séminaire « *Théâtre de la séduction* », le 15/11/2005.

82) Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Droz, Genève, 1988, p. 277

Orgon est fasciné par cette sainteté construite par le discours de l'hypocrite. Cette image morale a pu déterminer le succès de sa stratégie réfutative. En confirmant son accusation, Tartuffe présente un argument paradoxal mais aussi le plus efficace. Il dit la vérité, mais d'une manière que l'interlocuteur refuse d'y croire, ou même de croire à la vraisemblance d'un tel acte, car l'hypocrite a imprimé de lui-même dans l'esprit d'Orgon une image honorable d'un dévot et toute parole de Tartuffe est devenue parole de dévot. Cette opinion s'harmonise avec les interprétations de G. Declercq concernant ce processus de stratagème oratoire :

Par sa réplique, Tartuffe joue précisément du code culturel de la dévotion, car en s'accusant des pires crimes avec la plus extrême humilité, Tartuffe *se mortifie*. Cette image de mortification détermine l'interprétation de son discours par Orgon. Ce dernier, en effet, se représente Tartuffe en dévot ; de sorte que, plus Tartuffe s'accuse, plus il fait preuve – aux yeux d'Orgon – d'humilité et de dévotion ; plus il se dénonce et se dévoile, et moins Orgon le croit coupable.<sup>83</sup>

La dupe entend une auto-accusation véhémement d'un saint accompagnée par une posture corporelle reflétant une extrême mortification : il s'agit donc d'un discours codifié et déterminé comme discours hyperbolique de vertueux, un discours de dévotion avec une démarche d'humilier la créature, humilier ce qui est homme dans l'être humain, par conséquent la rhétorique de la dévotion est essentiellement une rhétorique d'humiliation. Avec ses gestes d'agenouillement, Tartuffe reflète une expression absolue de la mortification, une maxime d'obéissance et rhétoriquement une posture oratoire de suppliant.

La fascination d'Orgon est renforcée par le recours de Tartuffe à ce jeu de codification culturelle et sociale : il s'agit de savoir comment « parler et agir en dévot ». Cette façon de parler en dévot est connue dans le répertoire vocal du comédien au 17<sup>ème</sup> siècle, et identifiable par

---

83) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.53

l'interlocuteur et le public. Cette interprétation de la codification nous fait comprendre la force persuasive de cette posture d'agenouillement constante de Tartuffe : un geste corporel qui accompagne la parole d'un dévot qui refuse de paraître en rôle d'accusateur.

Après sa première tirade, Tartuffe, voyant les réactions d'Orgon qui témoignent de la réussite de sa rhétorique de mortification, commence à se positionner en tant que dirigeant du processus verbal afin de renverser la forme judiciaire de cette situation dramatique.

Dès le début de la scène d'accusation, nous avons une forme judiciaire imparfaite ou déformée. Normalement, le genre judiciaire détermine un certain rapport de force entre les protagonistes. La fonction rhétorique de la réplique de Damis (accusateur) est d'instaurer son père en juge afin de condamner l'accusé (Tartuffe). Mais le déroulement du procès s'est dérégulé. À partir de la réplique de Tartuffe « Ah! laissez-le parler : vous l'accusez à tort » nous avons une nouvelle situation : la confrontation judiciaire mène à bouleverser les rôles : Damis devient accusé et Tartuffe prive Orgon de son rôle de juge pour devenir accusateur. C'est l'hypocrite qui prend la parole et devient le maître qui dirige le déroulement de la confrontation.

Il confisque, indirectement, à Damis le droit de parler. Son jeu discursif sur les signes lui permet de monopoliser la parole, de supprimer le rôle de juge d'Orgon, et par conséquent de détruire le procès judiciaire instauré. Nous pouvons constater que si la scène d'accusation a bien fonctionné comme un procès, on arrive à condamner Tartuffe, mais cela paraît impossible en raison de la puissance oratoire de Tartuffe qui a réussi à détourner le procès de son chemin normal.

Par son discours, il a réussi à reformuler la structure de l'accusation. Par rapport à l'image éthique qu'il se donne, Tartuffe, quand il demande à Damis de l'accuser d'être *traître, ingrat, voleur*, etc.,

se fait avocat du nouveau accusé, mais cela est pour le ridiculiser aux yeux d'Orgon qui estime invraisemblable l'association de ces adjectifs à cette image de dévot.

Tartuffe renonce à se défendre, car son discours hyperbolique et sa mortification rendent cette accusation invraisemblable. Ainsi, avec Tartuffe qui a dérégulé le rôle de juge d'Orgon pour le positionner en statut d'accusateur envers son fils, ce dernier, Damis, devient le calomniateur corrompu. Tartuffe va et vient dans ses rôles (accusé, accusateur, meneur du déroulement du procès), il prend la parole de l'accusateur (Damis) pour une auto-accusation, cette multiplicité des rôles concrétise l'image du séducteur trompeur.

Orgon : Sus, que de ma maison on sorte de ce pas,  
Et que d'y revenir on n'ait jamais l'audace.  
[...]  
Je te prive, pendard, de ma succession,  
Et te donne de plus ma malédiction.<sup>84</sup>

Avec la malédiction d'Orgon envers son fils, nous avons une sorte de sévère reproche qui relève du genre épideictique. Mais la sentence de l'exil restaure Orgon dans sa fonction de juge-accusateur. Ainsi, par cette image éthique construite à la mesure de l'attente de l'auditoire, et ce jeu de réversibilité, Tartuffe a pu bouleverser les éléments composant le système judiciaire du discours pour condamner l'accusateur initial.

Le discours de Tartuffe illustre d'une façon étonnante la puissance de la rhétorique sophistique à travers le pouvoir de l'*ethos*, et son usage dévoyé ; de sorte que sans aucun doute, la donation sur laquelle se termine l'acte III est une victoire de Tartuffe (Damis expulsé et déshérité, et Tartuffe doté à la fois sur le plan conjugal et immobilier : les biens et la fille). La conclusion : « La volonté du ciel soit faite en toute

---

<sup>84</sup>) *Le Tartuffe*, III, 6. v.1136-1137, 1139-1140.



chose !<sup>85</sup>» et la reprise du « Le pauvre homme » soulignent cette ironie dramatique et mettent en évidence la tyrannie oratoire de ce jeu verbal qui consiste à exprimer et laisser entendre le vrai tout à la fois en lui donnant l'apparence du faux, ou, du moins, de la fiction.

En analogie avec la méthode de la reconnaissance de Dom Juan de ses dettes, cet aveu voilé par la rhétorique théologique a permis à Tartuffe de bouleverser les rapports de force en sa faveur, et de continuer son jeu sur son véritable être (le désir) et sur le paraître de sa dévotion. Cela révèle le danger que constitue un tel personnage et provoque le dégoût du spectateur, mais y a-t-il un autre personnage séducteur qui, par son *ethos*, a dupé son interlocuteur et a acquis la sympathie de son public ?

Dans *Les Précieuses ridicules*, Du Croisy et La Grange ont subi une humiliation flagrante de la part des deux nouvelles précieuses provinciales (Magdelon et Cathos). Pour se venger, ils ont attribué à leurs valets (Mascarille et Jodelet) la tâche d'humilier les deux jeunes filles. Alors, comment s'est déroulée la stratégie manipulatrice de Mascarille ? Autrement dit, quelle image éthique s'est-il construit pour fasciner les yeux de ses précieuses, et leur persuader qu'il est la personne attendue capable de les faire entrer dans le nouveau monde parisien ?

### **II.1.2 - L'Ethos de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* :**

Dans cette pièce, Molière prend pour cible les excès de la littérature précieuse, le ridicule des salons, les faux beaux esprits des hommes, et la poésie coquette, qui triomphent dans la société mondaine et font les délices des sots. Par leurs comportements (excès du maquillage et de la recherche vestimentaire, emploi d'un vocabulaire recherché au point d'être incompréhensible), les deux dames (Magdelon

---

85) *Le Tartuffe*, III, 7, v.1182.

et Cathos) sont perçues comme des imitatrices qui singent les grandes dames.

La Grange : Je connais ce qui nous a fait mépriser. L'air précieux n'a pas seulement infecté Paris, il s'est aussi répandu dans les provinces, et nos donzelles ridicules en ont humé leur bonne part.<sup>86</sup>

Les deux précieuses sont des faussaires qui s'approprient des usages des salons, des prénoms (pseudonymes), des vêtements, un langage particulier. Elles sont dans l'attente d'un ailleurs qu'elles idéalisent et qui leur permettait d'entrer dans le monde parisien auquel elles aspirent.

L'ingéniosité de Molière se concrétise dans la création de cet univers de pure apparence, où la ruse trouve son terrain original afin de faire jouer les rouages de sa machine. Puisque l'adaptation d'une stratégie trompeuse dépend, comme nous avons remarqué, du caractère de la cible de la machination, Mascarille se dote d'un caractère qui répond effectivement à l'attente de ses deux précieuses, et qui concrétise leurs fantaisies.

La Grange : Je vois ce qu'il faut être pour en être bien reçu ; et si vous m'en croyez, nous leur jouerons tous deux une pièce qui leur fera voir leur sottise, et pourra leur apprendre à connaître un peu mieux leur monde [...] J'ai un certain valet, nommé Mascarille, qui passe, au sentiment de beaucoup de gens, pour une manière de bel esprit, [...] C'est un extravagant, qui s'est mis dans la tête de vouloir faire l'homme de condition.<sup>87</sup>

Le stratagème organisé par les prétendants déçus (La Grange et Du Croisy), et mis en application par leurs valets (Mascarille et Jodelet), met en scène les désirs de deux jeunes filles en quête d'aventures romanesques. Le démasquage de ce jeu à la fin de la pièce vise la punition de la prétention superficielle des deux jeunes filles.

---

86) *Les Précieuses ridicules*, sc. 1.

87) *Ibid.*, sc. 1.

L'extravagance de Mascarille et son désir de jouer l'homme de qualité lui ont donné une force persuasive et un soutien remarquable dans la construction de son image éthique. Cet *ethos* édifié par son déguisement vestimentaire en marquis, et par son discours attractif, lui permet de séduire ses deux interlocutrices, et d'incarner leurs chimères :

Mascarille : *après avoir salué*, Mesdames, vous serez surprises, sans doute, de l'audace de ma visite ; mais votre réputation vous attire cette méchante affaire, et le mérite a pour moi des charmes si puissants, que je cours partout après lui.  
[...]

Magdelon : Votre complaisance pousse un peu trop avant la libéralité de ses louanges ; et nous n'avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie.  
[...]

Mascarille : Mais au moins, y a-t-il sûreté ici pour moi ?

Cathos : Que craignez-vous ?

Mascarille : Quelque vol de mon cœur, quelque assassinat de ma franchise. Je vois ici des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons, de faire insulte aux libertés, et de traiter un âme de Turc à More.<sup>88</sup>

Par ses paroles séductrices – flatteuses, Mascarille se complait à caresser les chimères de ses destinataires. Il est vrai que la construction de son *ethos* commence par un déguisement vestimentaire, mais son art de parler lui assure la réussite de sa stratégie trompeuse : «Bien que moins spectaculaire et moins théâtral, le plus habile des déguisements est le déguisement *intérieur*.<sup>89</sup>». Toute la fascination des précieuses est partagée entre les costumes de Mascarille habillé en marquis, et ses paroles prétentieuses et mensongères.

L'efficacité de la persuasion est influencée, donc, par la considération qu'a l'interlocuteur pour celui qui parle. L'*ethos* de l'orateur doit se comprendre comme une condition technique et intrinsèque du processus de la persuasion, puisque : «De sa maîtrise de cette

---

88) *Les Précieuses ridicules*, Sc. 9

89) Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comiques en France de 1610 à 1700*, éd. P.U.G. Grenoble, 1975, p.109

image discursive dépend l'efficacité de son propos, car c'est en transférant cette confiance accordée à sa personne sur le propos qu'il défend, que l'orateur peut espérer persuader son auditoire.<sup>90</sup>»

Mascarille entame la création de son image éthique par le biais d'un accessoire bien outrancier. En réponse à l'attachement des précieuses aux apparences, où Cathos dédaigne « Un habit qui souffre une indigence de ruban<sup>91</sup>», et critique les maîtres prétendants d'avoir : «Un chapeau désarmé de plumes<sup>92</sup>», Mascarille apparaît, d'après le registre de Mlle Desjardins<sup>93</sup>, avec une perruque formidable qui balaie le sol, avec un chapeau minuscule orné de plumes, des souliers qui disparaissent sous les rubans et qui ont des talents démesurés. Il s'habille, alors, à la manière précieuse.

Puisque la tenue extérieure reflète le respect du code social, et joue un rôle précieux dans l'accomplissement de l'image reflétée de soi, Mascarille applique à la lettre les consignes de sa nouvelle condition, comme s'il avait appris son rôle dans *Les Lois de la galanterie*<sup>94</sup> : il a soin de peigner sa perruque, de faire admirer ses dentelles et rubans «Mascarille : Que vous semble de ma petite-oie? La trouvez-vous congruante à l'habit ? [...] Le ruban est bien choisi [...] Que dites-vous de mes canons ? [...] Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat<sup>95</sup>».

Par le biais de la flatterie de la beauté des demoiselles, et par la pseudo-préciosité, Mascarille réussit à maintenir l'état d'enchantement qu'éprouvent ses interlocutrices. Avec le charme de cette image, les deux précieuses sont enfoncées dans les apparences de toutes sortes, et piégées

---

90) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 46

91) *Les Précieuses ridicules*, sc. 4.

92) *Ibid.*

93) Cité par Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, dans : Molière, *Les Précieuses ridicules*, Introduction et Note par Jacqueline Sudaka-Bénazéraf. éd. Pocket, p. 9

94) Charles Sorel, *Les Lois de la galanterie*, 1644. Cité par Jacques Chapeau, dans : Molière, *Les Précieuses ridicules*, éd. Jacques Chapeau, Folio, Gallimard, 1988. p.146

95) *Les Précieuses ridicules*, sc.9

par cet appétit de rêves et de chimères dont Mascarille devient l'homme – orchestre.

Même pour chanter le charme prétentieux des deux jeunes filles, Mascarille fait preuve d'une compétence de parler le langage artificiel des Précieux. Dès son arrivée, il coud plusieurs métaphores, les unes aux autres, pour dire qu'il craint de tomber amoureux.

Bien entendu, la plupart des métaphores de cette scène sont filées avec la plus grande lourdeur : ainsi celle du début sur le mérite après lequel *court* Mascarille, qu'il ne doit pas *chasser* sur les terres de Magdelon, qu'il a dû amener avec lui pour le trouver chez les précieuses ; de même encore, la métaphore sur les dangers que court le cœur de Mascarille, filée au commencement de la scène, reprise à la fin. Mais ces métaphores hyperboliques sont efficaces du fait que les deux précieuses sont sensibles à tout genre d'amplification que présente Mascarille en tant que norme de la vie des salons.

Mascarille : Eh bien, Mesdames, que dites-vous de Paris ? [...]

Vous recevez beaucoup de visites : quel bel esprit est des vôtres ? [...]

C'est moi qui ferai votre affaire mieux que personne : ils me rendent tous visite ; et je puis dire que je ne me lève jamais sans une demi-douzaine de beaux esprits.

Magdelon : Eh, mon Dieu, nous vous serons obligées de la dernière obligation, si vous nous faites cette amitié ; car enfin il faut avoir la connaissance de tous ces Messieurs-là, si l'on veut être du beau monde. [...]

Mascarille : Il est vrai qu'il est honteux de n'avoir pas des premiers tout ce qui se fait ; mais ne vous mettez pas en peine : je veux établir chez vous une Académie de beaux esprits, et je vous promets qu'il ne se fera pas un bout de vers dans Paris que vous ne sachiez par cœur avant tous les autres. Pour moi, tel que vous me voyez, je m'en escrime un peu quand je veux ; et vous verrez courir de ma façon, dans les belles ruelles de Paris, deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits.<sup>96</sup>

---

96) *Les Précieuses ridicules*, Sc. 9.

Pour ces deux dupes qui s'attachent beaucoup aux apparences, comment ne pas être ébloui par l'image de cet homme qui, durant toute la scène 9, ne cesse de mettre en avant sa *condition* de gentilhomme, qu'il s'agisse des livres qu'il est au-dessous de son rang de faire imprimer, de la musique qu'il ne connaît que parce que « Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris<sup>97</sup> », ou des visites que lui font les auteurs de pièces de théâtre, parce que c'est l'usage, dit-il, « qu'à nous autres, gens de condition, les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles<sup>98</sup> » ; bref il ne manque aucune occasion de rappeler et de proclamer son appartenance à l'élite sociale de la capitale, et pour bien en persuader ses interlocutrices, il n'oublie pas d'étaler à leurs yeux naïfs ses brillantes relations : *une duchesse, la comtesse et le duc*.

L'imaginaire dévoyé des deux précieuses et leur récente arrivée dans la capitale, véritable « bureau des merveilles », rendent vraisemblable leur crédulité à reconnaître en Mascarille un authentique représentant de la vie des salons. Son arrivée sur la scène avec son image éthique dessinée apparaissent comme l'accomplissement d'un rêve.

En Mascarille, nous pouvons voir le prédécesseur de notre séducteur mythique : Dom Juan avec sa Charlotte. Sa condition sociale et ses paroles séductrices et surtout prometteuses lui assurent la réussite de ses stratégies trompeuses devant les femmes. Mascarille, qui, par son extravagance, croit vraiment à son propre jeu, se donne l'image du sauveur, du porteur de la clef d'entrée dans la haute mondaine. Voyant que ses précieuses sont presque achevées, et afin de rendre son discours irrésistible, il commence à faire des promesses.

Son énoncé performatif « Je vous promets » acquiert un puissant pouvoir persuasif, car il élimine chez les précieuses leur sentiment

---

97) *Les Précieuses ridicules*, Sc. 9

98) *Ibid.*,

d'infériorité vis-à-vis des autres, transforme leurs rêves en réalité vraisemblable, et donne à la technique séductrice de Mascarille une perfection pertinente.

Les paroles prometteuses de Mascarille sont caractérisées par l'accumulation et l'emphase. Ce registre de l'amplification se veut discours efficace. L'auto-glorification permanente de Mascarille lui sert à doubler l'effet de la fascination. En s'octroyant d'un pouvoir qui dépasse celui des autres, il s'auréole de l'admiration des destinataires. Par les costumes, par l'exagération des tendances de la mode, et par les paroles hyperboliques, Mascarille crée l'univers des désirs de ses victimes où est banni tout ce qui est banal, médiocre, ordinaire ou commun. C'est le désir d'être distingué qui caractérise les fantasmes de Mascarille et des précieuses.

En vivant sa propre folie, cet orateur fourbe a appâté ses victimes, et les a dupées par son image éthique, par ses flatteries, par ses promesses de réaliser leur idéal de vie sociale, et par le caractère outrancier de ses propos. Il se prend au jeu de cette mystification farcesque et devient figure de la séduction.

Pour que la vengeance des maîtres (La Grange, Du Croisy) soit cinglante, il faut que le démasquage ait lieu ; et plus l'humiliation infligée aux valets est forte et plus l'affront subi par les précieuses est grand. Les grandes victimes, ce sont donc les précieuses : «Ah ! quelle confusion !<sup>99</sup>» S'écrie Cathos ; « je crève de dépit<sup>100</sup> », avoue Magdelon. Leur sottise, leur prétention, leur extravagance sont exposées au grand jour, toutes les deux ont senti une humiliation flagrante, où Magdelon avoue à son père : «Ah ! mon père, c'est une pièce sanglante qu'ils nous ont faite.<sup>101</sup>»

---

99) *Les Précieuses ridicules*, sc.15

100) *Ibid.*

101) *Ibid.*, sc.16

La puissance de l'*ethos* que Mascarille a pu se construire lui a permis de réaliser son rêve de jouer la vie de la haute société, de gagner la confiance des précieuses pour les duper. Ainsi l'image du dévot vertueux que reflète le discours de Tartuffe aux yeux d'Orgon a octroyé à l'hypocrite le pouvoir de bouleverser le rapport de force en sa faveur, et lui a assuré sa domination par la continuité de son stratégie séductrice.

Cette image éthique de Tartuffe reste pertinente tant qu'elle se constitue un objet de passion chez Orgon. En d'autres termes, Tartuffe a pu, dès son arrivée, exciter chez Orgon une passion qui a assuré déjà le succès de son discours éthique. De même, la stratégie de Mascarille ne connaît pas le succès sans la complaisance de ses auditrices. Par son image et son discours séducteur, il a suscité l'admiration des deux jeunes filles. La belle image que le fourbe se donne n'a pas de valeur argumentative si elle ne provoque pas des émotions chez l'interlocuteur. Ce moyen persuasif qu'adopte le fourbe moliéresque afin de jouer sur les passions de son interlocuteur constitue la preuve pathétique.

## **II.2 - La preuve Pathétique (*Pathos*)**

Une des techniques que l'orateur doit utiliser pour persuader ses auditeurs consiste en l'excitation dans leur esprit des passions qui les feront pencher du côté où il veut les porter, et en l'extinction du feu de celles qui pourraient éloigner de lui ces mêmes auditeurs :

On peut dire que les passions sont le ressort de l'âme ; quand une fois l'orateur s'est pu saisir de ce ressort, et qu'il le sait manier, rien ne lui est difficile, il n'y a rien qu'il ne puisse persuader.<sup>102</sup>

Aristote appréciait le rôle des passions dans le processus de la persuasion. Pour lui, les passions sont des aspects de variation du jugement, variations que manifestent les émotions de l'auditoire :

---

102) B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, p.489



Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les autres émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires.<sup>103</sup>

Ce recours aux émotions de l'interlocuteur constitue la preuve pathétique (*pathos*) ; elle est déterminée par la persuasion de l'auditoire, dans la mesure où le jugement de ce dernier est infléchi par les passions que l'orateur parvient à lui inspirer. G. Declercq continue cette réflexion pour définir le statut de la preuve pathétique :

La preuve pathétique se développe donc selon un axe double : elle recherche une *mobilisation* des passions de l'auditoire ; elle atteint cet effet par une représentation de *comportements*, actions de situations susceptibles de déclencher la passion souhaitée chez l'auditoire. La connaissance des passions, concrétisée par la représentation de ce qui les cause constitue les prémisses pathétiques de la persuasion.<sup>104</sup>

Jouer sur les émotions de l'auditoire constitue un atout très efficace parmi les stratégies suivies par les fourbes moliéresques afin d'assurer la réussite de leurs ruses contre leurs victimes. On ne détournera jamais un avare de l'inclination qu'il a pour l'or et l'argent, que par l'espérance de quelque autre richesse. Les fourbes moliéresques connaissent bien les caractères de leurs victimes et les passions qui les gouvernent. Pour cette raison, ils savent comment faire vibrer leurs cordes sensibles, comment vaincre leur résistance et comment jouer sur leurs passions afin de s'insinuer dans leurs esprits et y déposer une opinion ou provoquer un comportement sans que cette dupe sache qu'il y a eu ce genre d'effraction.

Dans leurs stratégies persuasives pour agir sur autrui, les fourbes moliéresques font souvent appel à la flatterie comme processus initial dans le but de gagner la confiance de l'adversaire ou d'endormir sa

---

103) Aristote, *Rhétorique*, (II, 1, 1378 a, p.108-109), Trad. de Médéric Dufour, éd. Les Belles Lettres, 1991.

104) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 54

méfiance. La stratégie de la flatterie permet à l'illusion, établie par le discours flatteur, de s'insinuer dans les esprits. Si cette stratégie est attribuée à la ruse, à la séduction ou à l'hypocrisie, c'est parce que toutes ses techniques relèvent de cet univers de simulation, de dissimulation, et de tromperie. Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, a mis en évidence l'aspect multiple de l'acte du flatteur : «Flatterie : louange fausse qu'on donne à quelqu'un en lui attribuant une bonne qualité qu'il n'a pas ; ou louange excessive d'une médiocre vertu qu'il peut avoir [...] On le dit aussi des caresses corporelles tant des personnes que des bêtes<sup>105</sup>».

Du point de vue psychologique, la conscience du flatté cherche à rencontrer une image souhaitée d'elle-même et aspire à s'unir avec elle. Sous l'impulsion de ce désir instinctif, le flatté se repaît de l'image qu'on lui propose et devient ainsi la proie du flatteur. Cette idée est soutenue par J. Starobinski :

La flatterie transporte le plaisir au niveau de *l'image* que la parole offre à son destinataire pour qu'il s'y reconnaisse : tant il est vrai que le « moi » n'en a jamais fini de s'identifier, et qu'il lui est nécessaire de chercher tout ou partie de son identité dans la parole de l'autre. Le destinataire de la flatterie prendra donc possession de son image comme il a pris possession de son corps, - à travers la caresse qui les lui fait découvrir.<sup>106</sup>

Pour séduire, le flatteur fait l'éloge de la physionomie du personnage, et de son renom pour s'étendre à tout : chevelure, voix, parole, portraits, etc., ainsi selon, Starobinski<sup>107</sup>, le flatté se croit plus jeune, plus beau, plus puissant qu'il n'est. Et de ce qu'il a ainsi gagné par un jeu d'illusion, il est prêt à payer la contrevaleur sous les espèces d'une part appréciable des biens et des plaisirs matériels dont il jouit.

---

105) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, Terme *Flatterie*.

106) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, éd. nrf essais Gallimard, Paris 1989. p. 76.

107) *Ibid.*, p.73

### II.2.1 - *Pathos* de Jourdain

Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière positionne M. Jourdain en cible de tout genre de flatterie. Notre bourgeois éprouve une forte sensibilité vis-à-vis de la parole épidiétique. Les caresses que lui fait Dorante lui portent un énorme plaisir : «Et devant tout le monde, il [Dorante] me fait des caresses dont je suis moi-même confus<sup>108</sup>». Covielle, valet de Cléonte (amant de Lucile), exploite ce caractère pour jouer sur les inclinations de Jourdain et faire réussir sa mascarade. Comment le mécanisme de sa ruse fonctionne-t-il ?

Dans la scène 12 du troisième acte, Cléonte échoue dans sa demande en mariage. La réponse de Jourdain : « Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille<sup>109</sup> », puis le débat verbal qui se poursuit entre M. Jourdain et sa femme et toute cette conduite imitative des apparences de la vie des gens de qualité dans la maison du bourgeois révèlent à Covielle les raisons de la folie de Jourdain et lui fournissent la matière principale pour fasciner, duper et entrer dans la danse de son adversaire.

Puisqu'imiter c'est s'attacher fort à la surface, reproduire un paraître ; c'est particulièrement la situation nette dans les comportements de Jourdain. Il adopte le projet d'imiter les gens, ou la race. La noblesse s'acquiert, d'après lui, par l'apprentissage de quelque geste, de quelque révérence, et par l'imitation de quelque danse classique. Jourdain ne désire rien d'autre que se plonger dans l'atmosphère féerique du paraître. Il exprime son attachement aux signes de distinction. Il redouble sa production symbolique par son intégration dans le système de la mode ; il s'habille comme des gens de qualités, parce que, selon, Jean

---

108) *Le Bourgeois Gentilhomme*, III, 3.

109) *Ibid.*, III, 12.

Baudrillard, le vêtement désigne « Non plus le monde, mais l'être et le rang social de [son] détenteur <sup>110</sup> ».

Après s'être déguisé en voyageur turc, Covielle, conscient de l'effet de la flatterie qui berce d'illusion, troque du réel contre de l'image, entame un discours flatteur afin d'exciter les émotions de sa dupe :

Covielle : Monsieur, je ne sais pas si j'ai l'honneur d'être connu de vous.

Monsieur Jourdain : Non, Monsieur.

Covielle : Je vous ai vu que vous n'étiez pas plus grand que cela.

Monsieur Jourdain : Moi!

Covielle : Oui, vous étiez le plus bel enfant du monde, et toutes les dames vous prenaient dans leurs bras pour vous baiser.

Monsieur Jourdain : Pour me baiser!

Covielle : Oui. J'étais grand ami de feu Monsieur votre père.

Monsieur Jourdain : De feu Monsieur mon père!

Covielle : Oui. C'était un fort honnête gentilhomme.

Monsieur Jourdain : Comment dites-vous?

Covielle : Je dis que c'était un fort honnête gentilhomme.

Monsieur Jourdain : Mon père!

Covielle : Oui.

Monsieur Jourdain : Vous l'avez fort connu?

Covielle : Assurément.

Monsieur Jourdain : Et vous l'avez connu pour gentilhomme?

Covielle : Sans doute.

Monsieur Jourdain : Je ne sais donc pas comment le monde est fait.

Covielle : Comment?

Monsieur Jourdain : Il y a de sottes gens qui me veulent dire qu'il a été marchand.

Covielle : Lui marchand! C'est pure médisance, il ne l'a jamais été. Tout ce qu'il faisait, c'est qu'il était fort obligeant, fort officieux; et comme il se connaissait fort bien en étoffes, il en allait choisir de tous les côtés, les faisait apporter chez lui, et en donnait à ses amis pour de l'argent.

Monsieur Jourdain : Je suis ravi de vous connaître, afin que vous rendiez ce témoignage-là que mon père était gentilhomme.

Covielle : Je le soutiendrai devant tout le monde. <sup>111</sup>

Covielle construit sa stratégie flatteuse suivant la psychologie ou l'amour-propre de M. Jourdain. Cela veut dire qu'il joue sur les désirs, les fantaisies et les émotions du bourgeois <sup>112</sup>.

---

110) Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, éd. Gallimard, 1972. p.11

111) *Le Bourgeois Gentilhomme*, IV, 3.

Pour amorcer sa tactique séductrice, Covielle calque son discours sur l'imagination délirante de son interlocuteur. Il se complaît à être l'incarnation des chimères de son destinataire. Covielle se présente comme un ancien ami de la famille Jourdain et par une sorte d'hyperbole, il flatte la belle physionomie de M. Jourdain enfant. Traçant les désirs de distinction chez Jourdain, Covielle met ce plus *bel enfant du monde* au centre d'attraction des admiratrices. Son discours flatteur est construit sur des superlatifs pour se démarquer de tout ordinaire et s'accorder au délire de grandeur chez sa dupe.

Ensuite, Covielle sait bien que les chimères de Jourdain de s'intégrer dans la classe des gens de qualité sont heurtées par la figure paternelle. M. Jourdain ne veut pas entendre parler de ses parents, simples marchands qui enracinent son déterminisme social. Jourdain s'irrite contre sa femme : «Si votre père a été marchand, tant pis pour lui ! Mais pour le mien, ce sont des malavisés qui disent cela<sup>113</sup>».

Pour poursuivre sa mascarade, Covielle commence par toucher finement cette figure paternelle. Il invente à l'intention de Jourdain un père gentilhomme qu'il a bien connu, qui n'était pas marchand (le mot est tabou) mais un voyageur (et le voilà auréolé d'exotisme), amateur d'étoffes, en donnant « à ses amis pour de l'argent ».

Mais D'où vient que Jourdain puisse croire à une telle supercherie ? La réussite de la ruse mensongère de Covielle vient du fait que chez Jourdain, la place du père est vide, et attend un remplacement fantasmatique<sup>114</sup>. Il refuse cette vérité blessante et la considère injuste.

---

112) «L'orateur qui use de la preuve pathétique n'entend pas fonder un traité de psychologie passionnelle : il cherche à établir une *définition doxale des passions* susceptible de recevoir l'assentiment, implicite ou explicite, de son auditoire» in Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 56

113) *Le Bourgeois Gentilhomme*, III, 12.

114) «Il convient donc que l'orateur soit en possession d'un savoir psychologique relatif aux causes des passions de son auditoire, ainsi qu'au caractère de ce dernier ; il sera donc en mesure de provoquer la passion – colère, admiration, honte – favorisant le jugement qu'il attend de son auditoire» in G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 54

Par son narcissisme et son désir de noblesse, il paralyse le pouvoir du réel ; il l'affecte d'un espace imaginaire où il se transporte et se rectifie.

Pour anéantir cet obstacle paternel et ouvrir un chemin assez large vers la haute société, et afin de maintenir cette situation des caresses des fantaisies de Jourdain, Covielle n'hésite pas à soutenir et affirmer plusieurs fois la condition du père en tant que *honnête gentilhomme*. Jourdain, qui a voulu effacer sa réalité et vaporiser son identité, est satisfait maintenant par la donation de Covielle qui lui a octroyé une nouvelle naissance.

Covielle : Vous savez que le fils du Grand Turc est ici?

Monsieur Jourdain : Moi? Non.

Covielle : Comment ? il a un train tout à fait magnifique; tout le monde le va voir, et il a été reçu en ce pays comme un seigneur d'importance.

Monsieur Jourdain : Par ma foi, je ne savais pas cela.

Covielle : Ce qu'il y a d'avantageux pour vous, c'est qu'il est amoureux de votre fille.

Monsieur Jourdain : Le fils du Grand Turc?

Covielle : Oui; et il veut être votre gendre.

Monsieur Jourdain : Mon gendre, le fils du Grand Turc!

Covielle : Le fils du Grand Turc votre gendre. Comme je le fus voir, et que j'entends parfaitement sa langue, il s'entretint avec moi; et après quelques autres discours, il me dit. *Acciam croc soler ouch alla moustaph gidelum amanahem varahini oussere carbulath*, c'est-à-dire; "N'as-tu point vu une jeune belle personne, qui est la fille de Monsieur Jourdain, gentilhomme parisien?"

Monsieur Jourdain : Le fils du Grand Turc dit cela de moi?

Covielle : Oui. Comme je lui eus répondu que je vous connaissais particulièrement, et que j'avais vu votre fille: "Ah, me dit-il, *marababa sahem*"; c'est-à-dire, "Ah que je suis amoureux d'elle!"

Monsieur Jourdain : *Marababa sahem* veut dire "Ah que je suis amoureux d'elle"?

Covielle : Oui.

Monsieur Jourdain : Par ma foi, vous faites bien de me le dire, car pour moi je n'aurais jamais cru que *marababa sahem* eût voulu dire, "Ah que je suis amoureux d'elle!" Voilà une langue admirable, que ce turc!<sup>115</sup>

---

115) *Le Bourgeois Gentilhomme*, IV, 3.

Après avoir bien préparé son auditoire, Covielle met l'accent sur le côté exotique dans son discours séducteur en annonçant hyperboliquement la présence du fils du Grand Turc, avec son train magnifique qui attire l'admiration de *tout le monde* et notamment l'accueil splendide qu'il a reçu en tant que *seigneur d'importance*.

Si Covielle décrit avec emphase le statut quasi-royal du nouveau visiteur, fils du Grand Turc, c'est pour mettre en valeur l'objet de sa visite à la maison de Jourdain. Pour honorer plus ce gentilhomme, Covielle exprime la volonté de ce Seigneur d'épouser la fille de M. Jourdain.

Avec la multiplicité des points d'interrogation et d'exclamation de Jourdain, on peut voir la réussite de la technique manipulatrice de Covielle. Cette nouvelle qui fait miroiter devant les yeux de Jourdain un univers fictionnel et exotique, redouble la grandeur de son amour-propre.

Covielle poursuit son processus de séduction par l'exercice d'une fascination sur son auditoire en montrant la beauté de la langue turque. Cette tactique de placer le destinataire face à ce qu'il ne comprend pas, vise à le mettre en position d'infériorité, afin qu'il soit séduit par la révélation des secrets de l'incompréhensible.

Covielle : Enfin, pour achever mon ambassade, il vient vous demander votre fille en mariage; et pour avoir un beau-père qui soit digne de lui, il veut vous faire *Mamamouchi* ; qui est une certaine grande dignité de son pays.

Monsieur Jourdain : *Mamamouchi*?

Covielle : Oui, *Mamamouchi*: c'est-à-dire en notre langue, paladin. Paladin, ce sont de ces anciens... Paladin enfin. Il n'y a rien de plus noble que cela dans le monde; et vous irez de pair avec les plus grands seigneurs de la terre.

Monsieur Jourdain : Le fils du Grand Turc m'honore beaucoup, et je vous prie de me mener chez lui, pour lui en faire mes remerciements.

Covielle : Comment? le voilà qui va venir ici.

Monsieur Jourdain : Il va venir ici?

Covielle : Oui; et il amène toutes choses pour la cérémonie de votre dignité.

Monsieur Jourdain : Voilà qui est bien prompt.

Covielle : Son amour ne peut souffrir aucun retardement.

Monsieur Jourdain : Tout ce qui m'embarrasse ici, c'est que ma fille est une opiniâtre, qui s'est allée mettre dans la tête un certain Cléonte, et elle jure de n'épouser personne que celui-là.

Covielle : Elle changera de sentiment, quand elle verra le fils du Grand Turc; et puis il se rencontre ici une aventure merveilleuse, c'est que le fils du Grand Turc ressemble à ce Cléonte, à peu de chose près. Je viens de le voir, on me l'a montré; et l'amour qu'elle a pour l'un, pourra passer aisément à l'autre, et... Je l'entends venir; le voilà.<sup>116</sup>

Covielle a amorcé sa mascarade par une flatterie physique, ensuite il a doté Jourdain d'une nouvelle identité de noblesse, et l'a charmé par la splendeur de la langue turque, le moment décisif pour combler les caprices fantastique de Jourdain est venu : pour pouvoir être le beau-père du fils du Grand Turc, il faut une égalité sociale, ce prince turc a attribué à Jourdain la qualité de Mamamouchi.

Dans l'argumentation sophistique, cet art de saisir le moment opportun afin de lancer un argument est connu sous le nom de *kairos*<sup>117</sup>. Les personnages rusés chez Molière font preuve d'une certaine habileté dans ce savoir-faire. Covielle sait comment exploiter cette auto-référence du désir narcissique de notre bourgeois. Par l'invention d'un univers illusoire, il tend à son interlocuteur le miroir de son amour-propre en idéalisant cette rêverie passionnelle.

Ce baptême du mamamouchi concrétise l'apogée de l'imagination de Jourdain. Si l'on cherche le sens du terme Paladin (le mamamouchi), on trouve que c'est un « Chevalier errant du Moyen Age, en quête de prouesses et d'actions généreuses<sup>118</sup> ». Jourdain adore ces signes qui l'arrachent à sa réelle condition sociale et lui proposent de nouveaux repères,

---

116) *Le Bourgeois Gentilhomme*, IV, 3.

117) Une notion qu'on analysera en détail dans le deuxième chapitre (L'argumentation sophistique de la ruse).

118) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *paladin*.



inépuisables pour l'imagination. Selon Olivier Le Platre, Le rôle de Covielle est de manipuler ces signes :

Covielle fait, en effet, le lien entre folie et raison, il traduit les signes délirants en signes rusés pour les personnages de bons sens et en signes sérieux pour Jourdain. Vis-à-vis de ce dernier, il est son médiateur de l'autre monde, où le bourgeois ressuscite.<sup>119</sup>

La promotion en mamamouchi constitue une amplification hyperbolique du désir de Jourdain. Il connaît enfin une gloire universelle plus belle encore que celle à laquelle il avait songé. Sa nouvelle célébrité exotique est le triomphe de son extravagance. Grâce à la parole et à sa force d'administration du monde, Jourdain prend ses fonctions de mamamouchi. C'est un homme heureux d'être dans ses songes.

Tout au long de la procédure de la flatterie et de séduction, nous touchons cet aspect de complaisance entre les partenaires de la communication verbale. Grâce à l'intervention rusée de Covielle, son maître a pu se marier avec Lucile, et par l'anoblissement à la mode Turque, Jourdain ne doit plus être ce qu'il désire, il l'est, tout simplement. En jouant sur les émotions et aspirations de notre bourgeois, les stratégies verbales et dissimulatrices de Covielle transforment la folie imaginaire de Jourdain en réalité fabriquée en mesure de la perception du réel par ce dernier.

Mais ce recours à l'effet pathétique pour manipuler la dupe moliéresque, garantit-il toujours le bonheur imaginaire de la victime ? En d'autres termes, jouer sur le *pathos* de l'interlocuteur est-il toujours une technique de persuasion (consentir en plein gré) ou de conviction (être obligé d'accepter la proposition offerte) ?

Dans *Les Fourberies de Scapin*, le protagoniste de la comédie nous offre une démonstration de la puissance de la preuve pathétique

---

119) Olivier Le Platre, *Le Misanthrope, Georges Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou Les Comédies de la Mondanité*, Éditions du Temps, 1999, p. 101

dans le processus argumentatif. Cette fois-ci, l'appel aux passions du destinataire ne suscite pas le plaisir vécu par Jourdain. Argante se trouve dans une situation où son salut est menacé ; l'acceptation de la seule proposition offerte par Scapin est la seule issue pour sauvegarder sa vie.

## II.2.2 - Stratégie terrorisante de Scapin contre Argante

La situation dans laquelle se trouvent les jeunes maîtres de Scapin nous conduit à comprendre le besoin du valet fourbe de recourir à la preuve pathétique : Argante veut tenter un procès pour rompre [le mariage secret de son fils avec Hyacinte] qui a eu lieu au début de la comédie ; par ailleurs Octave a besoin de l'argent pour servir son amour, le génie Scapin qui s'est engagé à servir les jeunes amoureux va trouver une solution habile pour soutenir leurs affaires. Cette ruse consiste donc à extorquer de l'argent à Argante en lui faisant croire que c'est pour rompre le mariage ; le problème est de savoir comment obtenir cet argent d'un vieillard avare ? Scapin va monter sa machine avec la complicité de Silvestre :

Silvestre : Scapin, fais-moi connaître un peu cet Argante, qui est père d'Octave.

Scapin : Pourquoi, Monsieur ?

Silvestre : Je viens d'apprendre qu'il veut me mettre en procès, et faire rompre par justice le mariage de ma sœur.

Scapin : Je ne sais pas s'il a cette pensée ; mais il ne veut point consentir aux deux cents pistoles que vous voulez, et il dit que c'est trop.

Silvestre : Par la mort ! par la tête ! par le ventre ! si je le trouve, je le veux échiner, dussé-je être roué tout vif (*Argante, pour n'être point vu, se tient, en tremblant, couvert de Scapin*) [...] Par le sang ! par la tête ! s'il était-là, je lui donnerais tout à l'heure de l'épée dans le ventre.[...] (*Lui prend rudement la main [d'Argante]*) Touchez là, touchez. Je vous donne ma parole, et vous jure sur mon honneur, par l'épée que je porte, par tous les serments que je saurais faire, qu'avant la fin du jour je vous déferai de ce maraud fieffé, de ce faquin d'Argante.<sup>120</sup>

---

120) *Les Fourberies de Scapin*, II, 6

Dans la scène (II, 5), Scapin, pour jouer sur l'avarice d'Argante, tente d'adopter une stratégie persuasive basée sur une argumentation logiquement vraisemblable : il lance une hypotypose<sup>121</sup> en construisant, devant les yeux de son interlocuteur, une image très frappante et très terrorisante de la gêne de la justice avec les grandes sommes d'argent que demande le procès. Cette procédure persuasive vise à prouver que le peu d'argent demandé par les parents de Hyacinte sera forcément inférieur à ce que demanderait le procès qu'a résolu de tenter le vieillard.

Ce qui est intéressant du point de vue rhétorique dans cette négociation, c'est qu'on cherche un consentement impossible à obtenir. Cet échec dans l'argumentation logique de Scapin l'a poussé à se servir de la preuve pathétique. Avec la complicité de Silvestre, il crée un univers terrorisant où règne la peur, par le recours à des effets démonstratifs qui prouvent l'authenticité de l'image sauvage du frère de Hyacinte dont Scapin a dessiné dans (II, 5) :

Scapin : C'est un de ces braves de profession, de ces gens qui sont tous coups d'épée, qui ne parlent que d'échiner, et ne font non plus de conscience de tuer un homme que d'avalier un verre de vin.<sup>122</sup>

Après une lecture précise de l'extrait que nous avons cité de la scène du déguisement de Silvestre en Spadassin, nous avons l'impression que cette fourberie présente un univers guerrier avec un personnage de militaire « le spadassin » ; mais si on réfléchit à quoi l'existence de tel personnage de spadassin nous fait penser, on trouve que le point culminant est qu'il s'agit d'une opération terrorisante exercée sur Argante.

---

121) En rhétorique, la figure d'hypotypose : « *peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.* » in : Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. Flammarion, 1968. p.391

122) *Les Fourberies de Scapin*, II, 5

Cette scène met en valeur une structure démonstrative, il ne s'agit pas seulement de faire peur, mais il s'agit de démontrer à Argante qu'il y a de bonnes raisons d'avoir peur, et de prouver que pour telles raisons, il serait vraiment raisonnable de payer l'argent et de conclure l'affaire.

Ce spadassin est un personnage bien connu au 17<sup>ème</sup> siècle, non pas seulement à la scène française, mais partout en Europe ; c'est le prétendu guerrier ; Silvestre en spadassin ne cesse pas de faire la preuve de son courage et de son invincibilité par des productions discursives, c'est-à-dire par le récit des exploits d'imaginaire, par des gestes simulés et des mouvements guerriers imitatifs.

Il y a plusieurs séquences qui confirment la structure démonstrative de la scène ; c'est Scapin qui mène le jeu, oriente la conversation de l'affrontement, et avance des preuves sur le danger possible. Silvestre, de sa part, réagit d'une manière qui prouve l'authenticité de son nouveau personnage audacieux ; Silvestre fait semblant de chercher cet Argante, et par ses points d'interrogation « Pourquoi Monsieur ? » Scapin excite la colère du spadassin prétendu et aggrave la situation en lui annonçant qu'Argante refuse de donner les deux cents pistoles.

L'effet terrorisant se réalise par l'enchaînement des provocations suscitées par Scapin et démontrées par Silvestre : une scène de spectacularité pour mettre en valeur le danger que court la vie du vieillard, où la moindre évocation de la résistance d'Argante par le dialogue de Scapin provoque une réaction verbale violente de la part de Silvestre ; donc c'est un argument démonstratif de la colère du personnage du spadassin (première conclusion tirée par Argante de ce spectacle est que Silvestre est en colère).

Scapin : Monsieur, les violences en ce pays-ci ne sont guère souffertes.

Silvestre : Je me moque de tout, et je n'ai rien à perdre.

Scapin : Il se tiendra sur ses gardes assurément ; et il a des parents, des amis, et des domestiques, dont il se fera un secours contre votre ressentiment.

Silvestre : C'est ce que je demande, morbleu ! c'est ce que je demande. (*Il met l'épée à la main et pousse de tous les côtés, comme s'il y avait plusieurs personnes devant lui*) Ah, tête ! ah, ventre ! Que ne le trouvé-je à cette heure avec tout son secours ! [...] Comment, maraud, vous avez la hardiesse de vous attaquer à moi ? Allons, morbleu ! tue, point de quartier. Donnons. Ferme. Poussons [...] Je vous en ferai tâter votre soûl [...] Voilà qui vous apprendra à vous oser jouer de moi.

Scapin : Hé bien, vous voyez combien de personnes tuées pour deux cents pistoles. Oh sus ! je vous souhaite une bonne fortune [...]

Argante : Je me résous de donner les deux cents pistoles.<sup>123</sup>

La deuxième séquence démonstrative se concrétise dans la simulation d'un combat par des effets gestuels joués par Silvestre dont le but est d'aggraver la tension et valoriser le courage du spadassin. Ensuite Scapin continue de mener le jeu par un dialogue construit d'une façon où Silvestre arrive à faire un serment de punir le vieillard. Cette protestation véhémement octroie au processus argumentatif une puissance susceptible de renforcer à l'extrême la vraisemblance de la scène jouée :

L'orateur fait alors appel aux passions de son auditoire et cherche à provoquer chez lui une réaction de haine, de pitié, de colère, d'indignation, de crainte, afin d'envelopper ses auditeurs dans une connivence affective.<sup>124</sup>

Afin de mettre l'accent sur le caractère du spadassin en tant que homme dangereux, Scapin poursuit sa tactique terrifiante dans cette comédie en montrant que Silvestre, outre qu'il est en colère, violent, courageux et engagé par son serment, est totalement rebelle, irresponsable, complètement fou et hors loi. Scapin n'hésite pas à utiliser plusieurs formes de démonstrations ; donc cette mise en scène à destination d'Argante est marquée par une mise en place d'une structure

---

123) *Les Fourberies de Scapin*, II, 6

124) Emmanuelle Tabet, *Convaincre, persuader, délibérer*, p. 19

démonstrative qui permet en fait d'augmenter les différentes raisons pour lesquelles cet homme-là est redoutable.

Dans cette scène, Silvestre, déguisé en spadassin, joue le rôle d'un faux Matamore. Par son jeu fictionnel, Scapin a réussi à transformer Silvestre en barbare qui effraye Argante. Chez Corneille, Matamore est un personnage ridicule ; alors que le discours du spadassin de Molière et ses faux combats visent à convaincre les interlocuteurs de son courage, de sa force et de sa puissance militaire<sup>125</sup>.

Durant la mise en application du mécanisme de la ruse, Scapin se positionne en directeur du dialogue ; c'est lui qui mène l'opération provocatrice d'horreur, qui est le vrai gestionnaire de cette procédure de jouer sur les passions d'Argante, et c'est lui qui arrive à diriger cette fiction simulée d'un redoutable guerrier. Silvestre applique à la lettre les consignes du meneur du jeu, et joue le rôle d'un vrai mercenaire sur scène, qui, avec ses coups d'épée en l'air, fait preuve d'une certaine habileté qui enferme Argante dans un univers terrifiant.

Par conséquent, ce recours à la preuve pathétique a pu garantir la réussite de la fourberie de Scapin : Argante a cédé et donné l'argent demandé afin de conserver sa vie.

Les stratégies manipulatrices de Scapin et de Covielle nous confirment l'hypothèse du pouvoir des émotions suscitées chez l'auditoire dans le bon déroulement du processus de la persuasion. Le recours du personnage du rusé chez Molière aux deux preuves subjectives (éthique, pathétique) constitue souvent une tactique qui ouvre le chemin vers le consentement de l'adversaire. Mais dans le mécanisme argumentatif, les deux preuves subjectives sont généralement des dispositifs adjuvants pour renforcer la force argumentative de la preuve

---

125) Idées traitées et données par Gilles Declercq, dans son séminaire intitulé « Paroles, Ruse, Mensonge », à la Sorbonne Nouvelle, Paris III, le 29.04.2003.

logique (*logos*). Alors, dans les comédies moliéresques, cette preuve objective (*logos*) acquiert-elle la même puissance argumentative que celle des deux autres preuves (éthique et pathétique) ?

Scapin, notre orateur fourbe, a essayé dans la scène (II, 5) de construire son argumentation vraisemblable à partir des prémisses qu'accepte son interlocuteur (jouer sur son avarice en baissant la somme demandée de six cents pistoles à soixante) pour le faire adhérer à des propositions nouvelles (élever la somme progressivement à deux cents pistoles), mais ce jeu manipulateur de Scapin est voué à l'échec et rend difficile la possibilité de faire d'Argante un Jourdain heureux d'être trompé. Cela mène à s'interroger sur la valeur argumentative octroyée à la preuve logique dans le déroulement du mécanisme de la ruse moliéresque.

### **II.3 – La Preuve logique (*Logos*)**

Certes, toute éloquence doit s'adresser à la fois au cœur et à l'esprit. Il est vrai que l'orateur cherche toujours à exciter les passions (indignation, miséricorde, etc.) de son auditoire, mais, d'après Le Gras<sup>126</sup>, les larmes ne doivent pas durer longtemps, le discours doit toujours s'augmenter et s'accroître, et ne pas demeurer longtemps en même état, parce que si ce qui suit ne semble plus fort, et n'est plus touchant que ce qui précède, il semble que quelque chose manque au discours et la passion se refroidit. Par conséquent, la méthode argumentative doit reposer évidemment sur les preuves démonstratives, car, pour Aristote : «La méthode propre à la technique ne repose que sur les preuves, que la preuve est un certain genre de démonstration (car nous accordons surtout créance à ce que nous supposons démontré)<sup>127</sup>».

---

126) Cité par A. Kibedi Varga, *Rhétorique et Littérature : Etudes de structures classiques*, p. 80

127) Aristote, *Rhétorique*, (I, 1, 1355a, p.19).

Le processus argumentatif compte généralement sur les deux preuves subjectives (éthique et pathétique) afin de préparer l'auditoire et ensuite procéder aux preuves d'ordres logiques, qui sont en relation avec ce que la rhétorique nomme le *logos*. L'orateur tente de susciter l'adhésion par un raisonnement fondé sur un certain nombre de prémisses (propositions avancées que l'interlocuteur est censé tenir pour vraies). Ce recours à la preuve logique peut valoriser l'efficacité argumentative du discours démonstratif qui s'adresse aux facultés intellectuelles des auditeurs, et se caractérise par l'objectivité :

La preuve logique est une preuve *objective*, car elle procède du discours démonstratif même. Elle définit l'argumentation rationnelle par la capacité persuasive interne du langage. Déterminer la manière dont il faut structurer discursivement un raisonnement pour persuader son auditoire : telle est la finalité de la preuve logique.<sup>128</sup>

Puisque les hommes n'agissent que par intérêt, il faut nécessairement leur faire voir que ce dont on les persuade ne leur sera point désavantageux. Dans les comédies moliéresques, l'insinuation dans les esprits des dupes ne se fait que par des chemins écartés et secrets. Il faut que l'interlocuteur n'aperçoive l'opinion qu'on cherche à établir qu'après qu'elle domine son cœur. Pour cette raison, le fourbe, dans la dramaturgie moliéresque, essaie de construire un raisonnement apparemment vraisemblable conforme aux inclinations de sa victime.

D'après toutes les théories des rhétoriciens, le raisonnement logique procède de deux méthodes démonstratives : *déduction* et *induction* ; avec toutes leurs figures (syllogisme, enthymème, etc.). Dans son discours persuasif, l'orateur sophiste fait preuve d'une habileté dans la construction des syllogismes, dans l'avancement des exemples, et surtout dans la construction d'un raisonnement apparemment

---

128) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.58.



vraisemblable fabriqué à la mesure de ses fins sans avoir aucun souci de la recherche de la vérité.

Puisque les personnages cibles de la persuasion, dans les comédies moliéresques, n'obéissent à aucune logique ordinaire dans leur perception de la réalité ; le personnage de l'hypocrite n'hésite pas à suivre les stratégies persuasives des sophistes basées sur le paraître du vraisemblable dans le raisonnement afin d'atteindre leur but. Le recours de ces fourbes orateurs à la preuve logique consiste à amener la cible vers l'objectif cherché en avançant des prémisses acceptables par la faculté mentale de leur dupe. Si la cible accepte la première prémisse, ils passent à la deuxième dans l'objectif que la conclusion du raisonnement soit validée par le destinataire. Mais la question qui se pose est de savoir si le recours de l'hypocrite moliéresque à la preuve logique aboutit toujours à un résultat persuasif favorable.

La scène du pauvre, dans *Dom Juan*, illustre le travail d'un orateur tentateur qui a une forte expérience en matière d'argumentation logiquement vraisemblable, mais qui n'a pas réussi à persuader un simple esprit. Pourquoi ?

### **II.3.1 - Dom Juan et le pauvre**

Le point de départ de cette scène polémique est l'usage d'un code social que Dom Juan ne respecte pas : faire une aumône au pauvre qui rend service. Quand le pauvre rappelle Dom Juan à l'ordre ou au respect de la norme, ce rebondissement met en scène la figure diabolique du séducteur et provoque chez lui un plaisir à tenter l'esprit du pauvre en adoptant un discours explicatif logiquement vraisemblable :

Dom Juan : Je te suis bien obligé, mon ami, et je te rends grâce de tout mon cœur.

La Pauvre : Si vous vouliez, Monsieur, me secourir de quelque aumône ?

Dom Juan : Ah ! ah ! ton avis est intéressé, à ce que je vois.

Le Pauvre : Je suis un pauvre homme, Monsieur, retiré tout seul dans ce bois depuis dix ans, et je ne manquerai pas de prier le Ciel qu'il vous donne toute sorte de biens.

Dom Juan : Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres. [...] Quelle est ton occupation parmi ces arbres ?

Le Pauvre : De prier le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui me donnent quelque chose.

Dom Juan : Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise ?

Le Pauvre : Hélas ! Monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde.

Dom Juan : Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut manquer d'être bien dans ses affaires.

Le Pauvre : Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.<sup>129</sup>

La tentation donjuanesque se caractérise dans cette scène par un mécanisme progressif. D'après le code d'échange, quand le pauvre donne avis de la présence des voleurs dans la forêt ; cet avertissement doit être récompensé par un don. Puisque Dom Juan refuse de soumettre à tout code social, il considère le rappel du pauvre au respect de la doxa sociale comme un acte offensif. Par conséquent, il profite de ce rappel pour s'amuser à tenter le pauvre, comme il s'est amusé à tenter les paysannes (Charlotte et Mathurine).

Lorsque le pauvre parle du Ciel, Dom Juan réagit immédiatement contre ce Ciel dont tout le monde lui rebat les oreilles. Cette fois-ci, nous assistons à la première attaque donjuanesque contre la Providence où notre séducteur ébauche une démonstration destinée à démontrer que sa logique est la vraie. Même s'il ne se montre pas sérieux dans son attaque, par son discours ironique, il s'amuse à des variations sur lesquelles il fait danser le pauvre. Son objectif est de jeter le trouble dans l'esprit du pauvre pour le faire douter de lui-même, et de sa foi.

---

129) *Dom Juan*, III, 2

Son travail argumentatif consiste à montrer au pauvre que Dieu ne récompense pas ses prières, et par conséquent, ce pauvre doit manifester son insoumission à ce maître injuste.

Parmi les critiques littéraires qui se sont intéressés à cette scène, Jacques Morel insiste, dans *Agréables Mensonges*, sur le caractère mental du pauvre qui met en évidence l'inégalité de la puissance oratoire des interlocuteurs :

Le pauvre ne raisonne pas. Il accepte tout événement avec humilité et soumission. Il est informé des premiers principes de la théologie de la pauvreté : attendant qu'on lui donne de quoi se nourrir, et priant pour ceux qui lui ont donné «quelque chose». Mais il lui échappe des mots qui attestent son peu d'intelligence profonde du *mystère* que représente la vie qu'il mène<sup>130</sup>.

Face à cette naïveté, Dom Juan insiste dans ses propos sur l'inutilité des prières du pauvre. Il refuse d'attribuer à ce dernier le rôle d'intermédiaire entre lui et le Ciel «Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres». Tout son discours argumentatif se caractérise par une ironie qui cache un malin plaisir à jouer avec le pauvre.

L'attitude du pauvre, sa mentalité, et sa manière de percevoir la réalité des choses s'opposent avec la logique de Dom Juan. Du point de vue du raisonnement cartésien ( $2+2 = 4$ ), les questions de Dom Juan, et ses étonnements ironiques vis-à-vis des réponses naïves du pauvre semblent logiquement justifiés : plutôt que de se plaindre de sa misère, le pauvre ferait mieux de prendre une véritable occupation. Dom Juan essaie, peut-être, d'amener le pauvre à s'interroger sur le choix de sa vie et de lui inspirer la révolte.

Mais la faculté intellectuelle du pauvre ne semble pas apte à comprendre ce message. Il n'est pas théologien. Il représente une foi

---

130) Jacques Morel, *Agréables Mensonges*, p.300

toute pure, irréfléchie, avec certaines idées reçues et crues sans preuves. Il ne comprend même pas la moquerie de Dom Juan. Il reste persuadé qu'il a bien une vraie occupation (prier), même à plein temps. Par son recours au discours ironique, Dom Juan veut, peut-être, amener son interlocuteur à prendre conscience des vraies raisons de sa misère, de le faire ouvrir les yeux, même de le faire raisonner. Pour cette raison, il se sert d'un syllogisme dont le pauvre a lui-même posé la prémisse mineur :

-Un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut manquer d'être bien dans ses affaires. (Prémisse majeur)

-Le pauvre [prie] le Ciel tout le jour. (Prémisse mineure)

-Le pauvre [doit] être bien dans ses affaires. (Conclusion)

Ce raisonnement syllogistique évident se contrarie avec la misère du pauvre. Cette conclusion paradoxale rend invalide la morale théologique du pauvre. Ce résultat absurde doit normalement mettre en doute sa foi irréfléchie, et l'inciter à protester de son extrême misère.

Apercevant que l'esprit du pauvre est inapte à analyser et à comprendre la conclusion souhaitée du raisonnement logique afin d'y croire, Dom Juan, par son étonnement «Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins», tente de simplifier l'équation syllogistique et de la mettre en pratique devant les yeux du pauvre en adoptant une stratégie séductrice.

Dom Juan : [Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah, ah ! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

Le Pauvre : Ah ! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché ?

Dom Juan : Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non. En voici un que je te donne, si tu jures ; tiens, il faut jurer.

Le Pauvre : Monsieur !

Dom Juan : À moins de cela, tu ne l'auras pas. [...] Prends, le voilà ; prends, te dis-je, mais jure donc.

Le Pauvre : Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

Dom Juan : Va, va,] je te le donne pour l'amour de l'humanité.<sup>131</sup>

Après la tentation de la raison (inefficacité de la prière), Dom Juan se dirige vers la tentation de la chair (faire miroiter un louis d'or qui permettra au pauvre de *se mettre un morceau du pain sous les dents*). Ce séducteur mythique joue ici le rôle de Satan dans la tentation du Jésus au désert. Même le jeu discursif de Dom Juan est analogique avec les propos du diable cités dans la Bible : il renouvelle trois fois ses formules tentatrices afin d'ébranler la foi crédule du pauvre «Si tu jures ; tiens, il faut jurer [...] mais jure donc». Malgré la cruauté de la situation du pauvre, toute cette scène n'est qu'un jeu pour Dom Juan, il s'amuse, comme il s'est réjoui avec les femmes séduites. La tentation offerte au pauvre est du même ordre que les tentations offertes aux femmes : on trouve du plaisir à surmonter de petits obstacles, de petites résistances.

Ce jeu diabolique n'a pas réussi. Même si l'aveu naïf du pauvre d'être dans l'extrême « *nécessité* » confirme les raisonnements cartésiens de Dom Juan, mais par la résistance du pauvre à la tentation «Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim», et par l'échec du processus argumentatif du séducteur ; le pauvre, comme la plupart des personnages cibles de la persuasion logique, fait preuve de son attachement à sa propre logique. En dépit de sa misère, il reste persuadé que Dieu finit par exaucer ses prières, et qu'il punit sévèrement le blasphème.

Le raisonnement logique de Dom Juan se heurte à celui du pauvre. Les preuves logiques avancées pourraient être discutables avec un esprit doté d'une faculté intellectuelle parallèle à un dialecticien. Il semble que Dom Juan n'a pas suivi la méthodologie persuasive d'Aristote qui a fondé son art argumentatif sur sa conception de l'auditoire « Certains

---

131) *Dom Juan*, III, 2

auditeurs modestes (les gens du commun) n'ont pas la capacité de suivre un raisonnement élaboré<sup>132</sup>».

Dom Juan, qui a suffisamment joui de la scène avec le pauvre souffrant, qui a goûté au plaisir de tenter la foi crédule de son interlocuteur, exprime un signe de paresse. Par sa formule « Je te le donne pour l'amour de l'humanité », loin de marquer une victoire philosophique, ou une leçon de charité laïque, il argumente son désintéressement, son mépris au destinataire, il marque la fin de son plaisir par un jeu de mots à la limite du blasphème de la théologie chrétienne (c'est « pour l'amour de Dieu » qu'on donne et non pas pour l'*amour de l'humanité*).

Molière, veut-il nous faire assister à la défaite de son grand libertin ? Ou l'abaisser devant le pauvre ? Nous pouvons en douter. Parce que dans le théâtre moliéresque, le raisonnement logique se révèle souvent incapable de convaincre le personnage cible de son erreur. Les raisonneurs, chez Molière, se montre impuissants à guérir logiquement la folie des personnages obstacles. Dom Juan n'est pas un raisonneur. Mais, c'est un hypocrite qui a choisi de suivre un raisonnement logiquement vraisemblable pour se réjouir par la tentation du pauvre.

La même stratégie argumentative fondée sur des preuves fallacieuses mais apparemment logiques était suivie par Scapin dans l'objectif de justifier le mariage d'Octave avec Hyacinete sans le consentement de son père Argante.

### **II.3.2- La plaidoirie de Scapin**

La tromperie discursive de Scapin doit faire preuve de sa puissance convaincante afin d'apaiser la colère du père Argante. Quels genres de prémisses Scapin va-t-il avancer pour renforcer le caractère vraisemblable de ses propos mensongers ? En d'autres termes, quel

---

132) Cité par Lionnel Bellenger, *La persuasion*, p.18

raisonnement artificiel Scapin construit-il pour soutenir sa thèse initiale (*être poussé par sa destinée*) ? Examinons la mise en application de sa machination :

Argante : [...] Quoi ? tu ne trouves pas que j'aie tous les sujets du monde d'être en colère ?

Scapin : Si fait. J'y ai d'abord été, moi ; lorsque j'ai su la chose, et je me suis intéressé pour vous, jusqu'à quereller votre fils [...] Mais quoi ? Je me suis rendu à la raison, et j'ai considéré que, dans le fond, il n'a pas tant de tort qu'on pourrait croire [...] Que voulez-vous ? il y a été poussé par sa destinée [...] Je veux dire qu'il s'est trouvé fatalement engagé dans cette affaire [...] Voulez-vous qu'il soit aussi sage que vous ? Les jeunes gens sont jeunes, et n'ont pas toute la prudence qu'il leur faudrait pour rien faire que de raisonnable : témoin notre Léandre, qui, malgré toutes mes leçons, malgré toutes mes remontrances, est allé faire de son côté pis encore que votre fils. Je voudrais bien savoir si vous-même n'avez pas été jeune, et n'avez pas, dans votre temps, fait des fredaines comme les autres. J'ai ouï dire, moi, que vous avez été autrefois un compagnon parmi les femmes, que vous faisiez de votre drôle avec les plus galantes de ce temps-là.<sup>133</sup>

Dans sa défense en faveur d'Octave (accusé absent), Scapin a lancé sa plaidoirie en construisant un discours artificiel mensonger qui s'appuie sur le vraisemblable. À l'instar des orateurs sophistes, son but, loin de s'intéresser à révéler la vérité, est de justifier un acte commis par son client (Octave) devant un juge-accusateur (le père Argante). Sa fourberie argumentative consiste à soutenir une hypothèse supposée par lui-même : Octave s'est trouvé obligé de se marier avec Hyacinthe. Cet orateur fourbe cherche à déresponsabiliser son client de l'acte commis. Ce genre de stratégie persuasive adopte une argumentation particulière que G. Declercq appelle l'argumentation par rupture ou freinage :

L'argumentation par rupture ou freinage vise à présenter les actes ou paroles comme ayant été commis ou prononcés sans lien essentiel avec la personne ; présenter comme accidentels, exceptionnels ou erratiques, les actes ou paroles d'une personne, permet de ne pas

---

133) *Les Fourberies de Scapin*, I, 4.

reporter sur cette personne l'appréciation qu'appellent lesdits actes et paroles.<sup>134</sup>

Pour atteindre cet objectif, Scapin avance certains bons arguments qui attribuent à son raisonnement logique un caractère vraisemblable.

Afin de créer les bonnes conditions de la bonne réception de son raisonnement de la part de son auditoire, Scapin tente d'apaiser la colère du père en approuvant son sentiment, et en prétendant d'avoir reproché au fils un tel acte inconscient.

Ensuite, Scapin s'attribue le masque de la sagesse. *Se rendre à la raison* constitue une réaction humaine dont l'unanimité sociale approuve la validité vis-à-vis de telles situations. Argante, qui ratifie cet appel à la raison, se trouve obligé de prêter l'oreille aux propos de son orateur. Grâce à son énoncé, Scapin peut enchaîner sur des prémisses moins certaines pour défendre son client.

À la manière des sophistes, Scapin aime l'éclat et le faste dans la parole, il s'intéresse au vocabulaire (destinée, fatalement, engagé, etc.), et au style de son discours pour présenter son argument (*être poussé par sa destinée*). Mais conscient que cette justification verbale est jugée invraisemblable et même ridicule par Argante, Scapin va sacrifier cette invention en faveur d'un raisonnement vraisemblable plus simple et adéquat à la mentalité de son auditoire, en vue de rendre son argument initial plus fort et convaincant.

Dans sa stratégie argumentative, Scapin passe de l'examen d'un cas particulier (Octave) à l'examen d'une génération toute entière (Jeunesse). Pour donner une crédibilité possible à son discours et démontrer son hypothèse, il entreprend son raisonnement apparemment logique par l'élaboration d'un syllogisme dont les prémisses imposent une certaine conception de la jeunesse à l'époque :

---

134) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.133



Les jeunes gens peuvent faire des fredaines	(prémisse majeure)
Octave est un jeune homme	(prémisse mineure)
Octave peut faire des fredaines	(conclusion déduite)

Scapin a fondé son syllogisme sur une doxa artificielle mais plutôt vraisemblable (les actes irraisonnables de la jeunesse dus à leur inexpérience). Cette opinion publique qui s'attache fort au vraisemblable plus qu'à la vérité (on ne peut pas qualifier toute une génération de tels caractères), constitue un élément invincible dans le processus argumentatif de Scapin dont le seul souci est de défendre son client.

La validité de ce syllogisme compte sur l'admission de la prémisse majeure par Argante. Afin de renforcer ce raisonnement syllogistique, Scapin fait recours à la force persuasive de l'exemple.

Pour illustrer son raisonnement syllogistique, Scapin prend son jeune maître (Léandre) comme modèle de l'inexpérience de la jeunesse. Comptant sur l'ignorance d'Argante vis-à-vis des comportements de Léandre, Scapin calomnie son maître absent d'avoir commis des fredaines plus graves qu'Octave. Cette structure comparative de l'exemple proposé fortifie la puissance convaincante du syllogisme.

D'après la distinction aristotélicienne des formes de l'exemple (la parabole, la fable) ; l'exemple emprunté par Scapin s'inscrit sous la catégorie des paraboles qui est fondée sur une structure comparative de similitude. Octave, comme Léandre, est un jeune homme, et faute d'expérience, il peut commettre des actions inconscientes.

Même si Argante n'est pas au courant des derniers actes de Léandre, il lui est familier et il le connaît bien (son futur gendre prétendu dont le père est Géronte). Scapin exploite cette relation pour construire sa parabole ; car le succès de la parabole exige, selon Declercq, de

surcroît qu'elle s'appuie sur une image de la réalité qui soit familière à l'auditoire :

La parabole fait donc appel à une situation réelle familière à l'auditoire [...] pour formuler implicitement une règle [...] que l'auditoire est supposé admettre [...] La structure comparative de la parabole permet alors le transfert et l'application de cette règle d'un terrain connu, et objet de consensus [...] à un terrain nouveau *et* problématique.<sup>135</sup>

La règle que veut Scapin imposer à Argante est qu'Octave est un jeune homme qui, à l'instar des autres jeunes, manque de prudence. S'il est tombé amoureux d'une jeune fille, alors c'est une conduite normale puisque, d'une part il est jeune, et d'autre part, il a hérité cette attitude de son père.

Scapin, après avoir feint l'attitude d'un sage et construit un raisonnement syllogistique apparemment vraisemblable, il cherche à bouleverser la situation en jetant une part de la responsabilité des actes d'Octave sur son père Argante par un appel implicite à la maxime (*Tel père, tel fils*). Pour enrichir son discours, et soutenir ses preuves artificielles, l'orateur sophiste, chez Molière, n'hésite pas à exploiter les champs des maximes car : « La maxime est la forme idéologique d'une opération logique implicite où le vraisemblable prend la forme de l'évidence<sup>136</sup> ».

Dans sa plaidoirie devant Argante, Scapin se sert implicitement de cette maxime connue par toutes les bouches et fondée sur le consentement unanime (*Tel père, tel fils*) ; bien qu'il ne l'énonce pas directement dans sa défense, mais il l'a signalée par « Je voudrais bien savoir si vous-même n'avez pas été jeune, et n'avez pas, dans votre temps, fait des fredaines comme les autres ». L'intelligence de Scapin est bien remarquée par la façon d'utiliser cette maxime, car il ne l'énonce pas d'une manière blâmable qui reproche une telle image héréditaire, au contraire il a

---

135) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.109

136) *Ibid.*, p.102

enveloppé cette maxime implicite dans une flatterie des caractères du père « Vous avez été autrefois un compagnon parmi les femmes » mais qui sous-entend en même temps une grande part de la responsabilité des actes du fils Octave.

Argante : Cela est vrai, j'en demeure d'accord ; mais je m'en suis toujours tenu à la galanterie, et je n'ai point été jusqu'à faire ce qu'il a fait.

Scapin : Que vouliez-vous qu'il fît ? Il voit une jeune personne qui lui veut du bien (car il tient cela de vous, d'être aimé de toutes les femmes). Il la trouve charmante. Il lui rend des visites, lui conte des douceurs, soupire galamment, fait le passionné. Elle se rend à sa poursuite. Il pousse sa fortune. Le voilà surpris avec elle par ses parents, qui, la force à la main, le contraignent de l'épouser [...] Eussiez-vous voulu qu'il se fût laissé tuer ? Il vaut mieux encore être marié qu'être mort [...]

Argante : On ne m'a pas dit que l'affaire se soit ainsi passée.<sup>137</sup>

L'exemple avancé (Léandre), et l'usage implicite de la maxime mettent Argante dans une position faible, car il ne peut pas contredire les propos de Scapin même s'ils sont exagérés ou irréels, il doit approuver cette image « Cela est vrai, j'en demeure d'accord » et accepter d'assumer une part de la responsabilité, c'est-à-dire, justifier la conduite d'Octave. La stratégie trompeuse de Scapin se dirige vers le succès. Il lui reste la question de la galanterie qu'évoque Argante à l'égard de l'acte de son fils.

Ce simulacre du raisonnement syllogistique met Scapin en position supérieure devant son interlocuteur et le pousse à continuer avec toute confiance sa stratégie sophistique en inventant un récit tout à fait vraisemblable qui met en évidence la conduite amoureuse galante d'Octave, et d'une manière qui ne permet jamais à aucune infiltration du doute de la part d'Argante. Scapin a donné à son récit une authenticité remarquable en utilisant des énoncés courts et simples qui peuvent

---

137) *Les Fourberies de Scapin*, I, 4.

détourner l'esprit d'Argante tout en prenant en considération la faculté mentale de ce dernier.

Scapin a suivi une hiérarchie typique dans sa procédure sophistique. Cela lui permet de mettre en ordre ses arguments pour les rendre plus efficaces et plus convaincants d'une manière susceptible à décider l'arrivée du bon moment pour lancer son argument incontestable « Le voilà surpris avec elle par ses parents, qui, la force à la main, le contraignent de l'épouser », et par conséquent, Scapin a réussi dans sa plaidoirie en convaincant Argante qu'Octave était obligé d'accomplir un tel acte.

De la même manière que ses prédécesseurs sophistes, Scapin a fait preuve de *kairos*. Il a hiérarchisé ses arguments de telle manière qu'ils aboutissent à l'établissement d'une logique temporelle qui invalide toute certitude ou préjugé antérieurs chez Argante ; ce qui assure la saisie du moment décisif (*kairos*) pour relancer son argument initial sous une nouvelle forme plus explicative : « Le voilà surpris avec elle par ses parents... ».

En tant qu'expert en art oratoire, Scapin a choisi de conclure son argumentation logiquement vraisemblable par une sentence qui met fin à toute résistance à la conviction de la part de son auditoire. Cette voix de l'évidence « Il vaut mieux encore être marié qu'être mort » constitue un renfort précieux dans cette situation d'argumentation délicate, et rend le discours mensonger de Scapin plus vraisemblable et surtout incontestable, ou irréfutable. Argante est convaincu par les prémisses de la preuve logique de Scapin « On ne m'a pas dit que l'affaire se soit ainsi passée », et résout de tenter un procès pour rompre le mariage (sujet d'une nouvelle stratégie persuasive de Scapin).

Mais cette scène de manipulation oratoire nous mène-t-elle à conclure que Scapin est plus persuasif que Dom Juan ? Évidemment non. Les raisons de l'échec ou de la réussite de l'argumentation basée sur la

preuve logique ne souffrent pas une difficulté d'interprétation vraisemblable.

La stratégie persuasive du fourbe moliéresque, comme toute argumentation dialectique ou sophistique, compte sur la conception de l'auditoire (sa capacité mentale à suivre un raisonnement logique), et sur la méthode démonstrative adoptée. Les personnages moliéresques cibles de la persuasion s'attachent fort à leurs propres logiques, à leurs propres intérêts résultant du dialogue communicatif. En d'autres termes, ils ont leurs propres perceptions de la réalité doxale. L'orateur moliéresque doit avancer des prémisses argumentatives qui s'harmonisent avec la représentation des choses conçue par ses auditoires.

Dom Juan est un rhéteur qui peut parler sur tout sujet « Parler comme un livre », parce qu'il connaît le sens technique des vocables. C'est un philologue qui sait agencer avec art les éléments et les preuves de son discours. Devant le pauvre, il ne cherche pas à le convaincre, il ne veut pas pénétrer dans la logique du pauvre pour la manipuler et détourner cet esprit simple vers la conception donjuanesque de la réalité. Son objectif est de tenter le pauvre pour s'amuser, c'est un jeu discursif qui cherche un plaisir temporaire. Les prémisses syllogistiques avancées s'opposent avec la nature de la foi irréfléchie du pauvre. Même si elles paraissent justes, elles contrarient son raisonnement théologique. Le pauvre a préféré garder ses yeux fermés pour ne pas perdre sa paix intérieure. Il est vrai que les arguments logiques de Dom Juan se heurtent avec la naïveté mentale du pauvre, mais notre séducteur libertin s'est diverti de la scène jouée.

Scapin, pour sa part, s'est engagé entièrement dans ce processus d'argumentation logique. Il a créé les meilleures conditions de réception auprès de son auditoire. Il a formulé un raisonnement vraisemblablement logique en adéquation avec la faculté intellectuelle d'Argante. Tout

simplement, par ses prémisses syllogistiques avancés et soutenues par d'autres figures de la rhétorique argumentative, son discours fallacieux a trouvé le biais pour s'insinuer dans l'esprit d'Argante pour y déposer une nouvelle forme de vérité sur l'acte commis par le fils Octave.

Quelques scènes de la dramaturgie moliéresque nous ont permis de parcourir le champ de l'exploitation savante des preuves du discours oratoire au sein des stratégies trompeuses de certains fourbes et hypocrites dans l'objectif de surmonter un obstacle surgissant devant leur propre bonheur ou devant l'intérêt de leurs maîtres. Cet examen des méthodes adoptées pour influencer l'opinion de l'interlocuteur nous révèle quelques résultats pertinents.

D'abord, chaque situation exige sa propre stratégie argumentative, et chaque orateur fourbe a sa propre rhétorique et sa manière particulière de s'exprimer et de persuader, tout en suivant les grandes lignes de la méthodologie sophistique de l'argumentation fallacieuse.

Les ruses verbales mises en application par les personnages moliéresques se révèlent un processus de communication calculé minutieusement, fondé sur un ensemble d'éléments cognitifs. Nous avons constaté que le succès de la machination des fourbes (Tartuffe, Mascarille, Covielle, Scapin) est dû à la compréhension des caractères de leurs cibles. Cette composante psychologique a permis à ces successeurs des sophistes de préciser quel chemin persuasif ou convaincant ils doivent suivre pour fasciner leurs dupes et leur faire pencher du côté souhaité.

Dans les scènes de tromperie, l'enjeu persuasif du rusé consiste à construire une argumentation dont la validité dépend de l'acceptabilité des prémisses avancées. Cette admission des propositions par l'auditoire repose sur le savoir-faire de l'orateur : «Le maniement [des trois preuves] en suppose manifestement l'aptitude au raisonnement syllogistique, la connaissance

spéculative des caractères, celle des vertus, troisièmement des passions.<sup>138</sup>». L'image vertueuse reflétée par le discours de Tartuffe a exercé un pouvoir impressionnant sur le jugement d'Orgon, et a octroyé à l'hypocrite une tyrannie oratoire sans précédent. Grâce à sa connaissance des chimères de Jourdain, Covielle a pu vibrer les cordes sensibles du Bourgeois et obtenir la main de Lucile en faveur de son maître. Même s'il n'a pas réussi à faire jurer le pauvre, Dom Juan a goûté le plaisir de la tentation.

Dans les comédies de Molières, le recours aux preuves oratoires se caractérise par une spécificité singulière. Normalement, les rhéteurs font appel aux trois preuves pour accomplir leur stratégie persuasive. Ils comptent sur les deux preuves subjectives (éthique et pathétique) pour préparer psychologiquement la cible de la persuasion, puis ils avancent leurs arguments aux moments opportuns. Mais nous avons pu apercevoir que les fourbes moliéresques peuvent construire leurs joutes oratoires sur une seule preuve. Tartuffe, Scapin ou Covielle, ils ont poussé une de ces preuves au maximum. Toute la plaidoirie de Tartuffe était consacrée à l'exposition de son image vertueuse. Les stratégies trompeuses de Scapin ou Covielle se sont fondées sur la manipulation du *pathos* de leurs victimes (Argante, Jourdain).

Cela induit que Molière fait des textes fondés tout entiers ou uniquement sur la preuve éthique ou pathétique ; c'est une originalité propre à la comédie moliéresque. Alors que le recours à la preuve logique basée sur des arguments fallacieux doit passer par un appel aux preuves subjectives pour assurer la réussite de leurs tours discursifs. Scapin se trouve obligé de flatter la jeunesse attirante d'Argante pour que cette dupe accepte sa prémisse majeure (la jeunesse peut faire des fredaines).

---

138) Aristote, *Rhétorique*, (I, 2, 1356 a, p.23).

La réussite ou l'échec de l'équation syllogistique procède, comme nous avons vu, des critères de l'élaboration. Si les prémisses étaient conformes aux principes éthiques, idéologiques et psychologiques de l'auditoire, elles seraient accueillies avec bienveillance. Si elles n'adoptent que la vérité concrète, tout l'effort persuasif de l'orateur reste vain devant les personnages obstacles chez Molière.

Ainsi, avec ces trois preuves du discours, la ruse oratoire se présente comme une arme efficace pour assurer la victoire du fourbe par la persuasion. Le résultat net qu'illustrent les scènes de ruse analysées est que la vérité est le dernier objectif des fourbes moliéresques. Leur seul souci est de persuader leur dupe d'une certaine opinion en faveur de leur intérêt ou celui des jeunes maîtres.

Il est évident que la ruse de ces stratèges moliéresques se caractérise par l'absence de toute préoccupation d'ordre moral, et par ce caractère, ils approuvent la vision de leurs ancêtres sophistes qui justifiaient tout comportement ou discours visant à atteindre un but précis. Les hypocrites de Molière ont toute la science du sophisme à exploiter dans le domaine de la persuasion. Notre objectif dans le prochain chapitre est d'examiner comment ils profitent de cette science de manipulation discursive pour tromper leurs partenaires de communication. Comment ils comptent sur le paraître, sur le vraisemblable dans leurs discours persuasifs, et comment ils réfutent les arguments et les accusations d'autres hypocrites et extravagants moliéresques.



## **Deuxième Chapitre**

### **L'Argumentation Sophistique**

#### **du fourbe moliéresque**

Durant la mise en application de leurs tromperies, nous apercevons chez les rusés moliéresques cette tendance à multiplier leurs visages conformément à la situation et à la procédure argumentative adoptée. Nous avons vu en Tartuffe le dévot, le séducteur, et l'être possédé par le désir charnel. Le personnage même de Dom Juan est protéiforme et équivoque. Il a porté plusieurs masques : le mari infidèle et discourtois (face à Elvire), le séducteur qui sait parler aux femmes (devant Charlotte et Mathurine), le libertin provocateur (devant le Pauvre), l'homme qui porte secours (avec Dom Carlos), le manipulateur (contre M. Dimanche), le fils ingrat (à l'égard de Dom Louis), le noble courageux et lâche à la fois (Accepter l'invitation du Commandeur, mais refuser de se battre avec Don Carlos) ; et surtout l'hypocrite qui théorise la manière de se comporter.

Le fourbe moliéresque qui se caractérise par ses multiples visages et son insaisissabilité reflète cette image connue du sophiste. Par son exploitation du champ de la manipulation sophistique, il fait preuve d'une certaine habileté de savoir-faire qui le permet de rendre un argument plus fort ou plus faible selon les besoins de la stratégie persuasive. L'efficacité argumentative du trompeur ne dépend pas du degré de vérité ou de fausseté du raisonnement, mais du degré du raffinement artistique ou tactique dans son discours. La question qui se pose est alors de savoir pourquoi la pensée sophistique constitue un champ d'exploitation très riche en matière d'argumentation pour

l'orateur fourbe dans la dramaturgie moliéresque. En quoi consiste la puissance de la rhétorique sophistique ?

Dans *L'Effet sophistique*<sup>139</sup>, Barbara Cassin met en évidence la difficulté à affronter si l'on cherche à distinguer (rhétorique / sophistique). En se référant au point de vue platonicien « Puisque rhétorique et sophistique sont deux pratiques voisines, on confond les sophistes et les orateurs ; en effet, ce sont des gens qui ont le même terrain d'action et qui parlent des mêmes choses.<sup>140</sup> », elle conclut, de cette analogie, que la rhétorique n'est au fond rien d'autre que la réalité concrète et contingente de la sophistique.

Cette interprétation nous paraît justifiée si nous nous rapportons au jugement de Socrate, exposé par G. Declercq, concernant l'art des rhétoriciens :

Les premiers rhétoriciens sont les ancêtres des sophistes ; et leur art est trompeur. Fondé sur le vraisemblable, il permet d'inverser tout argument et donc, pour un homme habile, d'adapter la persuasion à ses intérêts.<sup>141</sup>

De ce point de vue, nous constatons que le raisonnement sophistique se fonde principalement sur la relativité, l'opinion, et plus clairement sur le vraisemblable. Declercq<sup>142</sup> a commenté le jugement de Socrate et affirmé que c'est en tournant le dos à la vérité, par le maniement trompeur du vraisemblable, que l'orateur rallie les juges à sa cause, il y ajoute :

Si la vérité n'est pas vraisemblable, il faut la sacrifier au profit d'un mensonge vraisemblable, c'est-à-dire à (ce qui semble vrai à la multitude).<sup>143</sup>

---

139) Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, p. 417.

140) Platon, (*Gorgias*, 465c, p.163), trad. Monique Canto, éd. GF Flammarion, Paris, 1993. 1<sup>ère</sup> édition de Flammarion : 1987.

141) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.23-24

142) *Ibid.*, p.24

143) *Ibid.*, p.25

C'est ce principe adopté dans l'argumentation sophistique qui a choqué Platon. Ce sage a accusé ces orateurs de considérer le probable (le vraisemblable, le plausible), et ce qui paraît à chacun est dans la mesure où il s'agit de lui («l'homme est la mesure de toutes choses»), comme fondements essentiels dans le processus persuasif. Aristote, de son côté, apprécie la valeur que s'acquiert le vraisemblable au sein du discours argumentatif ; mais il a critiqué son mauvais usage :

L'homme peut nuire gravement en faisant injuste usage de cette faculté ambiguë de la parole.<sup>144</sup>

L'habileté dans le raisonnement sophistique consiste à travestir le vraisemblable en évidence. Même nous pouvons aller plus loin et dire que la méthode argumentative des sophistes s'appuie sur une construction artificielle du vraisemblable (apparence du vraisemblable). L'adresse oratoire de cet orateur est de ne pas donner à son interlocuteur l'occasion de négocier ou de contester le degré de la vraisemblance<sup>145</sup> des raisonnements exposés.

En examinant les analyses de G. Declercq<sup>146</sup>, nous pouvons constater que la construction des prémisses argumentatives qu'avance l'orateur sophiste s'appuie essentiellement sur trois piliers : (la fonction

---

144) Aristote (Rhétorique, I, 1, 1355b, p.20-21).

145) Sur l'évidence de la vraisemblance du raisonnement sophistique, Michel Meyer, dans son introduction à *La Rhétorique* d'Aristote, nous cite un exemple interprétatif éclaircissant : « *Si je dis de quelqu'un que j'observe qu'il a une aspiration haletante pour en conclure qu'il a de la fièvre, le raisonnement sera dit rhétorique parce que la conclusion n'a rien d'apodictique. On peut fort bien imaginer qu'un homme ait le souffle court pour d'autres raisons. Pourtant, le locuteur procède comme si, de toute évidence, le signe valait preuve, ajoutant à son raisonnement de manière implicite la proposition manquante : « Les hommes à la respiration haletante ont de la fièvre. » Un argument ou une prémisse manque s'appelle un enthymème ou syllogisme rhétorique. Cette prémisse exprime une opinion vraisemblable sur laquelle on ne revient pas, car elle est hors question. La question qui se pose est de savoir ce qu'a cet homme au souffle court : il est question de son état, état fiévreux en l'occurrence, une question qui disparaît dès que l'on affirme « tous les hommes au souffle court ont de la fièvre », ce qui est, en plus, loin d'être certain comme conclusion à tirer, encore moins comme prémisse à présenter d'entrée de jeu. Ce qui est à établir, au travers de l'exemple de cet homme, est précisément que le souffle court soit un signe concluant la fièvre [...] L'idéal dialectique consiste plutôt à faire passer celle-ci [prémisse] comme allant de soi, donc à supprimer dans l'esprit de l'interlocuteur tout caractère problématique susceptible d'éveiller ou de renforcer la contestation. » in Aristote, *Rhétorique*, trad. de Charles-Émile Ruelle, Introd. Michel Meyer, éd. Le livre de poche, 1991, p. 26-27.*

146) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.36

de l'opinion dans le processus persuasif, le statut du public de l'orateur, et la valeur du sens commun dans l'argumentation).

Dans le royaume de l'opinion, la duperie est aisée, et toute persuasion dépend, non de la vérité, mais de la puissance de l'éloquence ; par conséquent, c'est un champ libre où le vraisemblable peut dévoiler sa puissance de relativité et d'ambiguïté. De même, les éléments psychologiques et idéologiques de la cible de la persuasion déterminent le degré de la crédibilité et de l'acceptabilité des prémisses avancées. Toute la mascarade de Covielle, dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, s'est construite en fonction de l'état psychologique de Jourdain. Cela traduit clairement la puissance du conformisme dont se dote le vraisemblable sophistique. Reste à affirmer que c'est l'ensemble des valeurs et opinions de l'auditoire, la *Doxa*, qui permettent au sophiste de soustraire les prémisses apparemment vraisemblables et de construire son raisonnement manipulateur mais persuasif afin d'exposer ses arguments au moment opportun.

Le sophiste investit ces trois champs dans la construction de son discours persuasif et refuse d'obéir à toute règle d'ordre logique, car :

A eux [les sophistes] l'idée que la vérité n'est jamais qu'un accord entre interlocuteurs, accord final qui résulte de la discussion, accord initial aussi, sans lequel la discussion ne serait pas possible.<sup>147</sup>

C'est le terme *ajustement* qui caractérise le discours sophistique dont l'objectif n'est jamais de prétendre être vrai, ou même vraisemblable, mais plutôt efficace. Ainsi, refusant de se préoccuper de la vérité du contenu, ou de la validité des idées défendues, les sophistes ne s'intéressent qu'au relativisme du vraisemblable afin de pouvoir

---

147) Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, p.21

soutenir aisément deux thèses opposées<sup>148</sup> et rendre leurs stratégies persuasives plus efficace :

Ne savons-nous pas qu'il [le sophiste] parlait avec un art si achevé qu'il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu'en mouvement.<sup>149</sup>

Cette réputation attribuée au sophiste grâce au pouvoir de son art manipulateur trouve son écho dans l'image formulée par Furetière, dans son *Dictionnaire Universel* : « Celui qui fait des surprises dans l'argumentation, qui a dessein de tromper ceux qu'il veut persuader<sup>150</sup> ». Pour gagner leurs joutes oratoires, ces orateurs, maîtrisant l'art du discours et le langage sous toutes ses formes, jouent essentiellement sur les ressorts de la psychologie de leurs auditoires (sentiments, émotions, passions, etc..) d'une façon susceptible de créer les meilleures conditions de la validation des arguments avancés, et exploitent le style et l'élocution pour impressionner leurs cibles.

Leur art est nommé «sophisme», car ce terme désigne un «Argument, raisonnement faux malgré une apparence de vérité et généralement fait avec mauvaise foi»<sup>151</sup>. D'après les interprétations du sophisme chez Freud, B. Cassin estime que :

Le sophisme est ainsi, de manière plus générale, l'illogique caché sous le logique, qui réduit la logique à n'être qu'un «revêtement», un « semblant », un «comme si », une « façade », un « étalage ». C'est un non-sens qui prend l'apparence du sens<sup>152</sup>.

---

148) Michel Meyer continue, dans son introduction à la *Rhétorique* d'Aristote, à nous fournir des exemples interprétatifs enrichissants : «On pense à des évidences proverbiales, comme « Un bon tient vaut mieux que deux tu l'auras » afin de convaincre quelqu'un de saisir une occasion. Mais on pourra aussi bien lui opposer un dicton contraire, tel que « Patience et longueur de temps font plus que force et rage » pour l'inciter à ne pas sauter sur la première opportunité qui se présente. » Ibid., p.28.

149) Platon, (*Phèdre*, 261d, p.145).

150) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690, terme *sophiste*.

151) *Le Nouveau petit Robert*, éd. Dictionnaires Le Robert, 1993. 1<sup>ère</sup> édition : 1967, terme *sophisme*.

152) Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, p.391

L'art du sophiste appartient à celui du simulacre, au paraître, et son principe argumentatif adopté est qu'il suffit de ne pas parler de, mais de parler à. Non pas s'occuper de ce dont on parle, mais s'intéresser de celui à qui l'on parle.

Ce champ vaste de la manipulation sophistique au sein du processus de la persuasion constitue toujours une mine d'or investie par les hypocrites moliéresques cherchant à tromper leurs interlocuteurs en les persuadant par leurs propres points de vue. Le sophiste et le personnage du fourbe chez Molière se rejoignent dans leur objectif de manipuler leur auditoire en jouant sur la nuance existant entre l'être et le paraître, et comptent beaucoup sur la puissance dissimulatrice de la parole dans leurs stratégies discursives trompeuses.

D'après les scènes de fourberies que nous avons étudiées et analysées, nous avons remarqué que le personnage rusé chez Molière (Dom Juan, Tartuffe, Mascarille, Covielle, Scapin, etc..) se dote de toutes les qualités d'un rhéteur sophiste très habile qui arrive à convaincre son interlocuteur et à le tromper par des tours de discours oratoire. Pour défendre une cause, le fourbe n'hésite pas à lancer sa plaidoirie en construisant un discours artificiel mensonger qui s'appuie sur le vraisemblable. A l'instar de ses ancêtres sophistes, le rusé ne s'intéresse jamais à révéler la vérité. Tout son discours fallacieux consiste à soutenir une hypothèse émise par lui-même en suivant toutes les recommandations conseillées par les rhéteurs sophistes afin d'assurer une forte réussite du processus de la persuasion.

Dans ce chapitre, nous continuons à examiner la puissance oratoire des rusés moliéresques pour démontrer leur habileté à maîtriser la méthodologie de l'argumentation sophistique, et mettre en évidence leur maniement du vraisemblable trompeur. Nous entamerons cet axe de travail par une démonstration du potentiel de Mascarille de *L'Étourdi* à

faire preuve d'un *kairos* (notion fondamentale dans la pensée sophistique) au sein de son processus argumentatif visant à persuader Pandolfe (père de Lélia) d'acheter l'esclave Célie (amante de Lélia) afin de la faire éloigner des yeux du fils et faire soumettre ce dernier à la volonté paternelle. L'effort persuasif de ce valet suit plusieurs étapes pour atteindre l'objectif de sa technique trompeuse.

Cette adresse de manœuvrer l'esprit de l'interlocuteur atteint son apogée dans la ruse de la galère dont Scapin est l'inventeur. L'étude de cette tromperie narrative portera sur la puissance du vraisemblable qui caractérise le récit du fourbe dont le but est de soustraire une somme d'argent de Géronte. Une stratégie bien conçue au point de permettre de réfuter tous les arguments proposés par Géronte dans l'espoir d'échapper du piège tendu. La réfutation du raisonnement et des preuves de l'interlocuteur est une science souveraine constituant l'arme principale dans toutes les plaidoiries des sophistes. La dramaturgie de Molière témoigne d'une richesse en matière de réfutation sophistique. Deux scènes célèbres (Célimène réfutant, dans (*Le Misanthrope*, III, 4), les accusations de mauvaise conduite adressées par Arsinoé ; Angélique, dans (*Le Malade imaginaire*, II, 6), vaincue oratoirement par la tyrannie réfutative de Thomas Diafoirus) attestent l'expérience du personnage de la ruse moliéresque en matière de réfutation sophistique.

Comment controverser les arguments d'autrui afin de les affaiblir et les invalider, pour ensuite lancer une contre-attaque susceptible de rendre l'adversaire sans réplique ? Comment profiter de la technique argumentative *ad hominem* pour anéantir la force oratoire de l'interlocuteur ? Comment manipuler sophistiquement la dupe moliéresque pour qu'elle soit soumise inconsciemment à la volonté du fourbe sophiste chez Molière ? L'analyse de la stratégie persuasive ou réfutative suivie se charge de dissiper toute sorte d'ambiguïté et

d'affirmer le savoir-faire intelligent du personnage du rusé et sa tyrannie oratoire conformément à l'image de son prédécesseur sophiste.

## I - Le *Kairos* de Mascarille

*L'Étourdi* reprend le canevas dramatique pour en faire, suivant la loi du genre, une véritable mécanique en mouvement, donnée à voir dans la mise en œuvre d'une série de bons tours à chaque fois contrariés par des sottises du maître (Lélie). C'est Mascarille, le valet trompeur, qui mène le jeu et s'affirme, par son savoir-faire, comme un sophiste par excellence. Devant l'embarras de son jeune maître (Lélie) et son impuissance à atteindre son objectif (la main de l'esclave égyptienne Célie), Mascarille se trouve devant une mission digne de son esprit fertile en ruses : comment persuader le père Pandolfe d'une proposition avancée par ce valet fourbe ? Le père, souhaitant unir son fils avec Hippolyte, se trouve déçu des comportements de ce dernier dont les inclinations sont divergentes. Pour affirmer qu'il est le roi des fourbes, Mascarille fait appel à sa rhétorique sophistique pour obtenir un accord difficile à arracher au père sur une proposition présentée comme une seule et meilleure issue :

Pandolfe : Mascarille.

Mascarille : Monsieur ?

Pandolfe : À parler franchement,  
Je suis mal satisfait de mon fils.

Mascarille : De mon maître ?  
Vous n'êtes pas le seul qui se plaint de l'être :  
Sa mauvaise conduite, insupportable en tout,  
Met à chaque moment ma patience à bout.

Pandolfe : Je vous croirais pourtant assez d'intelligence  
Ensemble.

Mascarille : Moi ? Monsieur, perdez cette croyance  
Toujours de son devoir je tâche à l'avertir ;  
Et l'on nous voit sans cesse avoir maille à partir.  
À l'heure même encor nous avons eu querelle  
Sur l'hymen d'Hippolyte, où je le vois rebelle,



Où par l'indignité d'un refus criminel,  
Je le vois offenser le respect paternel.  
Pandolfe : Querelle?  
Mascarille : Oui, querelle, et bien avant poussée.<sup>153</sup>

Si les sophistes étaient une cible de condamnation sévère par les grands philosophes, c'est parce que, loin de compter sur la vérité, la justice et la vertu comme composantes de leurs raisonnements, ils conçoivent leurs stratégies persuasives selon des critères dépendants de l'objectif à atteindre et de l'état psychologique de leur auditoire. Par sa méthodologie persuasive, Mascarille fait preuve ici de sa capacité à incarner le sophiste doué d'une puissance oratoire remarquable.

Pour porter secours à son maître dans ses aventures amoureuses, Mascarille a imaginé un plan qui aboutit à l'obtention de l'égyptienne Célie au profit de son jeune maître. L'essence de l'invention de ce valet fourbe consiste, dans cette scène, à persuader le père Pandolfe de la nécessité d'acheter Célie et de lui la confier afin de la faire éloigner du jeune maître Lélie en la vendant au premier voyageur Egyptien venu ; et par conséquent, faire soumettre Lélie à la volonté paternelle. Pour atteindre cet objectif, la stratégie persuasive de Mascarille suit plusieurs étapes.

La phase préparatoire consiste dans la connaissance globale de l'état psychologique de l'interlocuteur (sentiments, passions, inclinations, etc.), car selon Declercq<sup>154</sup>, l'orateur doit conjecturer quels sont les sentiments de l'auditoire, quels sont ses préjugés, et alors, sur ces sujets, s'exprimer en général. Mascarille saisit bien la situation psychologique de Pandolfe, et connaît les passions de ce père :

Mascarille (à Lélie) : Vous savez que sa bile assez souvent s'aigrit,  
Qu'il peste contre vous d'une belle manière,  
Quand vos déportements lui blessent la visière.  
Il est avec Anselme en parole pour vous

---

<sup>153</sup>) *L'Étourdi*, I, 7. v.294-307.

<sup>154</sup>) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.104

Mascarille exploite cet axe cognitif pour formuler des arguments fallacieux et établir son raisonnement persuasif. Son premier pilier consiste à gagner la confiance de Pandolfe pour le dominer et le faire consentir ensuite aux propositions avancées. La procédure oratoire de Mascarille consiste à hiérarchiser un discours oratoire basé sur des prémisses vraisemblables conformes à l'opinion de son auditeur.

Dès le début de la scène, Pandolfe exprime son mécontentement vis-à-vis des comportements de son fils Lélie. Pour établir un accord initial susceptible de garantir la poursuite de l'interlocution, Mascarille se range du côté du père, et approuve la justesse de ce sentiment. Par cette attitude, ce valet fourbe affiche la certitude de partager la même opinion que sa dupe.

Si les sophistes s'intéressent à la psychologie de leur partenaire communicationnel pour l'influencer, Mascarille, pour sa part, met les composantes psychologiques de Pandolfe (sentiment d'insatisfaction) au centre de sa préoccupation afin de construire les prémisses argumentatives de son raisonnement. En protestant hypocritement devant Pandolfe vouloir lui aussi corriger Lélie de ses débordements, Mascarille est allé plus loin dans la façon d'exprimer le partage d'opinion en vue de créer les meilleures conditions de réception de son argumentation sophistique.

Pandolfe s'étonne de cette attitude adoptée par Mascarille, et la juge étrange, ou plutôt invraisemblable. À cet instant de la communication verbale, l'habileté sophistique de Mascarille doit s'affirmer. Ce valet fourbe doit persuader Pandolfe de la fausseté de ses

---

155) *L'Étourdi*, I, 2. v.34-38

préjugés actuels, et élever le degré de la vraisemblance de ses prétentions.

Afin de réfuter une telle opinion défavorable à la réussite de la tromperie persuasive, Mascarille fait appel à son éloquence stylistique en s'appuyant sur une part d'une réalité partagée entre les deux (le refus du fils de se marier avec Hyppolite). Il s'attribue, tout d'abord, la tâche d'un éducateur qui se charge de redresser les comportements des fils insoumis. En utilisant des expressions fort retentissantes telles « avoir maille à partir », « le voir rebelle », « refus criminel », « offenser le respect paternel », Mascarille met en évidence la divergence prétendue entre lui et son jeune maître. Si le père a manifesté son sentiment d'insatisfaction à l'égard du fils, la réaction prétendue du valet était plus rude au point de quereller ce même fils. Le terme *querelle* : « Différend passionné, opposition assez vive pour entraîner un échange d'actes ou de paroles hostiles<sup>156</sup> » reflète une situation d'emphase oratoire qui caractérise le discours sophistique.

Le savoir-faire oratoire de Mascarille se concrétise par l'emploi de ce terme fort impressionnant pour évoquer un sujet qui constitue le grand souci du père (le refus du mariage avec Hippolyte). Ce morceau de vérité partagée représente un atout dont Mascarille profite pour invalider la vraisemblance des préjugés de Pandolfe à l'égard de ses positions. Par cette éloquence oratoire vive, le père peut en déduire que le reproche adressé contre le fils par le valet était du même degré de puissance, et cela le conduit à réfléchir sur la probabilité de ses préjugés.

Par son interrogation «*Querelle ?*» en tant que réaction aux déclamations de Mascarille, et l'affirmation de ce dernier, Pandolfe est invité à dissiper ce doute, et à changer ce point de vue.

Pandolfe : Je me trompais donc bien ; car j'avais la pensée  
Qu'à tout ce qu'il faisait tu donnais de l'appui.

---

156) *Le Nouveau Petit Robert*, terme *Querelle*.

Mascarille : Moi! Voyez ce que c'est que du monde aujourd'hui,  
 Et comme l'innocence est toujours opprimée.  
 Si mon intégrité vous était confirmée,  
 Je suis auprès de lui gagé pour serviteur,  
 Vous me voudriez encor payer pour précepteur.  
 Oui, vous ne pourriez pas lui dire davantage  
 Que ce que je lui dis, pour le faire être sage.  
 « Monsieur, au nom de Dieu, lui fais-je assez souvent,  
 Cessez de vous laisser conduire au premier vent,  
 Réglez-vous. Regardez l'honnête homme de père  
 Que vous avez du Ciel, comme on le considère;  
 Cessez de lui vouloir donner la mort au cœur,  
 Et, comme lui, vivez en personne d'honneur. »

Pandolfe : C'est parler comme il faut. Et que peut-il répondre?  
 Mascarille : Répondre? Des chansons, dont il me vient confondre.  
 Ce n'est pas qu'en effet, dans le fond de son cœur,  
 Il ne tienne de vous des semences d'honneur;<sup>157</sup>

La première étape de l'argumentation sophistique de Mascarille est achevée avec succès quand Pandolfe reconnaît l'erreur de ses croyances sur le soutien de Mascarille à Lélie dans ses comportements. Mais notre fourbe moliéresque ne se contente pas de l'aveu, un peu timide, du père. Il sent que l'opinion du père sur ses prétentions est d'ordre du vraisemblable qui peut supporter une certaine contestation vis-à-vis de ses futures propositions. Pour cette raison, il a recours à la valeur persuasive de la sentence pour substituer ce vraisemblable en évidence.

En faisant appel à la sentence « *Et comme l'innocence est toujours opprimée* », Mascarille cherche à renforcer son *ethos* esquissé auprès de Pandolfe et par conséquent à affirmer la crédibilité de ses prétentions. La nature doxale de la sentence donne une force attractive et persuasive au discours argumentatif ; surtout face à un auditoire bien âgé tel Pandolfe :

Énoncer des maximes s'accorde avec l'âge des vieillards, et les sujets sont ceux dont l'orateur a l'expérience [...] Il faut aussi se servir des maximes qui sont dans toutes les bouches et employées par le commun des hommes, si elles sont utilisables ; parce qu'elles sont communes,

---

157) *L'Étourdi*, I, 7. v.308-326

on les croit fondées sur le consentement unanime et d'une parfaite justesse.<sup>158</sup>

Mascarille se donne l'image du valet opprimé par les faux préjugés des autres. Ainsi, la sentence prononcée lui permet de fortifier ce masque imposé par le besoin argumentatif de sa fourberie, et d'octroyer à Pandolfe le sentiment de culpabilité en raison d'un tel jugement. Ainsi, nous sommes devant une exploitation alternative manipulative de l'*ethos* et du *pathos*. La continuité de la scène nous prouve que la maxime de ce fourbe moliéresque a conquis la psychologie de Pandolfe d'une manière où les propos de Mascarille portent l'habit de la vérité : « La maxime exerce ainsi sur l'auditeur la fascination de l'évidence<sup>159</sup> ».

Cet appel à la sentence forme un préambule au discours mensonger dont les preuves artificielles cherchent à intensifier cette image simulée de l'éducateur vertueux dont se dote Mascarille. En accentuant son rôle de « *Précepteur* », il tente de faire dissiper tout genre de doute dans l'esprit du père. Toute la première partie du travail argumentatif de Mascarille constitue, donc, une manipulation des ressorts psychologiques de son interlocuteur dans l'objectif de préparer ce dernier pour lui faire admettre, et ce sans la moindre contestation, la proposition de l'achat de Célie.

Mascarille poursuit sa ruse psychologique en essayant d'établir une sorte de connivence avec Pandolfe par la mise en évidence des principes et d'opinions constituant les composantes idéologiques de la dupe. Ce rapprochement à la doxa de l'auditeur constitue un atout fondamental qui exerce une sorte de séduction susceptible de donner à l'image simulée du *précepteur* faisant des remontrances la caractéristique de l'évidence.

---

158) Aristote, *Rhétorique* (II, 21, 1395a, p.167-168)

159) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.103

Le passage de ce rusé au style direct du discours dont le contenu est soustrait de l'ensemble du sens commun (doxa) du père forme une mise en scène du rôle de l'éducateur vertueux. L'utilisation du discours direct reflète une image d'authenticité et d'honnêteté de la part de celui qui reproduit ces paroles.

Cette reproduction verbale dévoile sa puissance influente par le discours épideictique tenu par Mascarille dans deux volets : flatter l'honnêteté du père et reprocher au fils la désobéissance aux principes bienveillants de Pandolfe.

Cette manière intelligente de profiter de l'efficacité persuasive de la doxa dévoile le sophisme de Mascarille, car selon la pensée aristotélicienne interprétée par Declercq :

Le propre du sophisme pour Aristote consiste en une manipulation abusive et perverse des représentations collectives de l'auditoire constituant la norme du « bon » vraisemblable.<sup>160</sup>

La réponse de Pandolfe « *C'est parler comme il faut* » signale la réussite de la manipulation doxale de Mascarille. L'adaptation de cet orateur fourbe au sens commun de Pandolfe ouvre le chemin à une réception et acceptation des idées avancées dans la suite de l'opération persuasive. Le meilleur orateur n'est pas le plus savant, mais le plus proche de la *doxa* de son auditoire.

Mascarille : Mais sa raison n'est pas maintenant la maîtresse.  
Si je pouvais parler avecque hardiesse,  
Vous le verriez dans peu soumis sans nul effort.

Pandolfe : Parle.

Mascarille : C'est un secret qui m'importerait fort,  
S'il était découvert ; mais à votre prudence  
Je puis le confier avec toute assurance.

Pandolfe : Tu dis bien.

Mascarille : Sachez donc que vos vœux sont trahis,  
Par l'amour qu'une esclave imprime à votre fils.

Pandolfe : On m'en avait parlé ; mais l'action me touche,  
De voir que je l'apprenne encore par ta bouche.

---

160) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.29

Mascarille : Vous voyez si je suis le secret confident...  
Pandolfe : Vraiment, je suis ravi de cela.<sup>161</sup>

Mascarille est conscient que son argumentation fallacieuse atteint le bon degré de vraisemblable. Il a touché la satisfaction de Pandolfe vis-à-vis de son attitude prétendue. D'après l'ordre de son discours, à ce stade là, c'est le meilleur moment pour lancer un argument qui transforme le bon vraisemblable en vérité évidente. C'est le moment où Mascarille fait preuve de son premier *kairos*.

Le terrain où se déploie la ruse de Mascarille est maintenant dans les meilleures conditions pour avancer un argument susceptible de bouleverser l'état intérieur de l'auditeur. Le fait de choisir ce stade de l'argumentation pour dévoiler les raisons de la désobéissance du fils, et surtout la méthode adoptée par ce valet fourbe pour confier un secret relèvent essentiellement du principe de *kairos* dont les sophistes juge la valeur argumentative irréfutable :

Le statut et la fonction de la notion de *Kairos* dans l'argumentation sophistique [consistent] à déterminer comment dans chaque argumentation on peut préciser un « moment décisif », une occasion favorable qui invalide les certitudes des propositions antérieures ou l'opinion qui leur est afférente.<sup>162</sup>

La certitude qui procède du processus persuasif dépend de la force de l'argumentation, c'est-à-dire de l'ordre des arguments, de leur succession temporelle, et des circonstances qui entourent l'interlocution. C'est ce qui caractérise la procédure de la ruse oratoire de Mascarille dont l'habileté sophistique de savoir-faire lui permet de déterminer à quel moment le terrain, l'état psychologique et toutes les circonstances sont convenables pour lancer sa preuve décisive. Faire preuve de *kairos*

---

161) *L'Étourdi*, I, 7. v.327-338

162) A. Tordesillas, *L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : La notion de Kairos*, article rédigé in : *Le plaisir de parler*, étude de sophistique comparée ; actes du colloque de Cerisy, publiés par Barbara Cassin, Paris, éd. De Minuit, 1986. p.35

est constaté chez Mascarille dès le début de la scène où la façon d'adopter ses paroles conformément à l'idéologie de Pandolfe dévoile son opportunisme.

Ce n'est pas le hasard qui a mené Mascarille à évoquer le sujet du secret à ce moment de l'opération argumentative, car le discours du fourbe moliéresque est un discours mesuré dont le déroulement et l'avancement sont gouvernés par le principe du *Kairos* :

La démarche générale suivie par une argumentation réside dans l'énoncé d'une assertion qui est le résultat d'une succession d'énoncés ou d'assertions placés dans un certain ordre, déclarés selon une certaine succession temporelle qui a égard aux situations, aux circonstances, aux moments<sup>163</sup>.

Dans cette phase argumentative, Mascarille crée un climat d'entente et de partage d'opinion avec Pandolfe sur le devoir des fils. Selon l'ordre du discours, c'est le moment de passer du partage d'un principe général au partage d'une chose particulière (le secret).

Confier un secret à un interlocuteur acquiert une puissance persuasive éminente. Exprimer la volonté de partager une information confidentielle avec le partenaire de l'interlocution constitue une preuve absolue susceptible d'invalider toute opinion, tout préjugé, ou toute ancienne croyance particulière. C'est ici que réside l'art sophistique de Mascarille. Cette technique discursive vise à rendre performante l'image bienveillante que cherche à imprimer ce valet auprès du père.

Même la manière d'exposer cette volonté de confier le secret relève du *kairos*. Mascarille n'hésite pas à mettre en évidence les risques qu'il pourrait courir en dévoilant un tel secret. Ensuite le fait d'évoquer la prudence de Pandolfe reflète une sorte de sagesse appréciée par le père.

---

163) A. Tordesillas, *L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : La notion de Kairos*, p.31-32



L'adresse sophistique de Mascarille réside dans son choix de mettre en valeur sa volonté de partager le secret avec Pandolfe, et non le contenu du secret. Le contenu d'une chose dissimulé n'a qu'une valeur informative, mais c'est le prestige stylistique dont Mascarille entoure son dessein de dévoiler le caché qui a séduit le père et influencé son jugement. Cette intention de partager une information confidentielle met à nu le préjugé de Pandolfe sur Mascarille en tant que confident du fils Lélie.

La réponse de Pandolfe exprimant un sentiment d'émotion «Mais l'action me touche, de voir que je l'apprenne de ta bouche.» approuve le succès de l'argumentation kaironique de Mascarille. A. Tordesillas<sup>164</sup> affirme que cette technique optimale est capable de renverser les états antérieurs et de transformer les possibles en énoncés actuels. Le savoir – faire kaironique permet à Mascarille d'invalider les préjugés de Pandolfe, d'acquiescer sa confiance totale, et surtout d'ouvrir le chemin pour un discours délibératif contenant la proposition de l'achat de Célie.

Mascarille : Cependant

À son devoir, sans bruit, désirez-vous le rendre?  
 Il faut... (j'ai toujours peur qu'on nous vienne surprendre:  
 Ce serait fait de moi s'il savait ce discours),  
 Il faut, dis-je, pour rompre à toute chose cours,  
 Acheter sourdement l'esclave idolâtrée,  
 Et la faire passer en une autre contrée.  
 Anselme a grand accès auprès de Trufaldin :  
 Qu'il aille l'acheter pour vous dès ce matin.  
 Après, si vous voulez en mes mains la remettre,  
 Je connais des marchands, et puis bien vous promettre,  
 D'en retirer l'argent qu'elle pourra coûter,  
 Et malgré votre fils de la faire écarter.  
 [...]

Pandolfe : C'est très bien raisonné; ce conseil me plaît fort.

Je vois Anselme ; va, je m'en vais faire effort  
 Pour avoir promptement cette esclave funeste,  
 Et la mettre en tes mains pour achever le reste.<sup>165</sup>

164) A. Tordesillas, *L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : La notion de Kairos*, p.37

165) *L'Étourdi*, I, 7. v.339-360.

Cette réussite persuasive offerte par le *kairos* sophistique octroie à Mascarille le moyen de se rapprocher du but de ses détours discursifs, et surtout de faire preuve d'un deuxième savoir-faire kaironique. La mise en œuvre de cette deuxième instance temporelle est entreprise par l'adoption d'un discours délibératif.

L'évolution du processus argumentatif est alors au stade où Mascarille est assuré d'une complicité implicite de la part de Pandolfe (*Vraiment, je suis ravi de cela.*) ; ce qui lui permet de prétendre faire le tour de la question (comment rendre la raison à Lélie et le faire soumettre à la volonté paternelle), et par conséquent de conseiller au père d'adopter la proposition avancée.

Du même degré de capacité potentielle de persuasion que s'acquiert le choix du moment opportun pour avancer la proposition de rachat de Célie, relève le style éloquent du raisonnement de Mascarille avec ses motivations justifiantes. Le deuxième *Kairos* du fourbe réside alors dans le choix temporel et le style discursif utilisé.

Dans les discours délibératifs, on cherche quelle est la meilleure mesure à prendre en fonction de la question abordée. Pour reconstituer les motivations qui le poussent à conseiller le rachat de Célie, Mascarille doit procéder à un raisonnement argumentatif harmonieux avec la faculté mentale de Pandolfe. Et là encore, c'est au vraisemblable qu'il a recours.

La meilleure solution est d'anéantir tout espoir probable que pourrait avoir Lélie sur la possibilité de s'unir avec Célie. Pour atteindre cet objectif supposé, Mascarille propose d'exiler Célie dans un pays lointain sans que Lélie soit au courant de cette action. Ce conseil jouit d'une vraisemblance fort remarquable en matière du raisonnement logique. Cette idée proposée reflète un sublime stylistique pertinent du fait qu'elle est extraite des représentations doxales de Pandolfe et ses semblables. Mascarille l'expose avec de nombreuses précautions et

garanties d'une manière éloquente qui anéantit toute contestation possible.

Plusieurs mesures exigées par le valet fourbe assurent la validité de ses arguments. Tout d'abord, il réclame la dissimulation de cette affaire pour que ni Lélia ni Trufaldin n'aient aucun soupçon concernant l'opération. Pour cette raison, c'est à Anselme d'acheter l'égyptienne, et non pas à Pandolfe (une argumentation tout à fait valide). Ensuite, pour que Mascarille s'assure de l'obtention de la jeune esclave dans ces mains, il propose une solution qui soulage le souci financier du père (se charger de vendre Célia au premier marchand passager au même prix payé à Trufaldin). Ce genre du raisonnement substitue le vraisemblable de la proposition avancée à une situation d'évidence, parce que Pandolfe sera heureux de revoir son fils obéissant sans perdre aucun sou.

Cette habileté stylistique à exposer sa proposition et la méthode d'application conseillée dénotent chez Mascarille cet esprit appelé, selon l'expression de O. Reboul<sup>166</sup> « l'esprit d'à-propos ou de répartie », et qui est l'âme de toute rhétorique vivante. Car trouver le mot, et l'argument qui conviennent relève aussi bien souvent de l'occasion : « Il n'est pas donné à tout le monde de dire ce qu'il faut quand il faut, pour parler comme le fait Gorgias.<sup>167</sup> ».

Si Platon<sup>168</sup>, dans *Gorgias*, considère que la technique discursive, par le moyen du *kairos*, produit la persuasion qui suscite un *croire* et non la persuasion qui enseigne le juste et l'injuste, le pouvoir du *kairos* dans la stratégie sophistique de Mascarille a créé une évidence au lieu du vraisemblable dans le croire de Pandolfe. La partie qui se joue entre

---

166) Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, p.21

167) Jean-Luc Levrier, *La Persuasion chez Gorgias et les sophistes*, Thèse soutenue à l'université de Toulouse – Le Mirail, en décembre 1986. p.315

168) Platon, (*Gorgias*, 453a – 454e), éd. Nathan, Paris, 2003.

l'orateur et l'auditeur n'a donc pas de règles précises : pour celui qui a la parole, tout est affaire de *kairos*.

À l'instar du sophiste, le fourbe moliéresque connaît bien les ficelles du métier : il sait saisir l'occasion quand elle se présente, il prévoit la réaction de sa dupe pour anticiper ses pensées, et ce sont toujours l'état psychologique de son interlocuteur et les exigences de l'objectif souhaité qui gouvernent la stratégie persuasive adoptée. Cette image performante du vrai sophiste est réincarnée dans l'ingéniosité de Scapin avec sa ruse de la galère turque.

L'invention de cette fourberie, la narration des circonstances et du déroulement de l'enlèvement prétendu du fils de Géronte (Léandre), et la façon de rapporter les exigences des ravisseurs turcs font de Scapin un vrai expert en art sophistique.

## **II- Scapin et la vraisemblance du récit de la galère**

Dans un processus persuasif, le récit expose ordinairement des faits d'une manière caractérisée par la lucidité, la vraisemblance, et l'éloquence stylistique afin que les arguments et indices présentés fassent preuve de leurs cohérences structurales susceptibles de déstabiliser l'auditeur, le convaincre ou le faire adhérer à un point de vue précis. Conscient du pouvoir persuasif de la narration, l'orateur sophiste déploie tous ses efforts afin de mettre en évidence la crédibilité de son histoire :

Cette puissance rassurante du récit quant à son pouvoir de vérité, cette immédiate habilitation de l'histoire à tenir le discours du réel a provoqué un soupçon, le soupçon que le récit est aussi un piège et d'autant plus efficace qu'il n'apparaît point tel<sup>169</sup>.

L'efficacité de ce piège que le récit est capable de tendre dépend, donc, du degré de vraisemblance de la fiction racontée sous le masque du réel. *Les Fourberies de Scapin* nous offre un bon exemple de l'habileté

---

169) Louis Marin, *Le Récit est un piège*, coll. « Critique », édition de Minituit, 1978. p.12.

du fourbe moliéresque à manier les deux univers (réel et fictionnel) sous la puissance persuasive de la vraisemblance : une adresse qui caractérise évidemment la pensée sophistique.

Le jeune maître (Léandre) a besoin d'argent pour arranger ses affaires avec la famille de Zerbinette. Scapin, son secoureur fourbe, va monter sa machine en fabriquant une histoire apparemment cohérente adressée au père Géronte en vue d'extorquer la somme d'argent demandée ; alors qu'est-ce qui caractérise son récit pour qu'il apparaisse si vraisemblable :

Scapin : Ô Ciel ! ô disgrâce imprévue ! ô misérable père ! Pauvre  
Géronte, que feras-tu ? [...] Où pourrai-je le rencontrer, pour  
lui dire cette infortune ? [...]

Géronte : Holà ! es-tu aveugle, que tu ne me vois pas ? [...]

Scapin : Monsieur, votre fils...

Géronte : Hé bien ! mon fils...

Scapin : Est tombé dans une disgrâce la plus étrange du monde.

Géronte : Et Quelle ?

Scapin : Je l'ai trouvé tantôt tout triste, de je ne sais quoi que vous lui  
avez dit, où vous m'avez mêlé assez mal à propos ; et,  
cherchant à divertir cette tristesse, nous nous sommes allés  
promener sur le port. Là, entre autres plusieurs choses, nous  
avons arrêté nos yeux sur une galère turque assez bien  
équipée. Un jeune turc de bonne mine nous a invités d'y  
entrer, et nous a présenté la main. Nous y avons passé ; il  
nous a fait mille civilités, nous a donné la collation, où nous  
avons mangé des fruits les plus excellents qui se puissent  
voir, et bu du vin que nous avons trouvé le meilleur du  
monde. [...] Pendant que nous mangions, il a fait mettre la  
galère en mer, et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre  
dans un esquif, et m'envoie vous dire que si vous ne lui  
envoyez par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va vous  
emmener votre fils en Alger.

Géronte : Comment, diantre ! cinq cents écus ?

Scapin : Oui, Monsieur ; et de plus il ne m'a donné pour cela que deux  
heures.<sup>170</sup>

Le discours démonstratif qui cherche à persuader un interlocuteur par la justesse d'une cause ou la crédibilité d'un avis, exige de son

---

170) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

orateur de tisser un récit fort vraisemblable susceptible de créer, chez la cible, une envie, ou une obligation de prêter l'oreille. Alors comment forcer l'auditeur à écouter ? C'est par le piège du récit dont le rusé sait les ficelles.

Pour pouvoir s'insinuer dans l'esprit de sa dupe (Géronte), Scapin tient le rôle du narrateur-piégeur en tissant, à partir des éléments décomposés et surtout fictionnels, une histoire tout a fait vraisemblable en suivant très précisément l'archétype du récit dont la nature illusionniste ou le non-être caractérise la matière principale. Ce fourbe sophiste s'efforce de diversifier et de multiplier des arguments qui convergent vers un même but : attribuer à son histoire une crédibilité irréfutable. La progression du degré de la vraisemblance de son univers fictionnel s'effectue à travers plusieurs procédés argumentatifs.

## II.1 - Mobilisation des passions

Si Aristote, dans sa *Rhétorique*, a attribué une priorité aux effets émotionnels au sein du récit persuasif : «Empruntez les termes de votre narration à l'expression des passions, sans en omettre les conséquences, et ce que tout le monde connaît, et les particularités qui s'attachent ou à votre personne ou à votre adversaire<sup>171</sup>» ; Scapin a précédé sa fourberie narrative par une préparation psychologique de Géronte.

En feignant de ne pas voir Géronte, Scapin adopte un ton alarmiste caractérisé par le mode hyperbolique « Ô Ciel ! ô disgrâce imprévue ! ô misérable père ! » dans l'objectif de capter l'attention du père sur un événement figuré comme une catastrophe. Pour cette raison, il a utilisé des phrases exhortatives. Pour convaincre un auditeur par un message ou

---

171) Aristote, *Rhétorique*, (III, 16, 1417a, p.256-257).

influencer sur son comportement, les répliques exhortatives sont susceptibles de créer la tension nécessaire au processus persuasif :

On voit donc que Molière utilise les répliques explicitement exhortatives isolées pour exprimer un état de paroxysme, ou simplement une élévation momentanée de la tension [...] Molière aime à regrouper les répliques courtes à fonction exhortative en série.<sup>172</sup>

Cette situation alarmante est étalée par la déclaration hyperbolique du malheur «*Une disgrâce la plus étrange du monde* » soutenue par les occurrences du mot «*fil*s » ; ce qui constitue un rappel à l'amour filial. Le jeu de Scapin sur les effets pathétiques de Géronte concrétise dans la création d'un univers de panique harmonieux avec l'ampleur de l'évènement.

La peur et l'inquiétude excitées par le climat tendu constituent les conditions adéquates à la modalité de réception voulue par Scapin où Géronte s'impatiente et s'empresse d'écouter le récit de ce malheur. Dans un pareil contexte, ce genre de pression assurée par les répliques exhortatives et exercée sur l'interlocuteur est susceptible d'affaiblir toute sorte de contestation prévue contre la crédibilité de l'histoire racontée. L'auditeur se préoccupe, dans cette phase d'interlocution, du contenu de discours plus de sa vraisemblance. Alors peut-on imaginer la réaction de la cible de la persuasion quand le discours contient des éléments de l'ordre du réel ?

## **II.2- Jeu avec une part de la vérité**

Le point de vue d'Anne Ubersfeld<sup>173</sup> sur le fait qu'on peut ruser en disant la vérité est bien démontré ici. Pour intensifier le degré de la

---

172) Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque*, p.128

173) Pour le processus de ruser en disant la vérité, Jean-Luc Joly a mis l'accent sur cette stratégie en citant l'approche de A. Ubersfeld : «*Au cours d'une discussion, Anne Ubersfeld a fait remarquer*

vraisemblance de son récit, Scapin fait entrer dans son discours falsifié des éléments de vérité. Il s'agit, en fait, des éléments d'informations que l'interlocuteur possède déjà : Géronte sait déjà que son fils est triste.

Avec ce morceau du réel, Scapin et Géronte partage tous les deux un code de connaissance concernant l'état psychologique du fils Léandre. Scapin va articuler son histoire inventée sur cette part de vérité (la tristesse du fils) d'une manière de faire découler un mensonge crédible.

Ce jeu de maniement de l'élément du réel reflète la volonté de Scapin de culpabiliser Géronte (dans la scène (II, 2), le père a reproché au fils la mauvaise conduite en citant arbitrairement Scapin comme source d'information). Cette tristesse dont Géronte ne peut pas ignorer sa grande responsabilité fournit une forte justification à la suite du récit de ce fourbe moliéresque.

Le deuxième élément dans la construction de cette fourberie « *cherchant à divertir cette tristesse, nous nous sommes allés promener sur le port* » traduit un acte tout à fait vraisemblable qui relève de la présupposition. L'idée de se diriger vers le port comme une proposition de divertissement ne vient pas du hasard. Chez le sophiste, chaque énoncé porte ses propres motivations et se met dans sa place précise. La proposition de Scapin constitue une forme d'agissement stratégique désignée sous le nom de *Topos* dont O. Ducrot nous dévoile la modalité :

---

*qu'on pouvait ruser en disant la vérité ; elle a donné l'exemple suivant : pour désamorcer un conflit naissant, lors d'un dîner par exemple, l'émetteur (le rusé), fait un compliment à l'hôtesse (sur son élégance, la qualité de sa cuisine etc.), lequel compliment peut être mérité et n'implique donc pas forcément le mensonge. La ruse consiste donc ici à détourner l'attention, à l'aide de la vérité, pour éviter une dispute. Il me semble néanmoins qu'on peut maintenir qu'il y a ici mensonge au niveau supérieur de la situation si ce n'est à celui, inférieur, du message. Car le compliment (vrai en tant que message) n'est pas utilisé pour lui-même (non vérité de la situation) mais pour désamorcer un conflit (vérité-cachée par « ruse »- de la situation). Sans doute n'est-ce là qu'un semi-mensonge ou une ruse bien pardonnable, mais il n'en demeure pas moins qu'en termes logiques il y a bien et mensonge et ruse. » in : Jean-Luc Joly, *La ruse : une casuistique littéraire*, article rédigé en cadre de l'acte du colloque intitulé La comédie de la ruse, 1998, p.23.*



J'entends par « topos » un principe argumentatif ayant, au moins, les trois propriétés suivantes. D'abord, il est « universel »- en ce sens [...] qu'une communauté linguistique est censée le partager, une communauté à la quelle appartiennent au moins celui qui effectue la démarche argumentative – la source – et celui à qui elle est proposée- la cible [...]. [Dans le cas de l'énoncé *Il fait chaud, allons nous baigner*] on ne saurait donner la chaleur comme justification de la baignade si l'on ne suppose pas que la personne à qui on s'adresse admet, elle aussi, une règle permettant de passer de l'une à l'autre, peut-être, en l'occurrence, l'idée que la chaleur rend la baignade agréable : sinon l'argument ne peut conduire nulle part.<sup>174</sup>

Ce principe argumentatif compte effectivement sur l'ensemble de l'opinion de l'auditeur (*Doxa*). L'idée de la promenade au port de la mer comme forme de divertir une tristesse est une action approuvée par Géronte : «Qu'y-a-t-il de si affligeant en tout cela<sup>175</sup>» pour plusieurs raisons. Tout d'abord, par ce *topos*, nous avons un emprunt d'une forme particulièrement imaginaire : la *doxa* collective et celle de deux interlocuteurs partagent l'idée que l'espace de la marine peut dissoudre toute sorte de mélancolie avec la quantité des tableaux de départs de navires. C'est une sorte d'éducation implicite du regard, du fait que le principe de *Topos* suppose que si nous sommes dans cet état de mélancolie, allons donc nous divertir en nous promenant sur le port, et d'autre part le port de mer reste le lieu qui permet d'avoir une vue attrayante. Ajoutons à cette interprétation l'idée que l'acquiescement du père s'inscrirait dans une volonté prévue de déculpabilisation.

La ruse de Scapin consiste à faire découler une narration cultivée d'éléments réels, basée sur certain *topos* pour atteindre une situation de manipulation où il faut qu'ils arrivent sur le port, qu'ils rencontrent une galère turque attirante, et qu'ils aient une invitation par ces gens qui se réjouissent d'une hôtesse galante avec la haute civilisation de leur pays

---

174) O. Ducrot, *Argumentation et topoi argumentatifs*, article rédigé en cadre des Actes de la 8<sup>ème</sup> rencontre des professeurs de français de l'Enseignement supérieur. Université de Helsinki, 1987, p. 27-57. Cité par Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.151

175) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

réputée à l'époque. La fourberie de cet orateur sophiste nous mène vers une mobilisation des archétypes du récit dont les éléments descriptifs sont assez influents.

### II.3- L'effet de réel

Dans *L'effet du réel*<sup>176</sup>, R. Barthes s'intéresse à ce qu'il appelle les « détails inutiles » d'une narration. Ces détails n'ont, selon Barthes, aucun fonctionnement, au sein d'un récit, que de produire un effet de réel. Ces détails sont associés à la description par opposition à la narration, car, durant la narration, la description n'est pas justifiée par aucune finalité d'action ou de communication.

Dans le récit de Scapin, si les détails descriptifs sont inutiles à la structure de l'histoire, ils s'acquièrent, par leur valeur descriptive, un statut privilégié dans le processus persuasif du fait qu'ils renforcent le degré de la vraisemblance du récit avancé.

Dans cette intrigue de la galère, cet effet de réel est poussé jusqu'au bout, car Scapin expose des tableaux des mots non-fonctionnels qui construisent des éléments et des informations insignifiants, mais faits uniquement pour crédibiliser le message falsifié. Cette description détaillée de la galère, de la civilité chaleureuse des turcs, et des délicieux plats et boissons offerts reflètent une situation de fascination attirante qui comporte d'une part une justification de l'entrée de Léandre pour se divertir, et d'autre part une crédibilité de cette invention imaginaire.

Les paroles de Scapin sont structurées par une alternance entre le descriptif et le narratif. Par les superlatifs et les détails somptueux du luxe de la galère, Scapin présente aux yeux de Géronte une scène d'enchantement dont la figure est connue sous le nom d'hypotypose :

---

176) R. Barthes, *L'Effet du réel*, article rédigé in Communications, n° 11, 1968, p.84-9.

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou une scène vivante.<sup>177</sup>

Cette figure rhétorique basée sur l'effet de réel se montre nécessaire à la valeur de la vraisemblance du récit. La fable de Scapin est constituée de plusieurs scénarios inspirés de l'imaginaire. Le problème est que ses mensonges doivent être crus ; pour atteindre un haut degré de crédibilité, Scapin invente ces détails précis comptant sur le potentiel persuasif de l'hypotypose afin de pouvoir dissiper tout doute chez Géronte sur le statut vraisemblable de son histoire. Chaque détail a sa valeur argumentative. Le fait de choisir « Alger » est à sa place, car dans cette ville, il y a un marché connu à l'époque pour vendre ou acheter des esclaves. Donc Alger n'est pas là par hasard, c'est un terme qui a une fonction technique (connotation du commerce d'esclavage) et qui contribue au succès de la fourberie.

Ce récit révèle le sens de la dramatisation dont le but est de bouleverser Géronte et de ne pas lui laisser le temps de se retourner. La rapidité des répliques montre que Scapin presse Géronte à agir. La scène est ponctuée par les rappels à l'urgente nécessité d'intervenir : payer la rançon sans contester ou examiner la validité des propos du valet fourbe.

#### **II.4- L'impossibilité de la vérification**

L'une des avantages que présente le théâtre au spectateur est de produire la vérifiabilité, c'est-à-dire de construire des séquences où le personnage ultime ne peut pas vérifier une certaine réalité attachée au profond d'un autre personnage ou à l'intrigue de la pièce (dans *Tartuffe*, Orgon ne peut pas vérifier la réalité des intentions du faux dévot).

---

177) Pierre Fontanier, *Figures du discours*, p.390

C'est le degré de la vraisemblance qui nous fait croire comme vrai ce qui est faux : cette galère turque est-elle vraie ou non ?

Le problème d'une ruse qui repose sur un récit mensonger, c'est qu'elle est structurellement vérifiable ; si on a le temps, on aura la possibilité de vérifier et distinguer le monde fictionnel du monde réel et dire enfin que c'est du mensonge. Scapin, pour créer cette impossibilité de vérifier, invente un univers fictionnel déterminé par la situation d'urgence. Son récit vraisemblable annonce un ultimatum qui insiste sur la nécessité d'agir plus vite « Tout à l'heure » et le danger menaçant « Il va vous emmener votre fils en Alger ».

La création de l'impossibilité de vérifier, dans cette ruse de la galère, est concrétisée par le fait que, même si on ne sait pas si Géronte a envie ou non de vérifier le récit, il n'a pas les moyens matériels de vérifier la crédibilité de ce monde d'illusion, c'est-à-dire le mensonge de Scapin est conclu de telle façon que la galère est en pleine mer et d'autre part Géronte n'a pas le temps pour vérifier l'information parce que s'il dépasse le délai défini « Deux heures », il risquera de perdre son fils.

La seconde partie de la scène, qui a pour objectif la conviction du père de l'obligation de payer la rançon du fils, a été traitée par Molière, selon Robert Garapon<sup>178</sup>, sur le rythme haletant de l'urgence qu'il y aurait à secourir la victime d'un véritable enlèvement :

L'abondance verbale traduit alors le dynamisme intérieur du personnage : les mots qui se pressent dans sa bouche sont comme un indice de l'agilité de son esprit.<sup>179</sup>

Cette vraisemblance dont se dote le récit de Scapin, et qui détermine ce passage de l'univers fictionnel à l'univers réel, reflète une clarté et une cohérence indispensables pour que la faculté intellectuelle

---

178) Robert Garapon, *Le dernier Molière, des Fourberies de Scapin au Malade Imaginaire*, éd. SEDES, 1977. p.71-72.

179) *Ibid.*, p.76.

de Géronte juge le contenu du récit comme évident et cherche à proposer des solutions illogiques pour fuir le paiement de la rançon.

## II.5 - Cohérence du récit de la galère

La forme de la cohérence dans le récit d'un orateur est une condition fondamentale susceptible de prouver la crédibilité de l'histoire racontée. La manière cohérente est celle de quelqu'un capable de raisonner logiquement sa cause. Par des répliques exprimant une stupéfaction douloureuse, Scapin transmet une information qui bouleverse l'état psychologique de sa dupe. Ce genre d'informations revêt, selon G. Conesa<sup>180</sup>, un caractère exhortatif, dans la mesure où elles poussent un personnage à se résigner à une situation qu'il se refuse à admettre.

Géronte : Va-t-en, Scapin, va-t-en vite dire à ce Turc que je vais envoyer la justice après lui.

Scapin : La justice en pleine mer ! Vous moquez-vous des gens ? [...]

Géronte : Il faut, Scapin, il faut que tu fasses ici l'action d'un serviteur fidèle [...] Que tu ailles dire à ce Turc qu'il me renvoie mon fils, et que tu te mets à sa place jusqu'à ce que j'aie amassé la somme qu'il demande.

Scapin : Eh ! Monsieur, songez-vous à ce que vous dites ? et vous figurez-vous que ce Turc ait si peu de sens, que d'aller recevoir un misérable comme moi à la place de votre fils ? [...] Songez, Monsieur, qu'il ne m'a donné que deux heures. [...]

Géronte : Attends, Scapin, je m'en vais quérir cette somme.<sup>181</sup>

Suite à ce récit bien agencé, Géronte, convaincu (obligé d'admettre le fait), tente, par un groupe de répliques, d'imaginer diverses solutions susceptibles de lui éviter de payer la rançon. Du fait que les solutions inventées par l'adversaire reflètent une carence de

---

180) Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, p.157

181) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

raisonnement logique, Scapin réfute ce genre d'argumentation et tous les efforts de Géronte se terminent par la fameuse expression «Mais que diable allait-il faire à cette galère ?». Cette expression comique souligne l'impuissance oratoire de Géronte, et interprète l'impossibilité de sortir de cette affaire. On a accès à une situation bloquée et toutes les solutions de Géronte sont vaines.

Ce qui est remarquable dans le rejet des solutions par Scapin, c'est que ses arguments réfutatifs sont d'ordre de la logique et du bon sens du raisonnement : effectivement on ne peut pas envoyer la justice en pleine mer, du même que les ravisseurs n'accepteront pas un valet à la place du maître, et dans cette situation Scapin ne ment pas.

La cohérence du récit manipulateur de Scapin atteint son apogée par ce raisonnement sophistique qui, à partir d'un univers imaginaire, développe une argumentation purement logique (Par une invention tout à fait fictionnelle, Scapin crée un univers caractérisé par le réel). Ce n'est pas une rhétorique ordinaire, l'habileté oratoire de Scapin est capable de manipuler même le spectateur informé du fait que son raisonnement réfutatif relève de la pensée logique.

La stratégie convaincante du fourbe nous met dans une procédure sophistique, car cette narration mensongère a déstabilisé émotionnellement Géronte, et a paralysé chez lui toute possibilité d'agissement. C'est un effet sophistique dans la mesure où l'auditoire est incapable de juger les choses que par la façon imposée.

La ruse oratoire instrumentalise le récit en sa faveur dans une stratégie de contrôle du destinataire. L'adresse de Scapin se vérifie dans sa stratégie de tisser une histoire tout à fait vraisemblable en suivant l'archétype essentiel du récit, et dans la manière de réfuter le raisonnement de son adversaire.

L'art de la réfutation est une science qui caractérise la puissance oratoire des sophistes. Dans une plaidoirie, l'orateur sophiste se montre habile dans un combat oratoire de riposte contre son adversaire en le battant par ses propres arguments. De la même manière, certains personnages moliéresques font preuve d'un savoir-faire étonnant dans le domaine de la réfutation sophistique afin de réduire à néant leur adversaire. Célimène, dans *Le Misanthrope*, exploite le champ de la pensée sophistique pour mener une bataille oratoire sans relâche contre les accusations malsaines d'Arsinoé. Dans cette comédie, la scène (III, 4) offre au spectateur une image de la duplicité féminine incarnée dans une joute oratoire où l'hypocrisie flagrante de l'une des interlocutrices (Arsinoé) se dévoile vaincue devant la puissance réfutative de l'autre.

### **III - La réfutation sophistique de Célimène**

La réputation de la puissance des stratégies persuasives des sophistes est fondée sur leur capacité de soutenir deux thèses opposées. Ce potentiel oratoire leur rend experts en matière de contredire les arguments des interlocuteurs afin de les renverser et vaincre cet adversaire. Aristote juge le savoir-faire réfutatif comme nécessaire pour connaître la méthodologie sophistique et invalider tout argument contre la justice et la vertu : « Il faut être apte à persuader le contraire de sa thèse, [...] non certes pour faire indifféremment les deux choses (car il ne faut rien persuader d'immoral), mais afin de n'ignorer point comment se posent les questions, et, si un autre argumente contre la justice, d'être à même de le réfuter.<sup>182</sup> ».

Cette stratégie réfutative permettant de tout défendre, une thèse comme son contraire, est analogique au principe de l'antiphonie que Christian Plantin désigne comme une : «Pratique systématique de la mise en opposition des discours [...] Tout argument peut être renversé, et à tout discours

---

182) Aristote, *Rhétorique* (I, 1, 1355a, p.20)

répond un contre-discours, produit d'un autre point de vue et projetant une réalité<sup>183</sup>». Dans la scène (III, 4) du *Misanthrope*, la réfutation sophistique de Célimène procède d'une stratégie consistant à reprendre les énoncés accusatifs d'Arsinoé pour les réinterpréter, les réfuter et utiliser les mêmes arguments pour mener une contre-attaque visant à démasquer Arsinoé et dévoiler son hypocrisie. La construction architecturale de leurs discours opposés met en valeur le degré de l'adresse oratoire dans l'exploit du champ du sophisme en matière d'argumentation et de réfutation.

Cette scène, désignée parmi les plus marquées de la comédie, illustre la duplicité féminine dans tout son paroxysme. La stratégie de la ruse ne cherche pas, ici, à persuader un auditoire d'un point de vue précis, ou de le faire changer d'opinion, nous sommes devant un affrontement verbal acharné entre deux interlocutrices qui essaient, par une dissimulation ironique, de maintenir un climat d'aménité perfide dans le respect de la règle du jeu. Devant les marquis, Célimène nous a fait le portrait d'Arsinoé :

Célimène : oui, oui, franche grimace :

[...]

Elle ne saurait voir qu'avec un œil d'envie  
Les amants déclarés dont une autre est suivie ;  
Et son triste mérite, abandonné de tous,  
Contre le siècle aveugle est toujours en courroux.  
Elle tâche à couvrir d'un faux voile de prude  
Ce que chez elle on voit d'affreuse solitude ;<sup>184</sup>

Le fond d'Arsinoé est, donc, dépit et envieux. Elle se fait prude, non par sincère aspiration, mais parce qu'elle a vieilli. Peu lui importe la vraie vertu : elle s'en donne seulement le masque, pour se dérober de l'impossibilité où elle se trouve désormais d'attirer les galants.

---

183) Christian Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, éd. Kimé, Paris, 1993, p.6

<sup>184</sup>) *Le Misanthrope*, III, 3. v. 854-862.



Célimène : Ah! quel heureux sort, en ce lieu, vous amène?  
 Madame, sans mentir, j'étais de vous, en peine.  
 [...]  
 Voulons-nous nous asseoir?  
 Arsinoé : Il n'est pas nécessaire,  
 Madame; l'amitié doit surtout éclater  
 Aux choses, qui le plus, nous peuvent importer;  
 Et comme il n'en est point de plus grande importance  
 Que celles de l'honneur, et de la bienséance,<sup>185</sup>

Même si certaines interprétations voient dans l'accueil que Célimène réserve à Arsinoé un parfait exemple de la duplicité féminine, en raison du contraste entre la vigoureuse diatribe du portrait énoncé par Célimène, et les politesses de cette dernière dès l'apparition d'Arsinoé, la plupart des critiques estiment que les règles de la bienséance, de la galanterie, et les conventions sociales avec lesquelles Célimène coïncide, rendent cet accueil de l'ordre du normal. Il ne s'agit ici ni de duplicité ni d'hypocrisie individuelle, mais de la pointe extrême d'une attitude mondaine inscrite dans le registre du respect de la loi sociale, et qui ne devait tromper personne.

### III.1- Tirade d'accusation

Malgré l'importante tension entre les deux femmes, l'art d'adresser l'accusation, l'art de répliquer ou de manœuvrer l'adversaire, même celui de pousser une offensive plus directe, se caractérisent par le souci de maintenir un climat de politesse en évitant soigneusement tout éclat ou épithète trop agressive, et de clore la joute oratoire sur un ton d'amabilité, mais qui dissimule une haine et soif de vengeance.

Arsinoé : Je viens, par un avis qui touche votre honneur,  
 Témoigner l'amitié que, pour vous, a mon cœur.  
 Hier, j'étais chez des gens, de vertu singulière,  
 Où, sur vous, du discours, on tourna la matière;  
 Et là, votre conduite, avec ses grands éclats,  
 Madame, eut le malheur, qu'on ne la loua pas.

---

185) *Le Misanthrope*, III, 4. v.873-874, 878-882.

Cette foule de gens, dont vous souffrez visite,  
 Votre galanterie, et les bruits qu'elle excite,  
 Trouvèrent des censeurs plus qu'il n'aurait fallu,  
 Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu.  
 Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre;  
 Je fis ce que je pus, pour vous pouvoir défendre,  
 Je vous excusai fort sur votre intention,  
 Et voulus, de votre âme, être la caution.  
 Mais vous savez qu'il est des choses dans la vie,  
 Qu'on ne peut excuser, quoiqu'on en ait envie;  
 Et je me vis contrainte à demeurer d'accord,  
 Que l'air dont vous viviez, vous faisait un peu tort.  
 Qu'il prenait, dans le monde, une méchante face,  
 Qu'il n'est conte fâcheux que partout on n'en fasse;  
 Et que, si vous vouliez, tous vos déportements  
 Pourraient moins donner prise aux mauvais jugements.  
 Non que j'y croie, au fond, l'honnêteté blessée,  
 Me préserve le Ciel d'en avoir la pensée;  
 Mais, aux ombres du crime, on prête aisément foi,  
 Et ce n'est pas assez, de bien vivre pour soi.  
 Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable,  
 Pour ne pas prendre bien, cet avis profitable;  
 Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets  
 D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.<sup>186</sup>

Les propos d'accusation d'Arsinoé forment une mise en illustration de sa vraie nature hypocrite dont Célimène rend témoignage devant les marquis. Le contraste est clair entre son *ethos* prétendu vertueux et ses vraies passions. Pour ménager cette apparence et soutenir son rôle, elle doit faire preuve d'une rare puissance de dissimulation. Avec la même impudence tartufienne, mais avec plus de souplesse féminine, Arsinoé lance ses accusations en suivant une voie indirecte.

Le mécanisme de sa ruse procède en deux temps. Par une gradation minutieusement calculée, elle part en quelque sorte du dehors. Sous le couvert de l'amitié prétendue, elle dénonce le bruit qui se fait autour de la coquette, la mauvaise réputation que celle-ci ne manque pas de s'acquérir. Sa stratégie dissimulatrice lui impose le désengagement. De ce fait, les propos qu'elle tient ne sont pas donnés comme siens mais

---

186) *Le Misanthrope*, III, 4. v.883-912.

comme émanant d'un tiers «*J'étais chez des gens...* ». Par ce genre de procédure, elle s'accorde un temps de récit «*Hier,... Et là...* » ; le récit est d'abord à l'imparfait qui met en place une situation semblable à un procès dont l'accusé est absent. Ces gens prétendus occupent les rôles de l'accusateur et du juge, alors qu'Arsinoé prétend tenir son rôle d'avocat de défense. Le discours de la prude relève du genre judiciaire qui s'articule implicitement avec l'épidictique.

Ce récit qui a débuté avec l'imparfait «*J'étais*», puis se sert du passé simple «*tourna, loua, trouvèrent*», permet à Arsinoé de sembler se désengager d'un discours commencé au présent : «*Je viens par un avis,...* ». Elle essaie de mettre l'accent sur les verbes «*vous pouvoir défendre / vous excusai* », et les substantifs «*la caution / quel part*» afin d'affirmer la particularité de sa situation d'avocat, dans cette histoire rapportée, qui plaide en faveur de sa cliente absente contre les multiples voix accusatrices.

D'après ce gens, Célimène se fait tort. Sa conduite insensée appelle les commentaires qui tournent en censure chaque jour, permet la circulation des «*contes fâcheux*», et les critiques contre les «*déportements* » de cette coquette s'accroissent progressivement au point d'affaiblir la position de l'avocat prétendu. Ce que Célimène appelle une galanterie, Arsinoé la considère l'apogée de la coquetterie qui, par ses hardiesses provocantes, et ses libres allures, appelle tôt ou tard le scandale.

Face à cette adversaire qui sait percer l'illusion, Arsinoé s'efforce de garder sa stratégie dissimulatrice en attribuant à ses propos l'allure d'un amical avertissement. Mais ses protestations sont trop véhémentes. À partir du moment où son raisonnement valide les critiques des accusateurs prétendus, elle se trahit clairement et les failles de son discours s'accroissent. Ses propres condamnations deviennent

flagrantes, elle se sert d'une sentence « *Aux ombres du crime on prête aisément foi* » pour accentuer l'intensité de son attaque, elle n'est pas venue demander à Célimène de réduire son tapage, mais de cesser de s'adonner à la galanterie proprement dite.

Arsinoé a voulu dire en face à Célimène qu'elle mène une mauvaise vie, mais ayant choisi le masque de l'insinuation indirecte par souci de ne pas impliquer sa responsabilité et du respect de l'apparente courtoisie des échanges, une tension majeure est créée au sein de sa tirade par le contraste entre la lettre de ses propos (ce que la vertu extérieure pense de Célimène) et son propre moi frustré qui ne peut se révéler que par antiphrase. Elle n'attaque pas de front et tente de plus longtemps possible de protéger les conventions sociales, mais sa stratégie dissimulatrice est tellement transparente et bien sûr ni Célimène, ni le spectateur n'en sont pas dupes. Pourquoi ?

Comme Tartuffe n'a pas pu maîtriser ses désirs sensuels dans ses deux entretiens avec Elmire ; Arsinoé se montre incapable de masquer sa haine contre Célimène. D'après Isabelle Pécheyran, elle multiple, volontairement ou non, les dérapages énonciatifs :

Alors même qu'elle affirme que ce n'est pas elle qui parle, le choix du temps et des modes, celui des prénoms et du lexique, le maniement de l'implicite, dévoilent qu'il s'agit bien d'un discours, et du sien propre<sup>187</sup>

Avec le « *nous* » dans le vers 880, la fausse prude tente de faire apparaître que ce qui importe à toutes les deux est similaire, mais la suite de la tirade fait disparaître ce « *nous* » et, par une répétition de « *vous, votre,...* » accablés de critique, elle dévoile le centre du discours.

Les énoncés d'Arsinoé sont doubles. Dans les vers « *Et que, si vous vouliez, tous vos déportements / Pourraient moins donner prise aux mauvais*

---

187) Isabelle Pécheyran, *Le Misanthrope*, Molière, éd. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993, p.96

jugements<sup>188</sup>», s’inspirant de la méthode sophistique, elle essaie d’imposer une opinion à Célimène pour la considérer comme évidente (débordements de la coquette), et exige de discuter le deuxième vers (question des jugements). Nous sommes face à une manipulation du posé de l’énoncé et de son présupposé : le propos d’Arsinoé, dans (903-904) met l’accent sur le deuxième vers (le posé), considère le premier vers comme présupposé, et demande implicitement de suivre les règles de l’échange qui prévoient donc que Célimène réponde à cette partie de l’énoncé (posé), et non à une autre. Mais si Célimène le fait, elle admet que l’autre partie de l’énoncé est vraie, c’est-à-dire qu’elle admet qu’elle a un mauvais comportement :

Si donc, d’une part, le présupposé révèle le véritable jugement d’Arsinoé sur la conduite de Célimène, il doit d’autre part permettre de « piéger » en l’empêchant [Célimène] de construire une objection efficace.<sup>189</sup>

Par ces insinuations malicieuses, Arsinoé élève Célimène au-dessus de la simple médisance. Elle la met en état de légitime défense, la fait combattre en face, et lui fournit l’occasion d’une joute oratoire prestigieuse.

### **III.2 - Célimène et la réfutation *ad hominem*<sup>190</sup>**

Si le piège verbal d’Arsinoé reflète une certaine expérience en matière du discours sophistique, la maîtrise qu’a Célimène des ficelles discursives se montre supérieure et réfute ce genre de raisonnement. Son habileté en matière de réfutation sophistique se charge de dissocier Arsinoé de cette vertu dont elle s’est fait la protectrice :

---

188) *Le Misanthrope*, III, 4, v.903-904

189) Isabelle Pécheyran, *Le Misanthrope*, Molière, p.98

190) Notre analyse sur l’usage de l’argument *ad hominem* par Célimène pour réfuter les accusations d’Arsinoé compte majoritairement sur l’article de Gilles Declercq intitulé « *Avatars de l’argument ad hominem, Éristique, sophistique, dialectique* », in Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel, sous la dir., *La parole polémique*, éd. Honoré Champion, Paris 2003

Célimène : Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre,  
 Un tel avis m'oblige, et loin de le mal prendre,  
 J'en prétends reconnaître, à l'instant, la faveur,  
 Par un avis, aussi, qui touche votre honneur:  
 Et, comme je vous vois vous montrer mon amie,  
 En m'apprenant les bruits que de moi l'on publie,  
 Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux,  
 En vous avertissant, de ce qu'on dit de vous.  
 En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite,  
 Je trouvai quelques gens, d'un très rare mérite,  
 Qui parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,  
 Firent tomber, sur vous, Madame, l'entretien.  
 Là, votre prudence, et vos éclats de zèle,  
 Ne furent pas cités comme un fort bon modèle:  
 Cette affectation d'un grave extérieur,  
 Vos discours éternels de sagesse, et d'honneur,  
 Vos mines, et vos cris, aux ombres d'indécence,  
 Que d'un mot ambigu, peut avoir l'innocence;  
 Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,  
 Et ces yeux de pitié, que vous jetez sur tous;  
 Vos fréquentes leçons, et vos aigres censures,  
 Sur des choses qui sont innocentes, et pures;  
 Tout cela, si je puis vous parler franchement,  
 Madame, fut blâmé, d'un commun sentiment.  
 À quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste,  
 Et ce sage dehors, que dément tout le reste?  
 Elle est, à bien prier, exacte au dernier point,  
 Mais elle bat ses gens, et ne les paye point.  
 Dans tous les lieux dévots, elle étale un grand zèle,  
 Mais elle met du blanc, et veut paraître belle;  
 Elle fait des tableaux couvrir les nudités,  
 Mais elle a de l'amour pour les réalités.  
 Pour moi, contre chacun, je pris votre défense,  
 Et leur assurai fort, que c'était médisance;  
 Mais tous les sentiments combattirent le mien,  
 Et leur conclusion fut, que vous feriez bien,  
 De prendre moins de soin des actions des autres,  
 Et de vous mettre, un peu, plus en peine des vôtres.  
 [...]  
 Madame, je vous crois, aussi, trop raisonnable,  
 Pour ne pas prendre bien, cet avis profitable,  
 Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets,  
 D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.<sup>191</sup>

Dans un combat oratoire, l'art de la réfutation consiste à contredire les arguments avancés par l'adversaire afin de les invalider, et par

---

191) *Le Misanthrope*, III, 4. v.913-950, 957-960

conséquent mener une contre-attaque visant à affaiblir le processus argumentatif de l'interlocuteur et le vaincre. Selon le raisonnement logique, ce processus peut être *valide* si la réfutation respecte les règles de la logique, ou *sophistique* si elle ne respecte ces règles qu'en apparence. À l'instar de leur argumentation sophistique, le travail réfutatif des sophistes consiste à exploiter le champ du vraisemblable et toutes ses ambiguïtés, à railler l'interlocuteur et ses arguments, à exploiter les points faibles de son raisonnement afin de renverser ses preuves, les interpréter autrement et les utiliser comme une arme efficace contre l'adversaire.

Le dialogue des sophistes monté par Platon dans son *Euthydème* était la cible d'analyse de Christian Plantin dans son œuvre *Essais sur l'argumentation*, où il nous présente une définition précise de l'effet de la réfutation sophistique :

Ce qui se joue dans une réfutation sophistique, c'est au niveau le plus apparent, les faces des participants ; réfuter quelqu'un, c'est d'abord lui faire perdre la face, avec tous les jeux de pouvoirs et de séduction qui s'ensuivent.<sup>192</sup>

Avant l'apparition d'Arsinoé, c'est Célimène qui nous a fait le portrait de cette fausse prude. Dans la tirade d'accusation, c'est, aussi, la coquette qui est la cible de cette mise en scène du portrait de l'hypocrisie. Qui peut mieux réfuter Arsinoé et percer son jeu que celle qui connaît parfaitement sa stratégie perfide.

Dans cette joute oratoire, ce sont les faces des interlocutrices qui sont en enjeu. Arsinoé a outrepassé les droits conventionnels en se permettant de s'introduire dans l'intimité de Célimène afin d'y imposer un univers de mesquinerie qui ne supporte pas la liberté de la jeune femme. L'hypocrite ne met pas en question un trait de caractère de

---

192) Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation*, éd. Kimé, 1990, p.99

Célimène, mais elle censure Célimène toute entière, sa manière de vivre, et son bonheur ; en bref, elle souhaite la détruire complètement. Célimène se sent véritablement en danger, d'où sa riposte.

La méthodologie réfutative de Célimène ne suit pas le chemin de la logique. Sa stratégie est sophistique du fait qu'elle ne contre pas les arguments d'Arsinoé, elle refuse de mettre en doute son innocence. Sa face est dangereusement attaquée. La meilleure façon de se défendre contre un agresseur et de sauvegarder sa face est, évidemment, de mener une contre-attaque plus violente. La riposte de Célimène consiste à attaquer l'*ethos* d'Arsinoé pour démasquer son hypocrisie.

La réfutation sophistique de Célimène compte sur l'argument *ad hominem* pour anéantir le raisonnement de son adversaire, et surtout lui faire perdre la face. Pour comprendre la notion de l'argument *ad hominem*, nous faisons appel à l'article de Gilles Declercq intitulé « *Avatars de l'argument ad hominem, Eristique, sophistique, dialectique*<sup>193</sup> ». Il nous en a cité plusieurs définitions dont la première est empruntée du dictionnaire de Lalande :

Se dit d'un argument qui ne vaut que contre l'adversaire que l'on combat, soit que cet argument se fonde sur une erreur, une inconséquence ou une concession de l'adversaire, soit qu'il vise tel ou tel détail particulier à l'individualité ou à la doctrine de celui-ci.<sup>194</sup>

L'usage intelligent de cet argument est tout à fait évident dans la scène (III, 4) où nous assistons à une dispute oratoire dans laquelle Célimène manipule son adversaire en jouant son propre jeu, exploite toutes ses failles discursives pour dévoiler la vérité des caractères d'Arsinoé, et mener un processus de déshabillage éthique.

---

193) Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel, sous la dir., *La parole polémique*, éd. Honoré Champion, Paris 2003.

194) André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. Quadrige : 2002 / PUF : 1991, 1<sup>ère</sup> édition dans le Bulletin de la Société française de philosophie : 1902-1923, p.26



Dans sa tirade, Célimène use du même procédé d'irresponsabilité d'Arsinoé, - mais elle en fait la parodie. Refusant de se défendre face aux jugements d'Arsinoé sur sa conduite, Célimène met en question le caractère de l'hypocrite pour montrer aux yeux sa fausse pruderie.

Célimène utilise presque les mêmes propos d'Arsinoé « avis », « honneur », « amie », « bruit », « gens », etc., ou ses équivalents « très rare mérite » = « vertu singulière », « entretien » = « discours », « éclats de zèle » = « grand éclat », etc.) et substitue « votre galanterie » par « votre pruderie » afin de renverser les preuves accusatrices contre leur propre énonciatrice, montrer ironiquement à son adversaire que son jeu est transparent, qu'elle n'est pas dupe de sa mauvaise stratégie dissimulatrice.

Par cette procédure de reprise des mêmes arguments d'Arsinoé pour les retourner contre elle, Célimène cherche à railler son adversaire. Dans la réfutation *ad hominem* sophistique, la raillerie est considérée comme une technique très efficace pour réduire à néant la puissance argumentative de l'interlocuteur. Si la fausse prude tente de contrer Célimène, cela paraît paradoxal car elle se contre elle-même. C'est la première phase de l'utilisation de l'argument *ad hominem*. La deuxième moitié de la tirade n'est qu'une application littérale de la réfutation *ad hominem*.

Plantin<sup>195</sup>, dans ses *Essais sur l'argumentation*, interprète *a contrario* la réfutation *ad hominem* comme rejet de l'interlocuteur, déni de son droit à argumenter. La procédure oratoire permettant de rejeter l'adversaire réside dans la mise en contradiction de ses propres affirmations. Cette technique constitue une des modalités majeures de

---

195) Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation*, p.208-209.

l'argument *ad hominem* : « Argument qui oppose à l'opinion actuelle d'un homme ses paroles ou ses actions antérieures.<sup>196</sup> »

Declercq insiste, dans son article, sur la notion de la dispute oratoire comme un contexte énonciatif de l'argument *ad hominem* :

Il s'agit en l'occurrence de tirer avantage d'une faiblesse de l'adversaire – d'une infraction à la logique du raisonnement (« erreur », « inconséquence ») ou d'un affaiblissement de son opposition (« concession »)<sup>197</sup>.

Si Arsinoé a critiqué en générale la coquetterie de Célimène, la riposte violente de cette dernière se concrétise dans la mise en détail de l'hypocrisie de la fausse prude. Cette mise en détail de la double face sert la stratégie réfutative de Célimène du fait qu'elle met en évidence la contradiction entre les propos d'Arsinoé et ses vrais actes. Cette pratique réfutative s'inscrit dans la volonté d'attaquer à l'image éthique de l'adversaire, car selon Plantin :

Une première forme de réfutation légitime consiste à mettre en contradiction les paroles et les actes de l'interlocuteur ; ce type de réfutation combine l'évaluation logique et éthique de l'interlocuteur, dont la contradiction remet en cause la cohérence intellectuelle ou la bonne foi.<sup>198</sup>

Plusieurs terme de la tirade de Célimène nous envoient exactement à la scène de l'éloge de l'hypocrisie faite par Dom Juan : « éclat de zèle », « extérieur », « mines », « yeux de pitié », etc.,». La parodie de cette opposition entre les prêches d'Arsinoé (le paraître) et ses actions (être) atteint son plus haut niveau avec la prosopopée des vers 937–944. Célimène utilise, ironiquement, la même procédure de désengagement d'Arsinoé pour approfondir l'effet de la raillerie contre la stratégie de l'adversaire. C'est-à-dire que non seulement elle établit la contradiction

---

196) Paul Imbs, sous la dir., *Trésor de la langue française*, éd. Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1977, Terme *ad hominem*.

197) Gilles Declercq, *Avatars de l'argument ad hominem, Eristique, sophistique, dialectique*, p.331

198) Cité par Gilles Declercq, *Ibid.*, p.348

entre la pruderie extérieure d'Arsinoé et son vrai visage d'hypocrisie, mais encore elle l'accuse de mauvaise foi et de lâcheté dans sa tirade d'accusation. L'attaque de Célimène à l'*ethos* d'Arsinoé a permis de mettre au jour la vérité de la fausse prude : jalousie et désir de nuire.

L'argument *ad hominem* qu'use Célimène se montre proche d'une des modalités de la rétorsion que définit Dupriez : « Un autre type de rétorsion, plus courant, consiste à montrer que l'adversaire ne met pas ses principes en application dans sa conduite.<sup>199</sup> ».

L'ironie de Célimène dans sa stratégie de démasquer les contradictions des normes d'Arsinoé est susceptible de détruire la face de cette adversaire. L'habileté oratoire de Célimène réside dans son refus de mettre en doute sa propre innocence, et son insistance à ne pas se justifier devant un juge hypocrite : c'est l'image éthique de ce juge qu'il faut démasquer dans un cas pareil. Le discours dans les deux tirades débute sous une forme judiciaire dirigée par Arsinoé, ensuite se transforme en épideictique mené par Célimène.

La riposte réfutative de la jeune femme vise à prouver à Arsinoé qu'on n'est pas dupe de sa fausse pruderie, que son jeu dissimulateur est transparent, qu'elle doit se corriger et se critiquer avant de se donner le droit de juger la vertu des autres. Pour cette raison, l'emploi des maximes par Célimène s'inscrit dans la continuité du processus de déshabillage :

Célimène : Qu'on doit se regarder soi-même, un fort long temps,  
Avant que de songer à condamner les gens ;  
Qu'il faut mettre le poids d'une vie exemplaire,  
Dans les corrections qu'aux autres, on veut faire ;  
Et qu'encor, vaut-il mieux s'en remettre au besoin,  
À ceux à qui le Ciel en a commis le soin.<sup>200</sup>

---

199) Cité par Gilles Declercq, *Avatars de l'argument ad hominem, Eristique, sophistique, dialectique*, p. 332

200) *Le Misanthrope*, III, 4. v. 951-956

Arsinoé a utilisé une seule sentence « *aux ombres du crime, on prête aisément foi,* » pour affirmer ses accusations et renforcer son attaque contre Célimène. Cette dernière répond par un appel à plusieurs maximes qui soutiennent son argument *ad hominem* dans sa modalité de rétorsion.

Les vers sentencieux sonnent très fort ; ses valeurs réfutatives paralysent la volonté de l'adversaire à répondre. Ces maximes servent à Célimène pour poursuivre sa vengeance, pour pousser à fond sa destruction de la face d'Arsinoé.

Cette adversaire admet sa confusion, juge qu'elle ne s'était pas attendue à une si vigoureuse contre-attaque, et s'étonne de telles ressources guerrières en Célimène :

Arsinoé : À quoi, qu'en reprenant, on soit assujettie,  
Je ne m'attendais pas à cette repartie,  
[...]

Célimène : Madame, on peut, je crois, louer, et blâmer tout,  
Et chacun a raison, suivant l'âge, ou le goût:  
Il est une saison pour la galanterie,  
Il en est une, aussi, propre à la pruderie;  
[...]  
L'âge amènera tout, et ce n'est pas le temps,  
Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans.

Arsinoé : Certes, vous vous targuez d'un bien faible avantage,  
Et vous faites sonner, terriblement, votre âge:  
Ce que, de plus que vous, on en pourrait avoir,  
N'est pas un si grand cas, pour s'en tant prévaloir;  
Et je ne sais pourquoi, votre âme, ainsi, s'emporte,  
Madame, à me pousser de cette étrange sorte?

Célimène : Et moi, je ne sais pas, Madame, aussi, pourquoi,  
On vous voit, en tous lieux, vous déchaîner sur moi?  
Faut-il de vos chagrins, sans cesse, à moi vous prendre?  
Et puis-je mais des soins qu'on ne va pas vous rendre?  
Si ma personne, aux gens, inspire de l'amour,  
Et si l'on continue à m'offrir, chaque jour,  
Des vœux que votre cœur peut souhaiter qu'on m'ôte,  
Je n'y saurais que faire, et ce n'est pas ma faute;  
Vous avez le champ libre, et je n'empêche pas,  
Que pour les attirer, vous n'ayez des appas.

Arsinoé : Hélas! et croyez-vous que l'on se mette en peine  
De ce nombre d'amants dont vous faites la vaine:  
Et qu'il ne nous soit pas fort aisé de juger,

À quel prix, aujourd'hui, l'on peut les engager?  
 [...]
   
Si nos yeux enviaient les conquêtes des vôtres,  
 Je pense qu'on pourrait faire comme les autres,  
 Ne se point ménager, et vous faire bien voir,  
 Que l'on a des amants, quand on en veut avoir.

Célimène : Ayez-en donc, Madame, et voyons cette affaire,  
 Par ce rare secret, efforcez-vous de plaire :  
 Et sans...

Arsinoé : Brisons, Madame, un pareil entretien,  
 Il pousserait trop loin votre esprit, et le mien.<sup>201</sup>

Par cet étonnement qui cache un sentiment de défaite, Arsinoé tente de sauvegarder les derniers morceaux de son voile déchiré.

La petite tirade de la jeune coquette n'est qu'un moyen d'aller plus loin dans le portrait d'Arsinoé dans l'objectif de donner la raison immédiate de ses fâcheuses disgrâces : la pruderie de l'hypocrite cache sa honte de ne plus pouvoir plaire à cause de son âge. Le vers 984 «*Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans*» nous met face à : «Une scène magistrale de déshabillage forcé, l'équivalent le mieux réussi, sur le plan de la haute comédie, du déshabillage physique de Mascarille à la fin des *Précieuses*.<sup>202</sup>».

Arsinoé tente de démasquer Célimène. Les représailles sont terribles. La particularité de la riposte de la jeune femme réside dans son adresse à tirer profit des prétentions doctrinales d'Arsinoé (pruderie) pour affaiblir son autorité. Dans ce genre d'interlocution :

On quitte alors le cadre logique de l'interaction pour entrer dans celui de l'attaque personnelle. La tactique commune à ces différentes formes d'attaque *ad hominem* est que toutes procèdent d'un art du *kairos* – profiter d'une faiblesse circonstancielle de l'adversaire -, opportunité argumentative déterminée par la nature spécifique de l'interlocuteur à combattre.<sup>203</sup>

201) *Le Misanthrope*, III, 4. v. 961-962, 983-1004, 1021-1028.

202) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p.431

203) G. Declercq, *Avatars de l'argument ad hominem, Eristique, sophistique, dialectique*, p.331

Célimène a toutes les armes oratoires pour riposter aux coups qu'on a cherché à lui porter. Son autorité réfutative surgit de son adresse kaironique à exploiter les failles discursives de son adversaire, de sa parfaite connaissance des caractères hypocrites de la prude. L'expérience en matière de maniement du discours, et cet élément cognitif lui recommandent l'argument *ad hominem* comme outil de riposte sévère.

Malgré le souci de protéger les conventions sociales de l'échange, le ton de l'interlocution s'élève, dans les derniers vers de Célimène (991-1000), pour s'approcher d'un combat où Célimène se sent provoquée et a le droit de révéler explicitement et sans insinuations le vrai motif de la querelle engagée par Arsinoé.

Les accusations de la fausse prude sont réfutées. Le vrai motif qu'Arsinoé s'attache le plus à nier est mis à nu, sa face démasquée est presque perdue en raison de la riposte véhémente de son adversaire. Sa tactique d'irresponsabilité s'effondre, elle se trouve obligée de cesser de jouer le jeu conventionnel, et de se placer sur le plan de la défense. Contrainte de dissiper les apparences, et de venir à la réalité, pour parler en son nom propre, elle accuse personnellement Célimène « *d'acheter les soins qu'on lui rend* ».

Plantin affirme que « On perd la face si on s'emporte, si on insulte, si on menace [...] Réfuter quelqu'un, c'est ainsi lui « coudre la bouche » [...] C'est la personne en tant que sujet parlant qui est réfutée<sup>204</sup> ».

Le dernier discours d'accusation directe d'Arsinoé se caractérise par le ton furieux. Elle lance un demi-défi comme dernière arme inefficace afin de couvrir sa nudité mise à jour par Célimène, mais encore, en signe de défaite, elle demande d'arrêter l'interlocution afin d'éviter plus d'humiliation. Coudre la bouche à la fausse prude est concrétisé par l'incapacité d'avancer des arguments qui valident les

---

204) Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation*, p.99

premières intentions de bienveillance prétendues par Arsinoé. Son *ethos* est détruit : Arsinoé, ce Tartuffe femelle, vient parler au nom de la valeur la plus haute, le Bien, mais Célimène lui montré explicitement le vrai visage de ce porte-parole du Bien. La perfection de sa stratégie *ad hominem* réfutative a permis à la jeune femme, une fois de plus, de mettre les rieurs (spectateurs) de son côté.

Par ce processus d'attaque et de contre-attaque, on a assisté à une sorte d'échange de la vérité des caractères des deux femmes. Une prude hypocrite (Arsinoé) se donne le droit d'exercer une critique sévère contre la conduite coquette de Célimène. Cette dernière, qui attribue à son comportement le signe de la galanterie, a fait preuve d'une présence d'esprit et d'adresse en matière de réfutation sophistique en menant une riposte oratoire assez véhémement qui a fait perdre la face à Arsinoé.

La dramaturgie moliéresque nous émerveille, dans cette scène, par ce jeu de langage qui devient un piège redoutable. La modalité de la réfutation sophistique a adopté la raillerie et l'argument *ad hominem* contre l'image éthique de l'adversaire comme stratégie de contre-attaque. Mais il y a d'autres scènes, dans les comédies moliéresques, qui mettent en application la modalité de base de la réfutation sophistique (réfuter un argument par un autre argument). *Le Malade imaginaire* nous offre l'occasion d'assister, dans la scène (II, 6), à un deuxième combat verbal entre Angélique (fille d'Argan) et le mari prétendu (Thomas Diafoirus).

#### IV - Duel rhétorique (Angélique/Thomas Diafoirus)<sup>205</sup>

Tartuffe séduit Orgon par le simulacre de la dévotion, la famille Diafoirus (père et fils) cherche à dominer Argan par le pouvoir de la médecine envers laquelle Argan affiche sa dépendance. L'hypocrisie des Diafoirus réside dans leur stratagème consistant à créer au fond d'Argan une crainte permanente de la malédiction de la médecine. Comme signe de soumission, Argan veut offrir sa fille à un des représentants de cette doctrine (Thomas Diafoirus). À l'instar de tous les personnages moliéresques victimes de la fantaisie de leurs supérieurs (père, tuteur, etc.), Angélique tente, par une simple ruse verbale, de différer le mariage imposé afin de gagner du temps et trouver une solution qui secourt son amour à Cléante. Mais cette technique qui affronte déjà l'obstination du père, se heurte encore à la tyrannie oratoire incarnée dans la puissance réfutative de Thomas Diafoirus (le mari prétendu) :

Angélique : Mon père.

Argan : Hé bien, « Mon père » ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

Angélique : De grâce, ne précipitez pas les choses. Donnez-nous au moins le temps de nous connaître, et de voir naître en nous l'un pour l'autre, cette inclination si nécessaire à composer une union parfaite.

Thomas Diafoirus : Quant à moi, Mademoiselle, elle est déjà toute née en moi, et je n'ai pas besoin d'attendre davantage.

Angélique : Si vous êtes si prompt, Monsieur, il n'en est pas de même de moi, et je vous avoue que votre mérite n'a pas encore fait assez d'impression dans mon âme.

Argan : Ho bien, bien, cela aura tout le loisir de se faire, quand vous serez mariés ensemble.<sup>206</sup>

En raillant les personnages des médecins dans ses comédies, Molière exerce une satire violente contre la médecine de son époque. Mais cela ne l'empêche pas de mettre en valeur leur autorité rhétorique.

---

205) L'examen de la scène du combat oratoire reprend, dans les grandes lignes, l'interprétation de Gilles Declercq dans son ouvrage : *L'Art d'argumenter*, p.208-211.

206) *Le Malade imaginaire*, II, 6.



Dès leur entrée en scène, Molière a tourné les Diafoirus en ridicule. Par un excès d'hyperboles, la tirade de l'éloge de la beauté d'Angélique, faite par le fils Diafoirus, dépasse les limites de la galanterie pour atteindre un haut niveau de ridicule dont témoigne la réplique ironique de Toinette « *en le raillant* : Voilà ce que c'est que d'étudier, on apprend à dire de belles choses.<sup>207</sup> ». Mais ce discours épideictique, récité à la manière collégiale, s'achève par une demande claire et nette en mariage, et cette situation ironique relevant d'une convention théâtrale n'a pas influencé la capacité réfutative de Thomas Diafoirus :

Cette maladresse [de Thomas Diafoirus vis-à-vis d'Angélique] est formelle et conventionnelle, elle n'est pas essentielle : elle ne l'empêche nullement de triompher d'Angélique dans la joute oratoire qui les oppose dès leur première rencontre (II, 6).<sup>208</sup>

Avant cette séquence scénique, la compétence du fils en matière de dispute oratoire constituait une des composantes principales de l'éloge du fils fait par le père Diafoirus « Il n'y a point de candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre École. Il s'y est rendu redoutable, et il ne s'y passe point d'acte où il n'aille argumenter à outrance pour la proposition contraire.<sup>209</sup> ». Cette autorité rhétorique est approuvée dans cette scène, et même plus tard par la critique de Béralde « frère d'Argan » : « Entendez-les parler : les plus habiles gens du monde ; voyez-les faire : les plus ignorants de tous les hommes.<sup>210</sup> ». Cette scène du duel constitue une mise en illustration du potentiel réfutatif du fils Diafoirus.

Dans l'espoir de différer le mariage et repousser le prétendant, Angélique ouvre ce débat en imposant sa conception des circonstances favorisant l'union conjugale. Le raisonnement argumentatif d'Angélique compte sur l'obligation d'une affection réciproque pour unir

---

207) *Le Malade imaginaire*, II, 5.

208) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.208

209) *Le Malade imaginaire*, II, 5.

210) *Ibid.*, III, 3.

un couple. Mais le jeune docteur, qui adopte parfaitement les principes des Anciens dans tout genre de questions, contrarie cette opinion par un appel implicite aux normes des Anciens qui considèrent la volonté du mari prétendu et le consentement du père de la mariée comme conditions suffisantes à l'accomplissement de l'acte du mariage. Ce genre de raisonnement est bien accueilli par Argan du fait qu'il lui donne toute une autorité absolue sur ses enfants. Ce père essaie de calmer l'ardent échange discursif par une sorte de bonhomie naïve (l'amour vient après le mariage).

Angélique : Eh mon père, donnez-moi du temps, je vous prie. Le mariage est une chaîne, où l'on ne doit jamais soumettre un cœur par force; et si Monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne, qui serait à lui par contrainte.

Thomas Diafoirus : *Nego consequentiam*, Mademoiselle; et je puis être honnête homme, et vouloir bien vous accepter des mains de Monsieur votre père.<sup>211</sup>

La réponse sèche d'Angélique contre cette manière de penser fait entrer le benêt entièrement dans sa bataille rhétorique. Declercq<sup>212</sup> nous révèle les deux stratégies (argumentative et réfutative) de ces deux adversaires. De son côté, Angélique tente de soutenir sa conception de l'union conjugale (*un mariage honnête se fait par inclination réciproque*) par un recours au raisonnement syllogistique suivant :

- Un honnête homme n'accepte pas une femme offerte par force ; (Prémisse majeure)
- Vous, Thomas Diafoirus, êtes un honnête homme ; (Prémisse mineure)
- Donc, vous ne m'acceptez pas par contrainte, vous me laisserez libre de mon choix (Conclusion).

La ruse d'Angélique essaie de suivre le chemin de l'argumentation logique en comptant sur la force persuasive du syllogisme. Ce mécanisme

---

211) *Le Malade imaginaire*, II, 6.

212) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.210-211.

déductif peut être valable face à un interlocuteur neutre qui partage les mêmes positions doxales de la jeune fille. Mais Thomas Diafoirus se voit dans une situation de concurrence. Il n'est animé par aucun sentiment, ne ressent aucune blessure, et cette entrevue est pour lui quelque chose qui ressemble à un concours, à un examen d'école dont le prix à remporter est la main de la jeune fille, et c'est là son but.

Si l'on revient au témoignage du père Diafoirus, le talent du fils est incarné dans sa tendance perpétuelle à contrarier les arguments de ses interlocuteurs seulement pour le plaisir de contredire et de gagner sa bataille oratoire sans avoir la peine de réfléchir sur la justice ou l'injustice de la question du débat. Cette tendance réfutative incarne parfaitement la pensée sophistique.

Face au raisonnement syllogistique d'Angélique, le jeune docteur accepte la prémisse mineure (être honnête homme), mais invalide la majeure. Il nie tout lien de conséquence entre les deux propositions qui viennent d'être énoncées. Pour affaiblir la puissance argumentative de la prémisse majeure, Thomas distingue les ressources de cette contrainte : cet acte d'obligation ne touche à l'honnêteté que s'il est le fait de la même personne. Ce n'est pas lui qui est derrière l'obligation, en l'occurrence, c'est la responsabilité du père. Par cette action de désengagement, il sauvegarde son image éthique, et dévalorise la force argumentative du raisonnement syllogistique de son adversaire.

Angélique : C'est un méchant moyen de se faire aimer de quelqu'un, que de lui faire violence.

Thomas : Nous lisons, des anciens, Mademoiselle, que leur coutume était d'enlever par force de la maison des pères les filles qu'on menait marier, afin qu'il ne semblât pas que ce fût de leur consentement, qu'elles convolaient dans les bras d'un homme.<sup>213</sup>

---

213) *Le Malade imaginaire*, II, 6.

Angélique tente de nouveau de battre l'argument réfutatif de Thomas en l'accusant implicitement de complicité dans cette affaire du mariage forcé. Cette issue de secours argumentatif s'est réduite immédiatement à néant par un appel à un raisonnement inductif incarné par l'exemple du mariage à la méthode des ancêtres. La réfutation sophistiquée de Thomas affirme la validité des propos épideictiques du père Diafoirus : « Mais sur toute chose, ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre, ni écouter les raisons, et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle.<sup>214</sup> » Cet avis paternel met en évidence l'immense écart entre les principes sociaux et galants d'Angélique et l'univers doxal traditionnel du jeune docteur. Pour cette raison, le processus argumentatif et réfutatif se déroule dans un climat tout à fait paradoxal.

L'accusation de complicité est réfutée par une sorte de justification attachée aux traditions antiques où le mariage se déroule par enlèvement vrai ou feint. Cet argument contrariant nous paraît ridicule, mais dans les circonstances où se trouvent les interlocuteurs, il est efficace en raison de présenter le contexte sous une forme d'agissement élégant : cette contrainte exercée contre les femmes est un comportement raffiné qui masque le désir féminin sous la brutalité masculine.

Angélique : Les anciens, Monsieur, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant. Les grimaces ne sont point nécessaires dans notre siècle, et quand un mariage nous plaît, nous savons fort bien y aller, sans qu'on nous y traîne. Donnez-vous patience; si vous m'aimez, Monsieur, vous devez vouloir tout ce que je veux.

Thomas Diafoirus : Oui, Mademoiselle, jusqu'aux intérêts de mon amour exclusivement.

Angélique : Mais la grande marque d'amour, c'est d'être soumis aux volontés de celle qu'on aime.

Thomas Diafoirus : *Distinguo*, Mademoiselle; dans ce qui ne regarde point sa possession, *concedo*; mais dans ce qui la regarde, *nego*.

---

214) *Le Malade imaginaire*, II, 5.

Toinette : Vous avez beau raisonner. Monsieur est frais émoulu du collège, et il vous donnera toujours votre reste. Pourquoi tant résister, et refuser la gloire d'être attachée au corps de la faculté ?<sup>215</sup>

La riposte d'Angélique cache une certaine tension dans l'univers de l'interlocution. Elle rejette l'argument en le qualifiant d'archaïque. Mais cette technique argumentative ne réfute pas la validité de l'exemple réfutatif. L'erreur est manifeste. Angélique méconnaît les principes de son adversaire, elle n'a pas pensé à mener un processus persuasif afin de faire adhérer le mari prétendu à sa conception du mariage. Outre son incapacité à invalider les arguments de Thomas, elle ne cherche qu'à affirmer ses propres valeurs.

Dans la suite du duel oratoire, Angélique déploie ses efforts afin d'expliquer à ce benêt l'opinion commune sur l'amour galant, les devoirs des amants concernant les services inconditionnels de la dame ; mais l'autre ne songe nullement à se rendre aimable, à plaire, ou à montrer du cœur, il insiste sur sa propre conception basée sur l'intérêt et la possession. Il se croit à une de ces joutes oratoires du collège, où on parle latin, où on se querelle sur les maladies et où on se bat rhétoriquement afin de gagner la bataille.

Toinette sent le danger de cette querelle et veut la faire cesser. La raillerie de sa réplique n'est qu'une tentative de mettre fin à cette bataille dont toutes les signes confirment la défaite oratoire d'Angélique face à ce prétendant ridicule, mais qui est *maître ès dispute*.<sup>216</sup>

Bien entendu, les valeurs du jeune docteur ne lui donne aucune supériorité ou avantage sur Angélique, mais l'impuissance de cette dernière à s'opposer efficacement contre ce mariage forcé, les circonstances où se déroule le débat, et l'expérience de Thomas en

---

215) *Le Malade Imaginaire*, II, 6.

216) Expression de Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.211

matière de réfutation sophistique font pencher la balance oratoire du côté du collégien.

La procédure réfutative du jeune médecin traduit une certaine hypocrisie dans la méthodologie adoptée. Par le caractère des arguments avancés, par son attachement aux traditions des Anciens, et par ses vieux principes il se concilie celui qui tient le rapport de force (le père Argan). Les propos du fils sont ridicules selon les principes de la galanterie et les valeurs de la jeunesse, mais ils sont adéquats à l'univers doxal d'Argan.

Incapable de disposer son père en sa faveur, tout l'effort d'Angélique tourne vainement autour de ridiculiser Thomas devant Argan en le raillant à ses propres valeurs. Elle est bel et bien battue dans cette bataille oratoire :

Angélique échoue précisément en raison du caractère non ridicule des arguments de Thomas Diafoirus – qu'il serait plus juste de qualifier de cyniques ; la formulation en latin du raisonnement ne saurait en masquer la rigueur logique, et l'efficacité.<sup>217</sup>

Angélique est la dernière victime, mais non pas la seule d'une tyrannie oratoire octroyée à l'hypocrite moliéresque. Tant de personnages dont l'avant-dernier est Henriette dans *Les Femmes savantes*, sont contrariés par le pouvoir rhétorique de ces imposteurs. Le Tartuffe de cette comédie s'appelle Trissotin. Cet imposteur falsifie, non plus la dévotion, mais les belles-lettres pour briller dans la société et y chasser les plus riches dots. C'est Philaminte (maîtresse de la maison, et mère d'Henriette) qui prend le relais d'Orgon par son obstination à marier sa fille à ce bel esprit. La brutalité réfutative de cet homme éclate surtout dans la première scène du 5<sup>ème</sup> acte face à Henriette. La jeune fille vient de faire appel à sa raison et de le supplier de ne point tirer avantage de l'obstination aveugle de sa mère, mais lui réfutant toutes ses arguments a

---

217) Gille Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.211

révélé le fond de sa stratégie hypocrite « Et, pourvu que j’obtienne un bonheur si charmant, / Pourvu que je vous aie, il n’importe comment.<sup>218</sup>», ensuite, il décide d’arrêter net l’entretien et de sortir.

Les analyses effectuées des techniques argumentatives et réfutatives des orateurs fourbes, chez Molière, ne nous laissent pas avoir le moindre doute sur les ressources inspiratoires de leurs puissances rhétoriques. Par leurs stratégies, ils affirment leur adoption de la méthodologie sophistique. Quelques lignes suffisent à Alonso Tordesillas pour nous résumer le mécanisme de la pensée sophistique :

Argumenter sophistiquement consiste donc à établir une logique temporelle d’arguments possibles, ordonnés de telle manière qu’ils aboutissent à un « parachronisme » [...] dont la caractéristique est d’invalider toute certitude quant au passé tout en énonçant quant au futur une « assertion de certitude anticipée » [certitude et non vérité].<sup>219</sup>

Cette logique temporelle caractérise fondamentalement la tromperie oratoire du personnage du rusé moliéresque. Le discours de ce dernier est un discours mensonger dit au bon moment, au bon endroit dans l’objectif de former une certitude conformément au besoin argumentatif, d’équilibrer le rapport des forces, et de capter l’autorité de l’interlocuteur afin de s’en emparer et la retourner ensuite contre lui.

Les mécanismes persuasifs et réfutatifs du fourbe moliéresque se sont appuyés sur plusieurs procédés qui assurent le bon déroulement de la machination et son succès. La connaissance parfaite des éléments psychologiques et idéologiques de la cible constitue le premier pas le plus décisif dans le processus argumentatif ou réfutatif. C’est la maîtrise parfaite de Célimène du caractère hypocrite d’Arsinoé qui contribue au succès de sa réfutation sophistique. Toute la première phase du travail persuasif de Mascarille se focalise sur une manipulation des ressorts

---

218) *Les Femmes savantes*, V, 1.

219) Alonso Tordesillas, *L’instance temporelle dans l’argumentation de la première et de la seconde sophistique : Notion de Kairos*, p.60

psychologiques de Pandolfe en vue de créer les meilleures conditions de réception favorable à la proposition du rachat de Célie.

La défaite oratoire d'Angélique est due à cet écart entre son idéologie et l'univers doxal de Thomas Diafoirus. Son processus argumentatif ne cherche qu'affirmer sa conception du mariage sans penser à manipuler les opinions de son père ou celles du prétendant afin de les faire adhérer aux siennes. Alors que c'est à partir des principes et des valeurs du père Pandolfe que Mascarille fait surgir les prémisses vraisemblables de son raisonnement persuasif.

Les scènes des fourberies nous affirment que les représentations collectives de l'auditoire (opinions) s'acquièrent une souveraineté absolue au sein du processus d'influence, et seul le fourbe sophiste, chez Molière, sait manier les ficelles de cette doxa (la prouver ou l'infirmer selon le besoin) d'une manière adéquate à l'invention d'un simulacre tout à fait vraisemblable.

Ces scènes révèlent un vrai savoir-faire kaironique dans la manière de styliser un discours narratif et de manipuler le vraisemblable (le récit de la galère), dans la hiérarchisation des arguments (Mascarille démontre l'invraisemblable des préjugés de Pandolfe), dans l'emploi raffiné de l'argument *ad hominem*, et l'exploitation de failles discursives de l'adversaire (réfutation sophistique de Célimène), sans oublier l'expérience de l'hypocrite moliéresque en matière de dispute oratoire (Thomas Diafoirus).

En outre le *kairos* du fourbe sophiste, et sa maîtrise de la psychologie de l'auditoire qui conditionnent son savoir-faire dans l'exploitation de l'ambiguïté du vraisemblable discursif, la stratégie persuasive des personnages des rusés, chez Molière, est souvent renforcée par des arguments pathétiques. L'ensemble fonde l'emprise de l'orateur sur son auditoire. La cohérence du récit de la galère de Scapin,



et la puissante vraisemblance de ses arguments affirment que ce fourbe, et ses semblables qui font preuve d'une sublime expérience en matière d'art persuasif ou réfutatif, sont des vrais orateurs sophistes. Ils savent comment profiter de cette nuance existante entre le vrai et le vraisemblable pour construire leurs raisonnements syllogistiques, et comment manipuler l'apparence de la vérité pour qu'elle puisse susciter un certain plaisir chez l'auditeur.

La conception de la vérité, chez l'orateur sophiste moliéresque, se réduit à un accord, ou un ajustement qui résulte de sa stratégie persuasive. C'est la même idéologie du sophiste pour lequel la persuasion réussite, juste ou injuste, de son public est le seul critère de la vérité.

L'acte de la ruse persuasive a beaucoup de composants et chacun de ceux-ci peut constituer un moyen important pour influencer les individus sur lesquels porte un tel acte. La pensée sophistique a influencé les fourbes moliéresques dans la manière de concevoir une stratégie persuasive, dans la forme stylistique du discours trompeur ou réfutatif, ainsi que dans les démarches qui agencent l'avancement ou l'exposition de leurs raisonnements argumentatifs.

L'interlocution que mène le personnage de la ruse, dans les comédies de Molière, s'identifie à une sorte d'affrontement masqué, où le trompeur cherche, à tout prix, à vaincre la résistance de son interlocuteur vis-à-vis d'une situation ou d'un comportement. Par conséquent, il est évident que toute forme de communication persuasive appartenant à ce domaine est fondamentalement *tactique*. Le succès de cette tactique dépend de la procédure stratégique suivie. L'orateur fourbe adopte une stratégie trompeuse (mensonge, séduction, simulation et dissimulation, manipulation, etc.) afin de tisser un discours oratoire destiné à faire croire et à agir sur la cible du processus persuasif. Cette opération

manipulatoire pourrait se caractériser par une interaction entre la procédure agissante choisie et les autres modalités d'influence.

Notre problématique, dans le chapitre suivant, se penche sur l'analyse de ces modalités et techniques, nourries par la méthodologie argumentatives des sophistes, que mène le personnage de la ruse, chez Molière, en vue de créer une fiction par laquelle, il peut modifier des choses, des actions, des sentiments, et des croyances d'autres individus malgré l'opposition initiale de ces derniers. Nous allons voir comment la ruse par persuasion met en œuvre toutes les ressources de l'ingéniosité, de la finesse, du raisonnement, de la dialectique et de l'éloquence des personnages fourbes pour influencer les victimes, les capter et les séduire. Mais la réussite est-elle toujours du côté des trompeurs ?

## Troisième Chapitre

### Les Stratégies persuasives de la ruse

L'art sophistique de la ruse verbale entretient avec la rhétorique des connivences tacites bien évidentes. Il exploite toute déviation possible dans les discours produits par cet art de persuader. Ainsi la rhétorique de la ruse n'est-elle pas une forme de pouvoir sur l'interlocuteur, ou une manière de le détourner afin de l'influencer ? Si le personnage auteur de la ruse simule l'approbation des valeurs et des principes des autres, c'est seulement dans l'objectif de les subvertir et les détourner à son profit. Ainsi le langage dépasse son espace informatif pour se transformer en facteur d'action : « Dire, pour lui [Dom Juan], ce n'est en aucun cas savoir ou connaître, mais faire : agir sur l'interlocuteur, modifier la situation et ses rapports de force.<sup>220</sup> ».

Pour Dom Juan et ses semblables (hypocrites et fourbes), la parole devient un moyen privilégié pour s'accaparer la victime et la réduire à leur merci. Par leurs habiletés oratoires et leurs ruses basées sur une rhétorique reposant sur l'ambivalence des choses, ils créent un univers où l'apparence et la réalité se confondent, où *le paraître vrai* caractérise leurs discours persuasifs. La logique du vrai et du faux devient celle de la réussite ou de l'échec de l'acte énonciatif.

Leur puissance oratoire (dire c'est faire) suppose ou entraîne l'illusion, la dissimulation, le mensonge, etc. ; cela veut dire que la ruse oratoire met en œuvre tout un travail d'imagination ou de fiction. C'est grâce à la fiction que la communication persuasive peut emprunter les chemins de la suggestion et de la manipulation afin de construire des mondes inconnus où la vérité se perd et le faux peut régner.

---

220) S. Felman, *Le Scandale du corps parlant*, p.34

Notre ambition, dans ce chapitre, est de s'interroger sur les procédés artificiels que suit le personnage de la ruse, dans l'objectif de créer cet univers imaginaire susceptible de manipuler l'auditoire et le faire pencher du côté souhaité.

Puisque la ruse a besoin d'une série de conduites afin d'atteindre une certaine fin sans que celui ou ceux qui voudraient s'y opposer prennent connaissance de cette intention, elle suppose, donc, un certain nombre de stratégies manipulatoires dont une partie joue essentiellement sur les affects de la cible ; et une deuxième partie intervient au niveau du fond du discours persuasif. Le savoir-faire du fourbe moliéresque se caractérise par l'habileté à combiner plusieurs artifices affectifs et cognitifs afin de conférer à son discours trompeur sa puissance persuasive nécessaire.

Le discours séducteur utilise le mode de l'hyperbole, la flatterie, les promesses mensongères, et la dissimulation pour piéger la victime. Dom Juan confère à la femme convoitée une singularité si essentielle qu'elle la distingue d'entre toutes les femmes. La rhétorique de la séduction a pour effet de permettre l'insertion du désir dans le discours trompeur d'une façon où le destinataire y reconnaît la forme de sa quête (Orgon trouve dans la dévotion simulée de Tartuffe l'image du Saint qu'il cherche). Par les énoncés performatifs, et la simulation de la vertu, les deux hypocrites (Dom Juan et Tartuffe) masquent leurs vraies intentions en projetant un paraître qui fascine les destinataires. Toute la stratégie de la séduction, selon Baudrillard<sup>221</sup>, est de faire accéder les choses à l'apparence pure, de les y faire rayonner, de les faire s'épuiser dans le paraître et son jeu.

---

221) Jean Baudrillard, *Les abîmes superficiels*, article rédigée dans La Séduction, Acte de colloques de Bruxelles, sous la direction de M. Olender et J. Sojcher, éd. Aubier, 1980. p.201

Cette technique langagière ne véhicule plus le sens ou la vérité, mais elle côtoie le mensonge, la manipulation et le détour. Le personnage du fourbe conçoit le statut de la vérité en fonction du besoin de son processus persuasif. Le mensonge se constitue en tant que stratégie trompeuse qui inverse la vérité pour la remplacer légitimement selon les principes de l'argumentation sophistique. La réussite de son mécanisme dépend de la cohérence et de l'organisation factuelle de l'univers inventé, du degré de la vraisemblance des éléments composants, et de la capacité de dissimuler les démarches suivies. Cela représente un travail intellectuel et langagier de haute performance, car pour soutenir un énoncé mensonger, il faut en inventer vingt autres.

Le bon déroulement de tout acte de ruse, selon Philippe Breton, est conditionné par deux démarches principales :

Les mécanismes techniques de construction du message manipulateur relèvent-ils d'une double préoccupation : identifier la résistance qui pourrait lui être opposée et masquer la démarche elle-même.<sup>222</sup>

La mise en application d'une stratégie manipulateur exige une sorte de combinaison entre plusieurs modalités de ruse. Le discours mensonger se montre transparent sans haute capacité de dissimulation ; la manipulation s'affaiblit sans flatterie hypnotique ; ainsi la technique séductrice se dévoile sans simulation ou énoncés mensongers. Toutes ces méthodes d'influence se regroupent afin de soutenir la grande stratégie choisie par le personnage de la ruse chez Molière, et contribuent, de près ou de loin, à l'établissement de l'espace imaginaire qu'exige l'insinuation dans l'esprit de l'interlocuteur.

Plusieurs scènes de la dramaturgie moliéresque nous servent, dans ce chapitre, pour analyser le mécanisme du fonctionnement de la stratégie trompeuse adoptée. La présence d'une autorité tyrannique, le

---

222) Philippe Breton, *La parole manipulée*, p.26

surgissement d'un obstacle qui déstabilise un ordre familial ou une relation amoureuse, ainsi que le désir de certains hypocrites de satisfaire leurs fantaisies, forment tous des situations d'affrontement masqué entre deux clans, durant lequel le personnage doté d'esprit fertile en matière de ruse fait pencher le rapport de force en sa faveur.

Chaque obstacle ou affrontement oratoire implique une stratégie persuasive adoptée au fur et à mesure des circonstances qui entourent la situation et du besoin qu'impose l'objectif à atteindre. Quelles sont les composantes du discours séducteur, chez Molière, qui traduisent son efficacité ? Quelles formes de mensonge adopte-t-il le discours communicatif du personnage de la ruse (double langage, inversion de vérité, calomnie, hypocrisie ironique, etc.) ? Sur quelles modalités s'appuie le processus manipulateur pour vaincre la résistance de la dupe ? Comment exercer un détour sur cette dernière pour qu'elle soit l'acteur ou le complice indirect de son assentiment ? Enfin, comment les stratégies de la simulation et de la dissimulation s'imposent comme condition fondamentale dans la réussite de chaque ruse verbale ?

Toutes ces questions suscitent notre curiosité sur l'efficacité des stratégies persuasives des fourbes, sur les dimensions de l'interaction entre leurs modes d'action pour pouvoir enfin comprendre comment "dire c'est faire".

## I- La ruse par séduction

multiples sont les définitions attribuées à la notion de la séduction. Elles constituent un mélange d'ordre lexical, éthique et stratégique. Elles aboutissent, toutes, à refléter la même image de cet acte de ruse. Antoine Furetière insiste dans sa définition lexicale du terme « séduction » sur son côté éthique : « Séduction : Tromperie, engagement dans l'erreur, ou dans le péché<sup>223</sup> », et détaille la stratégie perfide de l'action : « Séduire : Abuser quelqu'un, lui persuader de faire le mal, ou lui mettre dans l'esprit quelque mauvaise doctrine. La femme d'Adam dit pour excuse au Seigneur, que le serpent l'avait séduite.<sup>224</sup> ». Cette stratégie, considérée comme l'incarnation du mal, était l'objet d'une condamnation impitoyable adoptée par la pensée chrétienne dont témoigne Jean Baudrillard :

Pour toutes les orthodoxies elle [la séduction] continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique.<sup>225</sup>

Une des raisons de cette critique sévère est que l'esprit séducteur déguise son processus, et le danger réside dans ses parades artificielles, ou plus précisément dans la mise en scène de ses techniques manipulatoires :

Le mécanisme de l'opération du séducteur n'est pas innocent. Sa démarche n'est pas de l'ordre de l'immédiateté et de l'instinct : elle passe par le détour de la réflexion, élémentaire ou raffinée, et elle se déploie en stratégie.<sup>226</sup>

Ce qui incite Baudrillard<sup>227</sup> à affirmer que la séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice, du signe et du rituel. Si cette stratégie est attribuée à la ruse ou à l'hypocrisie, c'est

---

223) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *séduction*.

224) *Ibid.*, Terme *séduire*.

225) Jean Baudrillard, *De la Séduction*, éd. Denoël, 1979, p.10

226) Françoise Collin, *Le séducteur cache la séduction*, article rédigée dans *La Séduction*, Acte de colloques de Bruxelles, sous la direction de M. Olender et J. Sojcher, éd. Aubier, 1980. (p.189-190)

227) Jean Baudrillard, *De la Séduction*, p.10

parce que toutes ses techniques relèvent de l'univers de la simulation, et entretiennent un rapport élémentaire avec la culture des apparences. Le piège de la séduction compte sur la soumission du jeu du paraître à un rituel rigoureux de comportement. L'examen de plusieurs discours séducteurs octroie à Claude Reichler la possibilité de formuler une définition stratégique bien précise et déterminante de cette pratique : « La Séduction se définit comme une *contrefaçon* d'un langage droit dont elle évacue la vérité, c'est-à-dire l'adéquation aux choses.<sup>228</sup> ».

Si le séducteur possède cette faculté de simuler une attitude fascinante, c'est grâce à sa maîtrise des détournements que peuvent produire les effets du langage susceptibles d'éblouir l'auditoire :

Le discours séducteur doit donc inclure une analyse des signes, et plus spécifiquement des mots et des énoncés par lesquels est produit un effet d'attirance fallacieuse, une persuasion captieuse.<sup>229</sup>

Les fourbes et les hypocrites de la dramaturgie de Molière se dotent généralement de cette science de manipuler les signes langagiers. Seul le personnage qui fait preuve d'une puissance oratoire supérieure à celle du séducteur moliéresque peut freiner les désirs destructeurs des hypocrites.

La pièce de *Dom Juan* met le héros du maniement des signes du langage face à diverses mentalités et autorités transformées en marionnettes grâce à la puissance de l'illusion créée par le discours attractif du séducteur. Tout se passe comme si le langage, dans la bouche de Dom Juan, était toujours joué : il ne cesse pas de redoubler les signes, de manipuler les désirs de l'interlocuteur, de le tromper afin d'atteindre son propre plaisir. C'est la figure de l'acteur qui joue d'une façon permanente dans l'objectif de se montrer toujours le plus fort.

---

228) Claude Reichler, *La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, p.14

229) *Ibid.*, p.28



La séduction a comme un champ d'existence un univers où le rapport de force entre deux parties est inégal. C'est la stratégie du plus faible pour dominer l'autorité du plus fort, du plus riche ou du plus puissant. C'est la technique de Tartuffe pour inverser les rapports de force et maintenir un climat de brouillage dans l'univers de la famille d'Orgon.

Certes, Tartuffe s'attache à avoir l'air de répondre à l'attente de sa dupe pour qu'il puisse maintenir sa domination sur cet interlocuteur et par conséquent, sur toute la maison. Orgon est charmé par cette dévotion simulée, et la désire du fait qu'elle feint d'atteindre le paroxysme de la sainteté qui lui manque :

La séduction c'est l'envie d'être dérobé [...] et par quelque chose qui se révèle avoir rapport avec nous-mêmes, avec le plus intime de ce qui nous manque et nous mène au sillage de son manque.<sup>230</sup>

Accomplir les désirs de l'auditoire est une stratégie séductrice souvent présente dans les techniques persuasives des fourbes moliéresques. Jouer sur le *pathos* de l'interlocuteur, répondre à ses attentes, et même construire un processus persuasif conformément à son univers doxal acheminent tous à établir une situation d'attraction qui fascine la cible et la rend plus vulnérable à adopter les nouveaux points de vue proposés.

La modalité du discours séducteur, dans les deux scènes objectives d'analyse (Tartuffe/Elmire : III, 3 ; Dom Juan/Charlotte : II, 2), représente une situation de séduction typique où nous assistons à deux déclarations d'amour. D'un côté, nous avons un discours amoureux tout à fait galant, mais qui tente, par une opération sophistiquée, de rassurer la femme convoitée, et de légitimer cette passion considérée coupable du fait que l'aveu amoureux sort de la bouche d'un «dévot prétendu». De

---

230) Daniel Sibony, *L'Amour inconscient*, Paris, éd. Figure/Grasset, 1983, p.16

l'autre côté, nous avons une mise en illustration de la puissance persuasive du héros mythique de la séduction qui, par son condition sociale, son habileté à manipuler les signes langagiers, et surtout par ses énoncés performatifs, captive sa victime (Charlotte) dans son piège et goûte au plaisir de la réussite. Alors qu'est-ce qui distingue les deux discours séducteurs ?

### **I.1- Les Flammes de Tartuffe**

Les dimensions de la tromperie séductrice de Tartuffe commencent à atteindre des niveaux préoccupants par l'exerce d'une autorité tyrannique de la part de la victime de la séduction (Orgon) en adoptant des décisions qui déstabilisent l'ordre familial. Prêt à tout sacrifier, Orgon envisage de rompre sa parole avec Valère afin de donner sa fille Mariane à son idole Tartuffe. La situation urgente impose la nécessité d'agir, et c'est Elmire qui prend en charge la tentative de trouver une solution.

Le projet d'Elmire envisage de demander à Tartuffe de renoncer au mariage avec Mariane. Elle le convoque à un entretien de tête à tête. Mais sur quels piliers s'appuie-t-elle dans sa conviction que sa demande sera bien accueillie ? Dorine répète sans cesse une information concernant les inclinations qu'a Tartuffe à l'égard d'Elmire :

Dorine : Laissez agir les soins de votre belle-mère.  
Sur l'esprit de Tartuffe, elle a quelque crédit;  
Il se rend complaisant à tout ce qu'elle dit,  
Et pourrait bien avoir douceur de cœur pour elle.<sup>231</sup>

Effectivement, Elmire compte sur ce crédit de *douceur* qui la distingue, auprès de Tartuffe, de tous les autres membres de la famille. Cette situation pourrait être une sorte de manipulation des sentiments de

---

231) *Le Tartuffe*, III, 1. v. 834-837

Tartuffe par Elmire. La jeune femme tente, au début de l'entretien, de mener le discours pour qu'il soit concentré sur la question du mariage avec Mariane, mais l'hypocrite séducteur exploite le climat secret de l'interlocution pour détourner l'objectif du discours et déclarer ses aveux amoureux :

Elmire : Il est vrai. Mais parlons un peu de notre affaire.

On tient que mon mari veut dégager sa foi,  
Et vous donner sa fille; est-il vrai, dites-moi?

Tartuffe : Il m'en a dit deux mots ; mais, Madame, à vrai dire,  
Ce n'est pas le bonheur après quoi je soupire;  
Et je vois autre part les merveilleux attraits  
De la félicité qui fait tous mes souhaits.

Elmire : C'est que vous n'aimez rien des choses de la terre.

Tartuffe : Mon sein n'enferme pas un cœur qui soit de pierre.

Elmire : Pour moi, je crois qu'au Ciel tendent tous vos soupirs,  
Et que rien, ici-bas, n'arrête vos désirs.

Tartuffe : L'amour qui nous attache aux beautés éternelles  
N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles ;  
Nos sens facilement peuvent être charmés  
Des ouvrages parfaits que le Ciel a formés.  
Ses attraits réfléchis brillent dans vos pareilles:  
Mais il étale en vous ses plus rares merveilles.  
Il a sur votre face épanché des beautés  
Dont les yeux sont surpris, et les cœurs transportés,  
Et je n'ai pu vous voir, parfaite créature,  
Sans admirer en vous l'auteur de la nature,  
Et d'une ardente amour sentir mon cœur atteint,  
Au plus beau des portraits où lui-même il s'est peint.  
D'abord j'appréhendai que cette ardeur secrète  
Ne fût du noir esprit une surprise adroite ;  
Et même à fuir vos yeux, mon cœur se résolut,  
Vous croyant un obstacle à faire mon salut.<sup>232</sup>

La première lecture analytique de la scène nous présente un épisode d'une tentative de séduction initiée par Tartuffe. Ce dernier déclare ses flammes amoureuses conformément au code de la galanterie, et aux normes de la séduction connues par Elmire.

Nous serons étonnés d'entendre un tel discours s'il est énoncé par un vrai dévot ; mais l'étonnement se dissipe quand c'est l'hypocrite

---

232) *Le Tartuffe*, III, 3. v.922-948.

(Tartuffe) lui-même qui n'hésite pas à exploiter les meilleures conditions spatiales établies pour entraîner la femme convoitée au fil d'une galanterie avec un langage séducteur apparemment convaincant.

La première remarque attirante dans l'interlocution est la présence d'une entente sur le mode de la communication. Tous les deux parlent avec douceur. Cette modalité convient parfaitement à Tartuffe du fait que la galanterie de son discours séducteur exige une tonalité douce. Le projet initial d'Elmire lui impose la discrétion, et pour cette raison, il a demandé un entretien de tête à tête. Tous les deux partagent donc du même code communicationnel, et s'entendent pour une interlocution secrète et intime.

Les règles qui précisent un type de communication sont désignées, selon l'interprétation de G. Declercq<sup>233</sup>, par le terme de *proxémique* défini par lui comme : « Positions à partir desquelles on peut préciser la fonction et la nature du discours ». Souvent dans les discours publics où on donne des informations, une distance de 2 à 5 mètres s'impose ; mais si la distance entre les interlocuteurs se diminue au moins d'un mètre, cette situation caractérise le discours intime. Avec Elmire et Tartuffe, nous sommes donc face à une communication privée dont les objectifs sont différents.

Dès le début de la scène, Tartuffe tente de masquer son discours séducteur par une mise en valeur hyperbolique de son zèle pour la santé d'Elmire tout en mettant en évidence sa position spirituelle en tant qu'intermédiaire entre la femme convoitée et le Ciel. Elmire comprend les signes du discours séducteur, mais elle fait entendre qu'elle l'interprète en discours de dévotion.

---

233) Note prise durant le séminaire de Gilles Declercq « *Théâtre de la séduction* », donné à l'Université de la Sorbonne – Nouvelle : Paris III, le 09/04/2008.

Elle tente de diriger le discours vers l'objectif de la rencontre, mais Tartuffe ne cesse de dérégler les chemins discursifs afin de pouvoir exprimer ses passions. S'interroger sur l'affaire du mariage de Mariane par Elmire constitue une belle occasion pour que Tartuffe puisse introduire son discours implicite révélateur de ses flammes. Apparemment deux idéologies s'affrontent. Elmire fait entendre que son interprétation des propos de Tartuffe relève de l'ordre de la théologie chrétienne, alors que l'autre met l'accent sur le côté terrestre de ses passions «Mon sein n'enferme pas un cœur qui soit de pierre<sup>234</sup>». La simulation d'Elmire de ne comprendre le discours de Tartuffe qu'en tant que discours de dévot impose à ce dernier la nécessité de déclarer directement ses sentiments amoureux, sans déchirer la voile de dévotion qui illustre ses aveux.

Par un discours épideictique, Tartuffe tente d'hypnotiser sa proie en utilisant un style énonciatif très raffiné soumis au code de la galanterie pour diviniser les attraits charmants de la femme convoitée. Pour ce faux dévot, on n'est pas responsable du « désir » qu'on éprouve face à une superbe créature à partir du moment où on reconnaît que c'est une œuvre de Dieu. Il n'y a point de honte de glorifier la beauté de la créature puisque cet acte est une manière d'admirer le fait du Créateur. Tartuffe a débuté sa tirade séductrice par une tactique particulière basée sur une idée très répandue à cette époque :

Toute cette déclaration de Tartuffe, son *Cantique des cantique*, roule sur cette idée que la beauté de la créature est un hymne à la toute-puissance de Dieu.<sup>235</sup>

Mais cette exploitation théologique connaît une déviation implicite qui ramène les ficelles du discours vers l'objectif de sa stratégie. Son admiration du charme d'Elmire se confond avec une sorte de

---

234) *Le Tartuffe*, III, 3. v.930

235) Georges Couton, in Molière, *Œuvres complètes*, t.1, p.1356

concupiscence ; et il est prêt à commettre un péché dont le cœur est conscient. L'apparence de la dévotion dans son discours séducteur commence à se démasquer par une sorte d'amalgame entre deux niveaux : l'amour fraternel comme résultat de la vénération de Dieu, et une ardeur pour le désir charnel.

Tartuffe : Mais enfin je connus, ô beauté toute aimable,  
Que cette passion peut n'être point coupable,  
Que je puis l'ajuster avecque la pudeur,  
Et c'est ce qui m'y fait abandonner mon cœur.  
Ce m'est, je le confesse, une audace bien grande  
Que d'oser, de ce cœur, vous adresser l'offrande;  
Mais j'attends, en mes vœux, tout de votre bonté,  
Et rien des vains efforts de mon infirmité ;  
En vous est mon espoir, mon bien, ma quiétude,  
De vous dépend ma peine, ou ma béatitude,  
Et je vais être enfin, par votre seul arrêt,  
Heureux, si vous voulez; malheureux, s'il vous plaît.

Elmire : La déclaration est tout à fait galante,  
Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante.  
Vous deviez, ce me semble, armer mieux votre sein,  
Et raisonner un peu sur un pareil dessein.  
Un dévot comme vous, et que partout on nomme...

Tartuffe : Ah! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme;  
Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,  
Un cœur se laisse prendre, et ne raisonne pas.  
Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange;  
Mais, Madame, après tout, je ne suis pas un ange;<sup>236</sup>

Afin de se débarrasser de ce paradoxe discursif, Tartuffe fait preuve d'un grand laxisme : « Doctrine morale, théologique tendant à supprimer les interdits<sup>237</sup> ». Cette tendance utilise, selon Georges Couton<sup>238</sup>, trois moyens principaux : le probabilisme, la direction d'intention, la restriction mentale. Tartuffe fait appel à la deuxième technique (direction d'intention) afin d'apaiser l'étonnement de son interlocutrice, et justifier le contenu de ses propos. Georges Couton nous définit cette technique morale comme suit :

---

<sup>236</sup>) *Le Tartuffe*, III, 3. v.949-970.

<sup>237</sup>) *Le Nouveau Petit Robert*, Terme laxisme.

<sup>238</sup>) Georges Couton, dans Molière, *Œuvres complètes*, t.1, p.857

La direction d'intention consiste à donner à un acte qui est en soi un péché une intention qui en fera un acte indifférent, voire louable.<sup>239</sup>

Comptant sur la prétention de l'efficacité de ses prières en tant qu'intercesseur privilégié du Ciel (III, 3, v. 887-890), son laxisme consiste à évoquer des arguments qui le déculpabilisent. Exprimant une conscience du choc que peut susciter une telle passion de la part d'un dévot, Tartuffe s'interroge subtilement sur la justification de ce sentiment amoureux, et trouve en même temps la solution incarnée dans la tactique de la direction d'intention «Que cette passion peut n'être point coupable, Que je puisse l'ajuster avecque la pudeur». L'opinion de considérer que l'absence du scandale réduit ou même efface la gravité du péché va être reprise dans sa deuxième tirade séductrice et dans la scène 6 du quatrième acte. Le faux dévot séducteur dévoile sa nudité en achevant sa première tirade par une déclaration nette et claire de ses sentiments, en mettant, à l'instar de tous les séducteurs, son sort dans les mains d'Elmire.

La réaction d'Elmire donne une idée sur l'efficacité rhétorique de la déclaration galante de flamme de Tartuffe. Le discours galant était accueilli par une impression *surprenante* ; mais la stratégie d'Elmire lui impose le maintien du climat de la douceur dans cet entretien, et par conséquence, elle insiste sur la dimension galante des propos de Tartuffe. Cette accumulation des signes de la galanterie se transforme vers une sorte de feinte ou de ruse. Mais par sa réplique ironique «Un dévot comme vous...», elle exprime son refus implicite de valider le jeu laxiste de Tartuffe. Ce dernier se trouve obligé de bâtir une autre argumentation pour justifier sa position de dévot tentateur : la chair est faible (III, 3, v. 966).

---

239) Georges Couton, dans Molière, *Œuvres complètes*, t.1, P.857

Une fois de plus, Tartuffe défend ses passions par un raisonnement toujours polémique ; il se réfugie derrière l'argument que l'homme est de chair afin que le prétexte de sa faiblesse devienne un bouclier.

Tartuffe : Et si vous condamnez l'aveu que je vous fais,  
Vous devez vous en prendre à vos charmants attraits.  
Dès que j'en vis briller la splendeur plus qu'humaine,  
De mon intérieur vous fûtes souveraine ;  
De vos regards divins, l'ineffable douceur  
Força la résistance où s'obstinait mon cœur;  
Elle surmonta tout, jeûnes, prières, larmes,  
Et tourna tous mes vœux du côté de vos charmes.  
Mes yeux, et mes soupirs, vous l'ont dit mille fois,  
Et pour mieux m'expliquer, j'emploie ici la voix.  
Que si vous contemplez, d'une âme un peu bénigne  
Les tribulations de votre esclave indigne,  
S'il faut que vos bontés veuillent me consoler  
Et jusqu'à mon néant daignent se ravalier,  
J'aurai toujours pour vous, ô suave merveille,  
Une dévotion à nulle autre pareille.  
Votre honneur, avec moi, ne court point de hasard,  
Et n'a nulle disgrâce à craindre de ma part.  
[...]  
Mais les gens comme nous, brûlent d'un feu discret,  
Avec qui pour toujours on est sûr du secret :  
Le soin que nous prenons de notre renommée  
Répond de toute chose à la personne aimée,  
Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur,  
De l'amour sans scandale, et du plaisir sans peur.<sup>240</sup>

Le mode de l'hyperbole n'est pas absent dans la stratégie séductrice de Tartuffe. Il surenchérit en attribuant à Elmire la responsabilité de l'avoir séduit. L'image de cette femme convoitée s'approche de la divinité : sa beauté la rend irrésistible et cause tous les troubles qu'éprouve son âme. Tartuffe insiste à faire comprendre à son interlocutrice qu'il est tout à fait normal d'être séduit par sa beauté céleste, et que ses désirs cultivés ne sont pas de l'extrême gravité.

Le vraisemblable de ses propos paraît douteux, alors Tartuffe se sert d'un dogme théologique connu afin de renforcer la cohérence du

---

240) *Le Tartuffe*, III, 3. v. 971-988, 995-1000.



vraisemblable de son discours : il s'agit de l'irresponsabilité de l'homme devant la beauté fatale de la femme. Ce dogme lui permet de donner un libre cours à l'expression de ses passions par un excès de louanges insensés à cette déesse (Elmire) comparable à un fruit divin que l'on peut cueillir sur terre. Ce qui est remarquable dans les propos séducteurs de Tartuffe, c'est que le mode de la galanterie est illustré par des connotations religieuses.

S'appuyant sur les apparences de la dévotion, sans pouvoir dissimuler la réalité concrète des désirs, la stratégie séductrice de Tartuffe s'accélère de plus en plus et atteint son paroxysme avec la mise en valeur de son autorité spirituelle susceptible d'ajuster le risque du scandale.

Cette tentative de persuasion chez Tartuffe relève principalement de la pensée sophistique, où l'hypocrite essaie de dissiper tout souci que pourrait avoir l'esprit de l'interlocuteur dans le cas où ce dernier s'aligne sur la proposition du tentateur. Tartuffe détourne la théorie des jésuites sur le thème du scandale pour l'interpréter en faveur de sa technique séductrice. Il obtient la formule suivant : l'absence du scandale est égale à l'absence du péché. Tartuffe pense que ce dogme falsifié pourrait dissiper les craintes que pourrait avoir l'esprit d'Elmire. Sa méthode rassurante est élaborée sur une comparaison entre le processus de séduction que suivent les galants de la Cour, jugé scandaleux, et sa stratégie d'exprimer ses flammes caractérisée par la parfaite discrétion.

Tartuffe tente de manipuler l'esprit d'Elmire en profitant de l'avantage que lui procure sa position respectée en tant que directeur de conscience de la maison. Il insinue qu'il y a un moyen théologiquement approuvé pour enlever la mauvaise conscience ou le sentiment de la culpabilité d'Elmire au seuil du péché de la chair. En appliquant ses recommandations, elle sera déchargée de la responsabilité de son acte.

Par cette attitude, le faux dévot cherche à élaborer une théorie morale conformément à l'objectif de son discours séducteur, et par un processus persuasif, il tente de valider cette théorie dans l'esprit d'Elmire.

Elmire : Je vous écoute dire, et votre rhétorique  
En termes assez forts, à mon âme s'explique.  
N'appréhendez-vous point, que je ne sois d'humeur  
À dire à mon mari cette galante ardeur?  
Et que le prompt avis d'un amour de la sorte  
Ne pût bien altérer l'amitié qu'il vous porte?<sup>241</sup>

Sûr de son pouvoir sur la conscience d'Orgon grâce à la séduction de fausse dévotion exercée sur le chef de la famille, Tartuffe souhaite avoir la même domination sur Elmire par la puissance verbale de son discours séducteur voilé d'une justification théologique basée sur sa fonction de directeur de conscience de la maison.

La réponse d'Elmire fait entendre à Tartuffe qu'elle a compris le message de son discours ; ses répliques sur les possibilités d'avertir son mari ne sont qu'une forme d'affirmer que c'est maintenant elle qui tient les ficelles du pouvoir dominant. La tonalité de ses répliques reflète l'image d'une femme qui sait comment se comporter pour exploiter des situations pareilles en faveur de l'objectif de l'entretien.

Tartuffe : Je sais que vous avez trop de bénignité,  
Et que vous ferez grâce à ma témérité,  
Que vous m'excuserez sur l'humaine faiblesse  
Des violents transports d'un amour qui vous blesse,  
Et considérerez, en regardant votre air,  
Que l'on n'est pas aveugle, et qu'un homme est de chair.

Elmire : D'autres prendraient cela d'autre façon, peut-être;  
Mais ma discrétion se veut faire paraître.  
Je ne redirai point l'affaire à mon époux;  
Mais je veux en revanche une chose de vous :  
C'est de presser tout franc, et sans nulle chicane  
L'union de Valère avecque Mariane,  
De renoncer vous-même à l'injuste pouvoir  
Qui veut du bien d'un autre enrichir votre espoir,  
Et...<sup>242</sup>

---

241) *Le Tartuffe*, III, 3. v.1001-1006

242) *Ibid.*, v. 1007-1020

Tartuffe réclame la discrétion, Elmire le rassure en vertu du code de la galanterie qu'elle explique : il n'est pas bienséant qu'une femme avertisse son époux de tous les compliments et éléments de galanterie reçus des autres. Elmire fait preuve de sa maîtrise du jeu de la société (éléments de la galanterie) en se montrant capable de garder le secret ; ce qui lui donnera l'avantage sur Tartuffe, lui fournira la force dont sa stratégie a besoin, et surtout lui permet de conclure un marché avec l'hypocrite.

Nous pouvons admettre que le comportement d'Elmire, ainsi qu'elle le rectifie elle-même, relève d'une des composantes de la culture de l'honnêteté. Mais si nous contemplons la technique d'Elmire s'agissant de passer un marché avec Tartuffe (acheter le silence d'Elmire vis-à-vis de la déclaration adultère de l'hypocrite, contre le renoncement du dernier au mariage avec Mariane), nous avons le droit de penser qu'Elmire a fait ses calculs stratégiques et son affaire aurait réussi si l'intervention inopportune de Damis n'avait pas eu lieu. Pour bien gérer les affaires de la famille, Elmire a le droit de recourir à la ruse pour penser à l'intérêt familial et remettre en ordre la situation troublante de la maison. Mais la stratégie de la douceur partagée entre les deux interlocuteurs est interrompue par l'intervention de Damis et son accusation directe contre Tartuffe.

Cette situation nous impose une question polémique : qui manipule qui ? Le manipulateur est-il Tartuffe qui cherche à séduire Elmire afin de satisfaire ses désirs charnels, ou c'est Elmire (consciente des inclinations du faux dévot pour elle) qui manipule les sentiments de Tartuffe pour résoudre le grand problème du mariage de Mariane ?

Cette question a constitué un point de débat crucial durant le séminaire de G. Declercq<sup>243</sup> sur le théâtre de la séduction. Il nous invite à revoir cette relation (Tartuffe / Elmire) à la lumière du jeu de rôle entre l'amant et l'aimé.

D'un côté, nous avons un faux dévot qui déclare sa flamme par un discours de séduction tout à fait galant, sublime, et raffiné dans l'objectif d'aligner son interlocutrice vers la possibilité de goûter au plaisir de la chair. Sa stratégie persuasive est fondée sur sa prétention à une autorité spirituelle qui lui permettrait de s'accommoder avec le Ciel. Elmire peut recevoir ce discours séducteur alternativement comme un discours de dévot et en même temps comme un discours de galanterie selon le besoin de son plan initial.

Declercq<sup>244</sup> a posé une équation concernant la situation communicationnelle : le discours séducteur de Tartuffe = la manipulation séductrice d'Elmire. Cette formule exige la nécessité de savoir qui manipule qui, et qui joue du désir de l'autre. Dire que Tartuffe est le séducteur qui désire Elmire n'est pas suffisant. Cette dernière le sait et se fait alors une séductrice afin d'établir un contre-pouvoir vis-à-vis de celui de Tartuffe reçu par Orgon. L'équation se dessine alors comme suit : (Pouvoir de Tartuffe obtenu par sa séduction à Orgon = Contre - pouvoir d'Elmire reçu par sa manipulation séductrice de Tartuffe.». ».

L'interprétation de Declercq est inspirée de la définition socratique de la ruse par séduction, où le séducteur dupe en se donnant l'air d'un amant alors qu'il tient réellement le rôle du bien aimé plutôt que celui de l'amant. Cette tentative de séduction, initiée par Tartuffe, devient l'appât de la stratégie manipulatoire d'Elmire. Dorine n'arrête pas de répéter une information devant tous les membres de la famille «Je crois que de Madame

---

243) G. Declercq, Séminaire « Théâtre de la séduction », déroulé le 09/04/2008, et le 16/04/2008 ; à l'université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III.

244) G. Declercq, Séminaire « Théâtre de la séduction »,

il est jaloux ;<sup>245</sup>», ensuite devant Damis « Et [II] pourrait bien avoir douceur de cœur pour elle.<sup>246</sup>», par conséquence, le spectateur est informé, Elmire, Dorine, Damis sont au courant des sentiments de Tartuffe ; seul le faux dévot ignore que tout le monde est au courant. Ce manque d'information va transformer son initiative de séduction en situation de manipulation.

Apparemment les choses peuvent être vues sous deux degrés, le premier est qu'il s'agit d'une scène de séduction où Tartuffe prend l'initiative. En second degré, c'est une scène de manipulation, encadrant la scène de séduction, où Elmire est la manipulatrice des sentiments amoureux de Tartuffe.

Si nous mettons de côté le rapport de supériorité en matière de ruse, nous constatons que le discours séducteur de Tartuffe se caractérise par un sublime stylistique très raffiné dont la puissance persuasive compte sur la conviction de Tartuffe de son influence verbale, et de sa position spirituelle prétendue. Dans son mécanisme d'attribuer à ses passions une apparente légitimité, avec la possibilité d'ajuster le risque du scandale, il glisse d'un argument général vers un cas personnel et concret pour se diriger ensuite au domaine sensuel. Selon Elmire, cette habileté oratoire se montre efficace et surprenante, mais nous pouvons la juger de non – persuasive en raison du statut particulier de la cible de la séduction.

La dramaturgie moliéresque nous offre d'autres scènes où la stratégie de la séduction chez le personnage de la ruse se montre à la fois efficace et persuasive. Dom Juan se dote-t-il d'un pouvoir séducteur supérieur à Tartuffe ? Évidemment que non, mais, outre la puissance oratoire des hypocrites moliéresques, l'univers doxal de la victime de séduction, et certaines autres circonstances déterminent le niveau

---

245) *Le Tartuffe*, I, 1. v.84

246) *Ibid.*, III, 1. v. 837

d'influence et le degré de la persuasion. Dans *Dom Juan*, face à Charlotte (II, 2), Molière nous offre l'occasion d'assister à une mise en illustration de la puissance oratoire de son héros mythique en matière de la ruse par séduction.

## I.2- Dom Juan et le plaisir de séduire

Don Juan apparaît comme le diable lui-même. Il possède l'attrait fascinant du paraître, la ruse du langage double, le pouvoir de soumettre à ses fins, les attributs sacrés au Ciel, son geste et sa parole : il est le simulateur par excellence.<sup>247</sup>

Ce portrait attribué au héros moliéresque contient le terme le plus signifiant qui peut résumer toute la stratégie du séducteur ; c'est le *paraître* qui caractérise son langage, son attitude et surtout ses engagements. Par une manipulation énonciative, Dom Juan se donne l'air d'être l'objet du désir de la femme convoitée, et il la persuade qu'elle a tout le droit légal de satisfaire ce désir commun.

Le séducteur tient un pouvoir dissimulé sur ses victimes par son discours trompeur qui inclut des signes, des mots et des énoncés susceptibles de produire un effet d'attirance fallacieuse, et une persuasion captieuse. Outre la tyrannie oratoire des séducteurs, d'autres circonstances se réunissent pour assurer au beau parleur les meilleures conditions pour exercer son autorité rhétorique. Dans la scène (II, 2), Molière a préparé le terrain le plus propice à l'épanouissement de l'habileté séductrice de Dom Juan :

Dom Juan : D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable? Quoi,  
dans ces lieux champêtres, parmi ces arbres et ces rochers,  
on trouve des personnes faites comme vous êtes?

Charlotte : Vous voyez, Monsieur.

[...]

Dom Juan : Ah! la belle personne, et que ses yeux sont pénétrants?

---

247) Claude Reichler, *La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, p. 38

Charlotte : Monsieur, vous me rendez toute honteuse.

Dom Juan : Ah, n'ayez point de honte d'entendre dire vos vérités. Sganarelle, qu'en dis-tu? Peut-on rien voir de plus agréable? Tournez-vous un peu, s'il vous plaît, ah que cette taille est jolie! Haussez un peu la tête, de grâce, ah que ce visage est mignon! Ouvrez vos yeux entièrement, ah qu'ils sont beaux! Que je voie un peu vos dents, je vous prie, ah qu'elles sont amoureuses! et ces lèvres appétissantes. Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu une si charmante personne.

Charlotte : Monsieur, cela vous plaît à dire, et je ne sais pas si c'est pour vous railler de moi.

Dom Juan : Moi, me railler de vous? Dieu m'en garde, je vous aime trop pour cela, et c'est du fond du cœur que je vous parle.

Charlotte : Je vous suis bien obligée, si ça est.

Dom Juan : Point du tout, vous ne m'êtes point obligée de tout ce que je dis, et ce n'est qu'à votre beauté que vous en êtes redevable.

Charlotte : Monsieur, tout ça est trop bien dit pour moi, et je n'ai pas d'esprit pour vous répondre.<sup>248</sup>

L'impression générale que reflète la scène est que tout est préparé pour présenter la manipulation séductrice dans ses meilleures conditions. Par une sorte de contraste entre la figure impressionnante du grand seigneur et la simplicité naïve de Charlotte, nous avons une amplification du pouvoir séducteur de Dom Juan.

Face à Charlotte, Dom Juan se trouve devant une situation idéale où il peut goûter au plaisir de surmonter des petites résistances par un simple jeu langagier susceptible de bouleverser l'état d'âme de la femme séduite. Charlotte est déjà sous l'effet de la séduction avant la rencontre avec Dom Juan. Durant son récit du sauvetage du maître et de son valet, Pierrot décrit en détaille à Charlotte la singularité des habits de Dom Juan qui reflètent l'image d'un homme de condition. Ce récit a charmé la jeune femme, ensuite elle assiste à une illustration du portrait décrit accompagnée par un flot de paroles flatteuses de la part du maître de la parole. Cela ne l'empêche pas de montrer quelques faibles résistances

---

248) *Dom Juan*, II, 2.

morales ou certaines méfiances qui fournissent à Dom Juan le plaisir de les surmonter.

Le discours épideictique du beau parleur est entamé par un éloge emphatique de la beauté supposée de Charlotte. Avec un ton mi-extasié mi moqueur, il lance une vague d'énoncés pour détailler le corps de la jeune femme commençant par les yeux pénétrants jusqu'aux lèvres appétissantes. Il s'agit évidemment du processus de la flatterie qui sert le séducteur d'emphatiser les qualités de l'interlocuteur.

La réussite du mécanisme de la séduction dépend de l'adresse du séducteur à exploiter les champs du désir narcissique de l'interlocuteur. Car, selon Shoshana Felman, ce désir est capable de produire une illusion réflexive spéculaire : « Le séducteur tend aux femmes le miroir narcissique idéalisant de leur propre désir d'elles-mêmes.<sup>249</sup> ». Ainsi les propos de Dom Juan sur la non-obligation de Charlotte qu'à sa propre beauté, n'a pour effet que de nourrir le désir narcissique de la paysanne par un appel à se voir et à s'estimer d'une manière plus grandiose.

La tromperie de la femme séduite (Charlotte) commence par la reconnaissance de celle-ci de la forme parfaite de son désir (déclaré ou dissimulé) dans le discours abusif du séducteur.

Charlotte sent du plaisir quand un homme de qualité chante son charme, souhaite être une dame de condition, et les belles paroles de Dom Juan la rend la proie de son propre fantasme. Dans la scène d'avant, le discours amoureux de Pierrot n'a fait réveiller aucune passion vibrante chez elle, alors que Dom Juan se positionne en sauveur envoyé du Ciel pour révéler à cette jeune fille sa vraie mérite, lui assurer la meilleure vie que vaut sa beauté, et la faire entrer dans un monde de rêve, mais il s'agit véritablement d'un univers de pure illusion qui se dissipera dans la scène avec Mathurine. Pour cette raison, le discours du

---

249) Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, p. 40



séducteur, assez puissant et convaincant au point de renverser l'ordre du réel, est désigné comme un discours diabolique ou tyrannique, mais aussi irrésistible.

Dom Juan : Sganarelle, regarde un peu ses mains.

Charlotte : Fi, Monsieur, elles sont noires comme je ne sais quoi.

Dom Juan : Ha que dites-vous là, elles sont les plus belles du monde, souffrez que je les baise, je vous prie. [...] Et dites-moi un peu, belle Charlotte, vous n'êtes pas mariée sans doute?

Charlotte : Non, Monsieur, mais je dois bientôt l'être avec Piarrot, le fils de la voisine Simonette.

Dom Juan : Quoi? une personne comme vous serait la femme d'un simple paysan? Non, non, c'est profaner tant de beautés, et vous n'êtes pas née pour demeurer dans un village, vous méritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage, et rendre justice à vos charmes: car enfin, belle Charlotte, je vous aime de tout mon cœur, et il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce misérable lieu [...]

Charlotte : Aussi vrai, Monsieur, je ne sais comment faire quand vous parlez, ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde de vous croire, mais on m'a toujou dit, qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres courtisans êtes des enjoleus, qui ne songez qu'à abuser les filles. [...] Voyez-vous, Monsieur, il n'y a pas plaisir à se laisser abuser, je suis une pauvre paysanne, mais j'ai l'honneur en recommandation, et j'aimerais mieux me voir morte que de me voir déshonorée.

Dom Juan : Moi, j'aurais l'âme assez méchante pour abuser une personne comme vous, je serais assez lâche pour vous déshonorer? Non, non, j'ai trop de conscience pour cela, je vous aime, Charlotte, en tout bien et en tout honneur, et pour vous montrer que je vous dis vrai, sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser, en voulez-vous un plus grand témoignage, m'y voilà prêt quand vous voudrez, et je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne.

Sganarelle : Non, non, ne craignez point, il se mariera avec vous tant que vous voudrez.<sup>250</sup>

Tout est calculé dans le discours de Dom Juan. Il parle des mains de Charlotte et il les baise. La paysanne en a honte car elle les trouve noires. Dom Juan ne dit pas qu'elles sont blanches, mais belles, passant ainsi au jugement de valeur en laissant Charlotte s'imaginer qu'elles sont

---

250) *Dom Juan*, II, 2.

assez blanches pour qu'il les trouve belles. Tout est donc enclenché par l'envie de Charlotte d'être Madame : la blancheur des mains est un signe de la haute qualité sociale.

Mais Charlotte exprime que ce désir excité de s'élever, de changer de statut et de lieu se heurte avec les obstacles des soucis de l'honneur, de la vertu, et des méfiances vis-à-vis des *courtisans* abuseurs des jeunes paysannes. L'hypocrite Dom Juan est prêt à tout pour hypnotiser la résistance de sa victime. Par un langage heureux « Je vous aime de tout mon cœur,... », sa méthode manipulatoire consiste à faire croire aux femmes qu'il les épousera toutes, qu'il ne les quittera jamais et qu'il leur jure la fidélité : « Le discours du séducteur, dit C. Reichler, fait comme si, inlassablement, il offrait le réel tout entier, le sens pur, la présence de la même chose<sup>251</sup> » Comment procède-t-il ?

Sh. Felman<sup>252</sup> nous propose une interprétation convaincante du processus de la séduction donjuanesque. D'après elle, le dialogue entre Dom Juan et ses partenaires communicationnels procède de deux ordres : l'ordre de l'acte et celui du sens. Lorsqu'il dit à Charlotte « Je vous donne ma parole = je vous promets », bien qu'il n'ait pas le moins du monde l'intention de tenir ses promesses, sa stratégie consiste de jouer sur la propriété sui-référentielle de ses énoncés performatifs, et par conséquent il accomplit les actes de la parole qu'il dénomme, mais effectivement il n'accomplit pas l'ordre concret du sens de ses énoncés.

Pour dissiper les craintes d'ordre moral et vertueux chez Charlotte « J'aimerais mieux me voir morte que de me voir déshonorée.<sup>253</sup> », il lance des énoncés « Sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser<sup>254</sup> », « Je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne.<sup>255</sup> » caractérisés

---

251) Claude Reichler, *La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, p.65

252) Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, p.39

253) *Dom Juan*, II, 2.

254) *Ibid.*,

255) *Ibid.*,

par le performatif « Je vous promets », mais qui ne l'engagent que linguistiquement parlant, sans avoir aucun rapport avec l'engagement du sens de l'acte de parole. Par ce genre d'énoncé, Dom Juan, d'après Felman, a fait sien le langage performatif au sens où Austin entendait cette notion, où les énoncés performatifs : « n'ont pas pour fonction d'informer ou de décrire, mais d'effectuer une performance, d'accomplir un acte par le procès même de leur énonciation<sup>256</sup> ».

Le malentendu naît de cette opposition de ces deux ordres de langage qui ne se rencontrent que pour ne pas se comprendre. En ayant l'air de s'engager, la stratégie du séducteur est de créer une dette réflexive, ou auto-référentielle qui, en tant que telle, ne l'engage pas :

Le piège de la séduction consiste, de la sorte, à produire une illusion *référentielle* par un énoncé qui est – par excellence – *sui référentielle* : l'illusion d'un acte d'engagement réel ou hors – linguistique créée par une énonciation qui ne se réfère qu'à elle-même.<sup>257</sup>

Les répliques donjuanesques prometteuses visant réduire à néant la résistance de la proie, pour lesquelles dire c'est faire, ne relèvent pas des catégories du vrai ou du faux mais seulement de la réussite ou de l'échec de l'acte.

Charlotte : Mon Dieu, je ne sais si vous dites vrai ou non, mais vous faites que l'on vous croit.

Dom Juan : Lorsque vous me croirez, vous me rendrez justice assurément, et je vous réitère encore la promesse que je vous ai faite, ne l'acceptez-vous pas? et ne voulez-vous pas consentir à être ma femme?

Charlotte : Oui, pourvu que ma tante le veuille. [...] Mais au moins, Monsieur, ne m'allez pas tromper, je vous prie, il y aurait de la conscience à vous, et vous voyez comme j'y vais à la bonne foi.

Dom Juan : Comment, il semble que vous doutiez encore de ma sincérité? Voulez-vous que je fasse des serments épouvantables? Que le Ciel...

Charlotte : Mon Dieu, ne jurez point, je vous crois.<sup>258</sup>

---

256) Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, p. 17

257) *Ibid.*, p.39 - 40

258) *Dom Juan*, II, 2.

La puissance persuasive du discours séducteur de Dom Juan affirme son autorité par la fameuse réplique de Charlotte : « Mon Dieu, je ne sais si vous dites vrai ou non, mais vous faites que l'on vous croit<sup>259</sup> ». Toute la question est alors une affaire de *croire*, et non pas de *savoir*. La jeune paysanne séduite achemine ses pas vers l'univers de l'illusion, et avant de se livrer naïvement au désir du démon, elle demande une dernière assurance de sincérité : « Il y aurait de la conscience à vous, et vous voyez comme j'y vais à la bonne foi.<sup>260</sup> ». Étouffer la dernière étincelle du feu de la résistance chez Charlotte n'a coûté Dom Juan qu'une volonté de faire témoigner le Ciel sur la pureté de ses intentions (serment). Il est prêt à le faire si son interlocutrice ne l'a pas arrêté.

Pour tous les autres personnages de la pièce, le serment est un pacte de sincérité absolue. Quant au Dom Juan, il ne reconnaît pas au Ciel ce pouvoir d'être ; il ne partage avec les autres ni ce code de la divinité, ni cette conception du langage engageant. Le Ciel, les actes de la parole, ou la notion de la vérité ne sont qu'un simple opérateur à sa disposition pour atteindre ses objectifs, et transformer ses énoncés performatifs en affirmatifs : « Dire, pour lui, ce n'est en aucun cas savoir ou connaître, mais faire : agir sur l'interlocuteur, modifier la situation et ses rapports de force<sup>261</sup> ».

La stratégie de la séduction de Dom Juan consiste ainsi en une habile et lucide exploitation de la structure spéculaire du sens et des capacités réflexives du langage. Face à Charlotte, il pourrait nous paraître que l'épreuve de la puissance de sa rhétorique n'est pas à la hauteur de sa réputation mythique : compliments, éloge des appas de la belle, déclaration d'amour, promesse d'un destin meilleur, faire prendre conscience de ses qualités exceptionnelles, etc. ; la simplicité de la

---

259) *Dom Juan*, II, 2.

260) *Ibid.*,

261) Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, p. 34

technique vient de la naïveté de la cible de la séduction. Mais si nous revenons au témoignage de Gusman «Valet d'Elvire» : « Après tant d'amour, et tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs, et de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentes, et de serments réitérés; tant de transports enfin, et tant d'emportements qu'il a fait paraître, jusqu'à forcer dans sa passion l'obstacle sacré d'un couvent, pour mettre Done Elvire en sa puissance; Je ne comprends pas, dis-je, comme après tout cela il aurait le cœur de pouvoir manquer à sa parole<sup>262</sup>», nous pouvons constater que Dom Juan, à l'instar de tout hypocrite moliéresque, élabore sa technique séductrice selon le caractère et le niveau de la résistance de la cible.

Concernant la question polémique s'agissant de savoir si Dom Juan est séduit par la femme convoitée, il est préférable de dire que le bon déroulement de la stratégie de la séduction impose au séducteur une certaine attirance vers la cible de la persuasion, mais la vraie séduction dont Dom Juan pourrait être victime s'incarne dans son auto – séduction : fasciner par sa propre puissance de séduire et de tromper les autres :

Dom Juan : On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait; à combattre par des transports, par des larmes, et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme, qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules, dont elle se fait un honneur, et la mener doucement, où nous avons envie de la faire venir.<sup>263</sup>

Enfin, pour Dom Juan, comme pour Tartuffe, séduire c'est tromper. Pour manipuler l'interlocuteur, les deux hypocrites comptent sur la puissance de la simulation et du paraître pour faire réussir leurs tactiques. Le simulacre consiste à dissimuler une intention et faire apparaître une attitude adéquate à l'acte de la tromperie. Ce processus

---

262) *Dom Juan*, I, 1.

263) *Ibid.*, I, 2.

s'appuie essentiellement sur le mensonge et toutes ses figures (double langage, dire faux pour paraître vrai ou le contraire, calomnie, etc..) pour assurer le bon déroulement du mécanisme de la ruse verbale.

Le mensonge de Tartuffe est incarné dans son jeu de simuler la dévotion extrême qui séduit les yeux d'Orgon. Par ses promesses performatives, Dom Juan ne ment pas au niveau de l'engagement oral, mais c'est le menteur par excellent dans la mise en application de ses engagements (Face à Dom Carlos, devant Dom Louis ou vis-à-vis des deux femmes séduites : Charlotte et Mathurine). Même lui, par un processus de mensonge ironique face à Elvire, il se montre irréfutable ou imbattable. Découvrons ensemble la valeur fondamentale du mensonge au sein de la ruse persuasive.

## **II- La ruse par mensonge**

La mise en application de la ruse nécessite une série de conduites susceptible d'atteindre une certaine fin sans que celui ou ceux qui voudraient s'y opposer ne prennent connaissance de cette intention de machination. Cette pratique manipulatoire suppose un certain nombre de mensonges qui constituent un pont sur lequel traverse toute sorte de stratégie trompeuse.

Les dictionnaires de la langue française nous donnent une définition de base du terme *mensonge* « Menterie concertée et étudiée, chose fausse et inventée, que l'on veut faire passer pour vrai<sup>264</sup>», et à partir de laquelle surgissent plusieurs définitions dans une tentative de cerner les nombreux champs d'application et les formes de cette pratique. Dans son article *Ruser sans mentir*, J.P. Cavaillé nous expose la définition d'Augustin :

---

264) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *mensonge*.

[Le mensonge] est défini en effet chez Augustin comme cette contradiction de la parole et de la pensée qui implique une duplicité du « cœur » : le menteur est l'homme aux deux pensées ; celle qu'il tient pour fausse et qu'il déclare, et celle qu'il tient pour vraie et qu'il taît<sup>265</sup>.

Ces propos s'harmonisent avec l'idée générale de cette pratique où quand certaines circonstances nous empêchent de dire la vérité, on la dissimule en prononçant un message, qui est autre que la vérité, mais qui doit apparaître correspondre au vrai. Cette vision nous permet de voir l'aspect pratique de l'acte de mentir ou de désinformer au sein du processus de la ruse persuasive :

Une action qui consiste à faire valider, par un récepteur que l'on veut intentionnellement tromper, une certaine description du réel favorable à l'émetteur, en la faisant passer pour une information sûre et vérifiée.<sup>266</sup>

L'habileté du fourbe de la dramaturgie moliéresque se dévoile dans son mécanisme de travestir un faux message en une information vraie et parfaitement crédible et qui oriente le comportement de l'interlocuteur vers une situation favorisant la réussite de la stratégie de ce fourbe. Nous sommes donc face à un jeu d'apparence basé sur l'esprit inventif du menteur.

Toute la stratégie mensongère de la galère de Scapin met en valeur son ingéniosité inventive illustrée par la création d'un univers narratif tout à fait vraisemblable dont la source est de pure imagination. La technique de la ruse par mensonge compte essentiellement sur l'univers de la fiction comme une source principale des tactiques trompeuses : «C'est grâce à l'imagination que le mensonge peut construire des mondes inconnus où la vérité se perd et où le faux peut régner.<sup>267</sup>» Du Sganarelle du *Médecin*

---

265) Jean Pierre Cavaillé, *Ruser sans mentir : de la casuistique aux sciences sociales. le recours à l'équivocité entre efficacité pragmatique et souci éthique*, p. 96

266) Philippe Breton, *La Parole manipulée*, p. 66

267) Alain Goldschläger, *Le Mensonge*, Article rédigé dans *Le Mensonge* : dossier édité par Jacques Lemaire, éd. de l'Université de Bruxelles, 1993, p.12

*volant* jusqu'à Toinette du *Malade imaginaire*, le mensonge et sa source imaginative constituent la matière principale dans la fabrication des fourberies moliéresques. Mais pour faire réussir son processus, cet univers de fiction doit se décoller de la vérité pour qu'il existe et reflète la cohérence fondamentale de ses éléments.

Durant le processus persuasif du personnage de la ruse, le mensonge se présente légitimement en lieu et place de la vérité dissimulée ; pour cette raison, il doit conserver une allure de vraisemblable afin de pouvoir refléter un monde potentiellement vrai, car autrement, il se verrait immédiatement identifié et s'avérerait inefficace. Si la stratégie mensongère ne contient pas une once de vérité, elle ne peut pas semer la confusion dans l'esprit du receveur et emporter son adhésion :

Nous avons donc la situation où le mensonge doit être non seulement intentionnellement l'inverse de la vérité, mais sembler la remplacer à juste titre et convaincre aussi bien sinon mieux qu'elle. Ce vraisemblable est régi par une autre série de critères qui chevauchent, mais ne correspondent pas forcément aux critères de vérité ; conséquemment le mensonge, en étant vraisemblable peut et doit répondre à certains critères de vérité, mais point à tous.<sup>268</sup>

La vérité se montre en soi inamovible, alors que le travail argumentatif du mensonge compte sur l'ambiguïté et le caractère coloré du vraisemblable. Pour cette raison, le mensonge se montre protéiforme, sa capacité de métamorphoses lui donne des avantages et une richesse dont la vérité est dépourvue. Le discours falsifié du personnage de la ruse emprunte plusieurs formes pour influencer le comportement de l'auditoire (double langage, désinformation, secret, calomnie, etc.). Notre examen de la valeur du mensonge au sein de la ruse moliéresque porte sur deux formes utilisées fréquemment dans les comédies de

---

268) Alain Goldschläger, *Le Mensonge*, p.11



Molière. Nous avons, d'un côté, Isabelle dans *L'École des maris* (acte II) qui, par un double langage (coder un message dont l'interprétation est basée sur l'inversion d'information), dupe son tuteur Sganarelle et fait de lui un intermédiaire pour assurer sa communication avec son amant Valère ; d'un autre côté, Sbrigani de *Monsieur de Pourceaugnac* (II, 4), par une tactique très habile, fait appel à la calomnie pour déformer la réputation de Julie (la bien-aimée de son maître Eraste) dans l'objectif de faire dégoûter le mari prétendu Pourceaugnac de cette jeune fille.

Dans la première ruse féminine, Isabelle doit pousser son interlocuteur à une lecture superficielle des codes de ses messages. Un travail qui exige du sublime et de la prudence pour attribuer au procédé mensonger un haut degré de crédibilité. Le même niveau de vraisemblable doit caractériser la stratégie calomnieuse de Sbrigani pour qu'il persuade le vieux limousin de son point de vue.

## **II.1 – Communication codée d'Isabelle**

Dans sa lutte contre le cocuage, la stratégie du tuteur Sganarelle consiste à maintenir Isabelle (la femme qu'il veut épouser et qui ne l'aime pas) enfermée dans son logis pour interdire toute sorte de contact avec l'extérieur. Le système de surveillance élaboré vigoureusement par le tuteur est censé assurer l'efficacité de sa conception du mariage sans risque. En raison de ce contrôle rigoureux, jamais les deux amoureux (Isabelle et Valère) n'ont l'occasion de se voir en tête-à-tête. En dépit de cela, Isabelle parvient, au bout de trois actes, à épouser Valère. Comment les deux amoureux ont-ils communiqué ?

Valère a déployé tous ses efforts afin de pouvoir établir une communication avec Sganarelle (I, 3) en vue de s'introduire dans son logis, mais l'interlocuteur se montre inflexible à cette tentative

manipulatoire. La situation communicationnelle met les amoureux dans une impasse. Mais c'est Isabelle qui ourdit des machinations audacieuses et arrive, à la grande surprise du spectateur, à casser ce blocus communicationnel et rejoindre son amant Valère. Comment arrive-t-elle à tromper le barbon et mettre à profit son aveuglement ? Quelle stratégie adopte-t-elle pour ridiculiser le scepticisme maladif du jaloux, et ses précautions contre la menace du cocuage ?

Le deuxième acte de cette comédie nous dévoile le stratagème d'Isabelle qui est susceptible de rendre Sganarelle auteur de son infortune. La lecture globale du texte révèle le caractère général du processus communicationnel adopté par les deux amoureux. Le principe du contact consiste à dire le faux pour que le partenaire inverse l'information et comprenne le vrai :

Isabelle, *à part* : Ô ciel, sois-moi propice, et seconde en ce jour,  
Le stratagème adroit, d'une innocente amour.  
[...]  
Sganarelle : Va, sois en repos, rentre, et me laisse faire;  
Je vais parler sur l'heure, à ce jeune étourdi.<sup>269</sup>

La stratégie mensongère suivie suppose un accord implicite, ou une entente sous-entendue basée sur une norme précise de réciprocité. C'est Isabelle qui prend les choses en main. Le «*stratagème adroit d'une innocente amour*» qu'elle adopte consiste à déguiser l'information qu'elle souhaite faire parvenir à Valère par un masque superficiel qui donne l'apparence d'une vérité qui contrarie les vraies intentions de l'émettrice.

La fausse communication d'Isabelle, qui vise la libération de la jeune femme de son enfermement et d'une obligation de mariage imposée par le tuteur, se passe en trois étapes et s'achève par la rencontre des amoureux mais sous le contrôle d'un tiers (Sganarelle).

---

269) *L'École des maris*, II, 1. v.361-362, v. 364-365

### II.1.1- Premier message oral

Pour transformer son vrai ennemi, le tuteur Sganarelle, en commissionnaire qui transmet les messages codés, la jeune amante renforce la vraisemblance de ses propos en adoptant des raisonnements sophistiqués qui, d'une part, mettent en évidence l'attachement d'Isabelle à la question de l'honneur féminine, et d'autre part, simulent des sentiments à l'égard de Sganarelle.

Sganarelle : Mais savez-vous aussi, lui trouvant des appas;  
Qu'autrement qu'en tuteur sa personne me touche,  
Et qu'elle est destinée à l'honneur de ma couche?

Valère : Non.

Sganarelle : Je vous l'apprends donc, et qu'il est à propos,  
Que vos feux, s'il vous plaît, la laissent en repos.  
[...]

Valère : Qui vous a dit, que j'ai pour elle l'âme atteinte?  
[...]

Sganarelle : Elle, est-ce assez dit?  
Comme une fille honnête, et qui m'aime d'enfance,  
Elle vient de m'en faire entière confiance;  
Et de plus m'a chargé de vous donner avis,  
Que depuis que par vous, tous ses pas sont suivis;  
Son cœur qu'avec excès votre poursuite outrage,  
N'a que trop de vos yeux entendu le langage;  
Que vos secrets désirs, lui sont assez connus,  
Et que c'est vous donner des soucis superflus;  
De vouloir davantage expliquer une flamme,  
Qui choque l'amitié que me garde son âme.

Valère : C'est elle, dites-vous, qui de sa part vous fait... ?

Sganarelle : Oui, vous venir donner cet avis franc, et net,  
Et qu'ayant vu l'ardeur dont votre âme est blessée,  
Elle vous eût plus tôt fait savoir sa pensée;  
Si son cœur avait eu dans son émotion,  
À qui pouvoir donner cette commission;  
Mais qu'enfin les douleurs d'une contrainte extrême,  
L'ont réduite à vouloir se servir de moi-même;  
Pour vous rendre averti, comme je vous ai dit,<sup>270</sup>

Consciente du danger que court son processus mensonger, Isabelle manipule son tuteur en faisant de lui son seul confident : une attitude qui fortifie sa prétention des sentiments amoureux à l'égard de Sganarelle, et

---

270) *L'École des maris*, II, 2. v. 402-406, 408, 410-429.

qui substitue la jalousie effrayante de ce dernier par une confiance aveugle caractérisée par la joie de se charger de la mission de la communication entre les deux amants. Une initiative tout à fait audacieuse selon l'expression de Jacques Scherer :

La hardiesse de Molière consistera à faire du mari à la fois celui qui reçoit de la femme l'information et qui la transmet à l'homme ; c'est pourquoi ce mari peut et doit devenir le personnage principal.<sup>271</sup>

La mise en application de la stratégie mensongère d'Isabelle est conditionnée par la nécessité de gagner la confiance de Sganarelle : une démarche fondamentale pour assurer le consentement immédiat du tuteur pour jouer le rôle d'intermédiaire. Par une manipulation pathétique, Isabelle insinue à Sganarelle qu'il touche son cœur, mais elle évoque la présence d'une troisième personne (Valère) qui tente de déséquilibrer cette union par des comportements qui choquent l'honnêteté de la femme. Le premier message qu'elle charge Sganarelle de transformer à Valère est de lui dire qu'elle est offensée par ses attentions, qu'il doit cesser de poursuivre Isabelle, car elle aime son tuteur. L'efficacité de ce faux message procède par deux volets. Il s'agit d'une information superficielle conçue pour l'intermédiaire Sganarelle (l'amour prétendue de la jeune femme), mais qui masque une deuxième vraie information adressée à Valère dont le contenu est qu'Isabelle perçoit ses sentiments amoureux, et que sa situation contraignante l'oblige de se communiquer avec lui à travers l'obstacle lui-même.

Valère : Ergaste, que dis-tu, d'une telle aventure?

[...]

Ergaste, *bas*, à Valère : Selon ma conjecture,

Je tiens qu'elle n'a rien de déplaisant pour vous,

Qu'un mystère assez fin, est caché là-dessous,

Et qu'enfin cet avis n'est pas d'une personne,

Qui veuille voir cesser l'amour qu'elle vous donne.<sup>272</sup>

---

271) Jacques Scherer, *La Communication dans L'école des maris*, article rédigé dans *L'Art du Théâtre*, Mélanges en hommage à Robert Garapon, éd.PUF, février 1992, p.211

272) *L'École des maris*, II, 2. v. 435-440.

La mission est accomplie, tout se passe comme si Sganarelle mettait fin aux espoirs de Valère. Mais la communication est maquillée. Certainement, ni Valère, ni le public ne peuvent croire au sens superficiel du message proposé. Le contenu littéral de l'information ne passe pas parce qu'il est en contradiction avec le contexte dramatique de la pièce. Dans le discours entièrement falsifié de Sganarelle, Valère doit détecter les éléments susceptibles de décoder le message transmis. Autrement dit, il doit positiver la négation des propos de Sganarelle afin de percevoir la véritable intention d'Isabelle.

Valère a des doutes concernant les propos de son rival ; pour cette raison, il s'interroge sur la source d'information. Si l'origine de ce message est Isabelle, alors cette communication n'a qu'une valeur apparente. Valère doit comprendre la vérité cachée dans ces phrases masquées. Georges Forestier<sup>273</sup> appelle cette forme de communication falsifiée une *double entente* qui consiste à faire « Exprimer une idée de telle manière que sous les mêmes mots [...] une idée différente puisse être perçue <sup>274</sup> ».

Enfin, aidé par son valet, Valère réussit à déchiffrer le message et comprendre le sens implicite de cette commission. Mais il est resté passif, parce qu'il n'a pas assumé son rôle d'interlocuteur à distance. Le messenger Sganarelle est rentré chez Isabelle sans réponse portée à l'émettrice.

## II.1.2- Deuxième message écrit

La passivité réactionnelle de Valère met Isabelle dans une situation d'ambiguïté vis-à-vis de la compréhension du premier message

---

273) Georges Forestier, *L'Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, p. 276

274) Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, éd. Klincksieck, 2002. p. 292

codé. C'est toujours elle qui prend encore l'initiative pour une nouvelle méthode communicationnelle plus claire mais qui court un haut risque.

Isabelle : J'ai peur que cet amant plein de sa passion,  
N'ait pas de mon avis compris l'intention;  
Et j'en veux dans les fers, où je suis prisonnière,  
Hasarder un qui parle avec plus de lumière.  
[...]

Sganarelle : Un plein effet  
A suivi tes discours, et ton homme a son fait;  
[...]

Isabelle : Ha! que me dites-vous, j'ai bien peur du contraire,  
Et qu'il ne nous prépare encor plus d'une affaire.  
[...]  
Vous n'avez pas été plus tôt hors du logis,  
Qu'ayant, pour prendre l'air, la tête à ma fenêtre,  
J'ai vu dans ce détour un jeune homme paraître,  
Qui d'abord de la part de cet impertinent,  
Est venu me donner un bonjour surprenant.  
Et m'a droit dans ma chambre une boîte jetée,  
Qui renferme une lettre en poulet cachetée ;  
J'ai voulu sans tarder lui rejeter le tout;  
Mais ses pas de la rue avaient gagné le bout,  
Et je m'en sens le cœur tout gros de fâcherie.  
[...]  
Il est de mon devoir de faire promptement  
Reporter boîte et lettre, à ce maudit amant,  
Et j'aurais pour cela besoin d'une personne;  
Car d'oser à vous-même...

Sganarelle : Au contraire mignonne,  
C'est me faire mieux voir ton amour et ta foi,  
[...]  
Bon, voyons ce qu'il a pu t'écrire.

Isabelle : Ah! Ciel, gardez-vous bien de l'ouvrir.

Sganarelle : Et pourquoi.

Isabelle : Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi,  
Une fille d'honneur doit toujours se défendre  
De lire les billets qu'un homme lui fait rendre,  
La curiosité qu'on fait lors éclater,  
Marque un secret plaisir de s'en ouïr conter,  
Et je trouve à propos, que toute cachetée,  
Cette lettre lui soit promptement reportée,  
Afin que d'autant mieux il connaisse aujourd'hui,  
Le mépris éclatant que mon cœur fait de lui,  
Que ses feux désormais perdent toute espérance,  
Et n'entreprennent plus pareille extravagance.

Sganarelle : Certes elle a raison, lorsqu'elle parle ainsi,  
Va ta vertu me charme, et ta prudence aussi,<sup>275</sup>

---

275) *L'École des maris*, II, 3. v.449-452, 454, 459-460, 462-471, 473-477, 480-494

[...]  
Tenez, dites à votre maître,  
Qu'il ne s'ingère pas d'oser écrire encor,  
Des lettres qu'il envoie avec des boîtes d'or,  
Et qu'Isabelle en est puissamment irritée,  
Voyez, on ne l'a pas au moins décachetée,  
Il connaîtra l'état que l'on fait de ses feux,  
Et quel heureux succès il doit espérer d'eux.<sup>276</sup>

La ruse de la lettre, écrite réellement de sa main en destination de Valère, compte sur la puissance persuasive d'un récit mensonger fabriqué par Isabelle cherchant à convaincre Sganarelle que cette lettre reçue de la part de Valère est un acte scandaleux dont la seule réaction possible est de porter cette lettre à l'expéditeur prétendu sans la décacheter.

Pour Sganarelle, le récit du jeune homme qui a jeté dans la chambre d'Isabelle la boîte contenant la lettre, lui paraît tout à fait vraisemblable. L'insistance d'Isabelle à mettre en évidence le devoir de la femme honnête de rendre la lettre telle qu'elle était, et en outre, le fait de solliciter Sganarelle de se charger de cette tâche augmentent la plausibilité de ses mensonges. La stratégie de falsification se montre persuasive « Certes elle a raison lorsqu'elle parle ainsi.<sup>277</sup> » parce que le tuteur voit dans ces propos les signes de la vertu d'Isabelle et de sa fidélité envers lui. Ce mécanisme suivi (dire le faux pour réaliser le vrai) exploite l'univers doxal de Sganarelle, car les réactions et comportements d'Isabelle simulent hyperboliquement toujours une mise en application des principes relevant de la conception du mariage adoptée par le tuteur « Je vois que mes leçons ont germé dans ton âme<sup>278</sup> ».

Le petit monologue de Sganarelle au début du (II, 4) reflète l'habileté oratoire d'Isabelle, où le tuteur continue l'éloge de la vertu de

---

276) *L'École des maris*, II, 4, v.512-518.

277) *Ibid.*, II, 3, v.493.

278) *Ibid.*, II, 3, v. 495.

la jeune femme. Ensuite, face au valet Ergaste, il reproduit l'essence des propos d'Isabelle en lui donnant la lettre.

Ergaste : Hé bien, Monsieur, le tour est-il d'original,  
Pour une jeune fille, elle n'en sait pas mal,  
De ces ruses d'amour la croirait-on capable?  
[...]  
La dupe vient, songez à ce qu'il vous faut dire.  
[...]

Valère : Le droit de la sorte l'ordonne;  
Et de tant de vertus brille votre personne,  
Que j'aurais tort de voir d'un regard de courroux,  
Les tendres sentiments qu'Isabelle a pour vous.  
[...]  
Oui, oui, je vous quitte la place;  
Mais je vous prie au moins, et c'est la seule grâce,  
Monsieur, que vous demande un misérable amant,  
Dont vous seul aujourd'hui causez tout le tourment.  
Je vous conjure donc d'assurer Isabelle,  
Que si depuis trois mois mon cœur brûle pour elle,  
Cette amour est sans tache, et n'a jamais pensé,  
À rien dont son honneur ait lieu d'être offensé.  
[...]  
Que ne dépendant que du choix de mon âme,  
Tous mes desseins étaient de l'obtenir pour femme,  
Si les destins en vous qui captivez son cœur,  
N'opposaient un obstacle à cette juste ardeur.<sup>279</sup>

Valère et son valet avoue l'ingéniosité et même l'hardiesse du geste. L'initiative d'Isabelle est indispensable pour le déroulement des étapes de la communication. Car cette lettre impose à Valère la nécessité de jouer le jeu de la fausse communication et d'envoyer une réponse sollicitée.

La stratégie de Valère adopte la flatterie pour endormir la méfiance de Sganarelle. Par sa déclaration mensongère que sa bataille amoureuse est déjà perdue face à un rival de haute qualité, Valère obtient de Sganarelle, intermédiaire zélé, qu'il transmette exactement à Isabelle une information verbale dans laquelle il atteste la pureté de ses intentions, disant qu'il n'aspire qu'au mariage. Ce processus

---

279) *L'École des maris*, II, 6. v. 525-527, 532, 563-578.



manipulatoire débute par une feinte de Valère d'accepter l'insensibilité d'Isabelle à son égard, puis, il fait entendre au barbon le désespoir de son «Cœur» qui «brûle pour elle<sup>280</sup>». Ce désespoir apparent contient en soi une vraie déclaration d'amour adressée à Isabelle.

Avec un grand plaisir, Sganarelle, qui voit dans le discours de Valère son propre éloge, remplit cette demande sur le champ, et transmet littéralement à Isabelle le message codé. Il est vrai que les mêmes mots de Valère sont reproduits devant Isabelle, mais ces mots portent deux sens communicationnels (sens manifeste adressé à Sganarelle, et caché à Isabelle). Cette dernière, loin de croire que l'amour de Valère est du passé, voit dans cette déclaration un engagement pour l'avenir.

### II.1.3- Proposition masquée d'enlèvement

Il est vrai qu'Isabelle est rassurée des sentiments de Valère, mais la situation où elle se trouve est très critique et exige une action immédiate.

Isabelle : Oui, oui, j'ai su que ce traître d'amant,  
Parle de m'obtenir par un enlèvement,  
Et j'ignore pour moi les pratiques secrètes,  
Qui l'ont instruit sitôt du dessein que vous faites,  
De me donner la main dans huit jours au plus tard,  
Puisque ce n'est que d'hier que vous m'en fîtes part;  
Mais il veut prévenir dit-on cette journée,  
Qui doit à votre sort unir ma destinée.  
[...]  
Allez votre douceur entretient sa folie,  
S'il vous eût vu tantôt lui parler vertement,  
Il craindrait vos transports, et mon ressentiment;  
Car c'est encor depuis sa lettre méprisée,  
Qu'il a dit ce dessein qui m'a scandalisée,  
Et son amour conserve ainsi que je l'ai su,  
La croyance qu'il est dans mon cœur bien reçu,  
Que je fuis votre hymen, quoi que le monde en croie,  
Et me verrais tirer de vos mains avec joie.  
[...]

Sganarelle : Ne t'afflige point tant, va ma petite femme,

---

280) *L'École des maris*, II, 6, v.572

Je m'en vais le trouver, et lui chanter sa gamme.  
Isabelle : Dites-lui bien au moins, qu'il le nierait en vain,  
Que c'est de bonne part qu'on m'a dit son dessein,<sup>281</sup>

La jeune amante monte sa machine et suggère une issue extrêmement risquée. La menterie à laquelle elle procède se charge de la communication cryptée d'une proposition d'enlèvement : devant l'urgence de la situation, Isabelle décide de suggérer à Valère de «J'ai su que ce traître d'amant parle de m'obtenir par un enlèvement<sup>282</sup>». Une information qui cache en son sein un «enlevez-moi». Cette proposition reflète l'essence du message envoyé et accompagné par d'autres informations codées selon le même mécanisme communicationnel (huit jours de délai avant le mariage imposé, sa résolution de fuir cet hymen odieux, et la certitude de source de cette suggestion).

Dans l'excès et l'hyperbole qui caractérisent tous les propos et les messages mensongers d'Isabelle, Sganarelle voit l'idéalisme de la vertu féminine. Cet excès verbal élargit le champ de l'aveuglement du tuteur, éclate les limites de sa confiance dans l'attitude d'Isabelle, et surtout rend le vraisemblable de la communication falsifiée de l'ordre de l'évidence. Le processus trompeur d'Isabelle reflète une véritable dialectique du vrai et du faux dans les répliques masquées. Pour réussir sa technique du *paraître vrai*, Isabelle crée les conditions d'énonciation adéquates et propres au déguisement de ses propos d'une manière où la part du vrai soit toujours entendue par le destinataire (Sganarelle) comme faux.

Mais concernant le vrai destinataire (Valère) censé de renverser l'information, la suggestion de l'enlèvement est tellement énorme qu'il en demande une confirmation. Cette fois, c'est Sganarelle, trop confiant

---

281) *L'École des maris*, II, 7. v.625-632, 636-644, 659-662.

282) *Ibid.*, v. 625-626.

en la jeune femme, qui prend le relais et propose à Valère une rencontre avec Isabelle pour que cet amant vérifie l'information transmise.

#### II.1.4- La rencontre

Dans cette scène de confrontation avec la présence d'un tiers, nous avons une nouvelle forme de communication. Il ne s'agit plus des messages verbaux codifiés, ni des lettres et réponses feintes, mais c'est une rencontre d'une tête à tête évoquée et observée par Sganarelle qui tente vainement de guider les discours.

Sganarelle : Pleine pour lui de haine, et pour moi de tendresse,  
Et par toi-même enfin j'ai voulu sans retour,  
Le tirer d'une erreur qui nourrit son amour.

Isabelle : Quoi mon âme à vos yeux ne se montre pas toute,  
Et de mes vœux encor vous pouvez être en doute?

Valère : Oui tout ce que Monsieur, de votre part m'a dit,  
Madame, a bien pouvoir de surprendre un esprit,  
J'ai douté, je l'avoue, et cet arrêt suprême,  
Qui décide du sort de mon amour extrême,  
Doit m'être assez touchant pour ne pas s'offenser,  
Que mon cœur par deux fois le fasse prononcer.

Isabelle : Non non, un tel arrêt ne doit pas vous surprendre,  
Ce sont mes sentiments qu'il vous a fait entendre,  
Et je les tiens fondés sur assez d'équité,  
Pour en faire éclater toute la vérité;  
Oui je veux bien qu'on sache, et j'en dois être crue,  
Que le sort offre ici deux objets à ma vue,  
Qui m'inspirant pour eux différents sentiments,  
De mon cœur agité font tous les mouvements.  
L'un par un juste choix où l'honneur m'intéresse,  
A toute mon estime et toute ma tendresse;  
Et l'autre pour le prix de son affection,  
A toute ma colère et mon aversion:  
La présence de l'un m'est agréable et chère,  
J'en reçois dans mon âme une allégresse entière,  
Et l'autre par sa vue inspire dans mon cœur  
De secrets mouvements, et de haine et d'horreur.<sup>283</sup>

C'est une rencontre serrée qui exige plus de prudence en raison de la présence du tiers soupçonneux. Une rencontre où il est interdit de dire

---

283) *L'École des maris*, II, 9. v. 720-746.

la vérité. Nous avons une interlocution directe entre les amoureux où la communication est gouvernée par le mensonge. Isabelle et Valère doivent employer des mots à double sens pour dévoiler leurs passions : en un mot, il leur faut comprendre la vérité en mentant.

L'arrivée de Valère et Sganarelle a surpris Isabelle. Elle commence par adopter une attitude sévère pour exprimer sur un ton faussement irrité ce qu'elle désire le plus.

Ce qui est remarquable dans cette rencontre, c'est que tous les deux amoureux se parlent par équivoque et parviennent à faire passer des déclarations d'amour au nez et à la barbe de Sganarelle. Leurs phrases mystérieuses révèlent et cachent à la fois la vérité de leurs intentions. Isabelle aime l'un et déteste l'autre, mais elle ne dit jamais qui sont l'un et l'autre. Elle déclare une seule vérité, mais à *double entente*. Pour l'un, elle a son « estime et toute sa tendresse », et pour l'autre sa « colère », et son « aversion ». C'est déjà la démarche de Dom Juan face aux deux paysannes. Isabelle énonce une vérité qui sauvegarde le secret du message.

C'est le mensonge qui véhicule l'interlocution des amoureux, mais qui porte en soi-même la vérité masquée. Sganarelle et Valère reçoivent le même message, mais ils le comprennent d'une manière différente. Les deux interprétations se fondent sur les mêmes signifiants, mais elles se présentent comme les deux faces d'une seule feuille. C'est l'équivoque qui assure le bon fonctionnement de l'interlocution amoureuse. Se berçant de l'illusion, le tuteur se croit toujours à l'abri du cocuage ; il n'a aucune conscience des phrases masquées qui s'inversent et se tournent contre lui :

Dans de telles scènes, Sganarelle apparaît en monomaniac renfermé dans son imagination délirante. Ce qu'il perçoit et interprète comme un

surface plane, est la face extérieure d'un «masque» dont il ignore l'existence, puisqu'il croit les avoir bannis de son univers verrouillé.<sup>284</sup>

La stratégie de la ruse par mensonge se déroule dans cet acte conformément au principe de la double entente. Sganarelle prend les contenus des messages d'Isabelle à la lettre, c'est-à-dire comme des énoncés négatifs exprimant une antipathie entre Isabelle et Valère. L'élément qui dissimule devant Sganarelle les vrais sentiments des amoureux se concrétise dans la négation verbale que l'un des deux vrais partenaires de communication n'a qu'à positiver pour déchiffrer le vrai statut du message transmis.

Ce processus de la fausse communication ne connaîtrait pas le succès si le terrain de la ruse n'était pas bien préparé par Isabelle à travers une sorte de manipulation psychologique résultant d'une simulation d'adoption des principes doxaux de Sganarelle par Isabelle, et de la prétention d'engagement conjugal avec lui. Le haut degré de la vraisemblance des attitudes et propos d'Isabelle a renversé la jalousie hystérique du tuteur et a réduit à néant ses précautions outrancières contre le cocuage.

Le mensonge se manifeste dans cet acte à travers la procédure des phrases masquées fortifiées par le cryptage des informations. La communication dissimulée se montre à l'image d'un masque qu'on enlève pour montrer le vrai visage. Cette puissance dissimulatrice du mensonge lui attribue ses formes multiples. Dans les comédies de Molière, il existe d'autres formes de dire le contraire de la vérité mais qui apparaît la correspondre. Le personnage de la ruse peut recourir parfois à la formulation d'une accusation mensongère portée sciemment contre une tierce personne en rapport avec la dupe pour jeter sur lui le

---

284) Marco Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, éd. Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1998. p. 93

discrédit dans l'objectif d'acquiescer de l'auditeur une situation favorisant la réalisation d'une certaine fin. Autrement dit, le fourbe moliéresque peut calomnier un personnage absent afin d'obtenir de son interlocuteur une position avantageuse à la visée du processus mensonger.

Même si la calomnie reste toujours la cible d'une condamnation sévère, dans les comédies moliéresques, les spectateurs sympathisent à certaines stratégies calomnieuses lorsqu'elles servent une noble cause (Mascarille, dans *L'Étourdi*, n'hésite pas à diffamer la réputation de Célie devant Léandre afin d'éloigner ce rival du chemin de son maître Lélie). Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, plusieurs tours étaient préparés et joués contre Pourceaugnac et son plan de mariage avec Julie (fils d'Oronte et maîtresse d'Eraste) ; parmi ces manigances, l'homme d'intrigues Sbrigani a tenté de persuader M. de Pourceaugnac que la jeune fille (Julie) qu'il veut épouser n'a pas une conduite honorable. Quel chemin persuasif suit-il pour faire pénétrer cette fausse idée dans l'esprit de Pourceaugnac contre la jeune promise ?

## **II.2- La ruse par mensonge calomnieux**

Les champs définitionnels attribuent à la calomnie la figure d'un acte de parole trompeur et médisant dont le but est de nuire à la réputation et à l'honneur de son objet. Furetière n'hésite pas de mettre l'accent sur l'aspect noir de ce processus mensonger : « Fausse accusation, médisance contre l'honneur en chose considérable<sup>285</sup> ». La démarche du calomniateur consiste généralement à attribuer malicieusement à quelqu'un des actions ou des qualités jugées, par l'auditoire ou par toute une communauté humaine, comme vicieuses.

En matière de la ruse persuasive, la calomnie cherche à s'infiltrer dans l'univers intime de l'auditeur ou à s'insinuer dans son esprit pour y

---

285) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *calomnie*.

inoculer une fausse information accusatrice qui découle une sorte de haine avec une réaction destructive contre un être absent. Michel Adam, dans son ouvrage *La calomnie, relation humaine*, a précisé le mécanisme qui gouverne le rapport triangulaire entre les partenaires de cette stratégie manipulatoire :

La parole utilisée comme moyen d'action aboutit [...] à une transformation dans les relations entre les personnes. C'est ainsi que la calomnie va réussir à perturber la relation entre trois personnes. Le calomniateur agit, utilise son influence pour effectuer sur son interlocuteur une opération, au sujet d'une tierce personne, que la seconde précisément connaît, et à laquelle il cherchera à nuire. La calomnie inaugure un processus social où la parole va modifier le réel pour le rendre pire qu'il n'était.<sup>286</sup>

La technique de la calomnie repose alors sur le jeu verbal du vrai et du faux. Le fourbe moliéresque s'ingénie à élaborer une accusation falsifiée mais bien construite à tel point que sa vraisemblance devient indiscutable.

La réussite de la calomnie dépend de l'efficacité des moyens pour persuader l'interlocuteur qui a le pouvoir de décider et de juger si l'accusation est fausse ou vraie. La stratégie calomniatrice de Sbrigani, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, (II, 4), adopte une sorte de manipulation alternative des composantes éthiques et pathétiques soutenues par des éléments langagiers susceptibles de créer les meilleures conditions de réception chez Pourceaugnac sans que ce dernier ait le moindre doute sur la vraisemblance des accusations. Quel genre de mensonge calomnieux Sbrigani adopte-t-il ? Et comment procède-t-il pour faire dégoûter le vieux limousin de Julie ?

Monsieur De Pourceaugnac : Enseignez-moi, de grâce, le logis de  
Monsieur Oronte : je suis bien aise d'y aller tout à l'heure.  
Sbrigani : Ah ! ah ! vous êtes donc de complexion amoureuse, et  
vous avez oui parler que ce Monsieur Oronte a une fille... ?

---

286) Michel Adam, *La Calomnie. Relation humaine*, éd. Le Centurion / Sciences humaines, Paris, 1968, p.20

Monsieur De Pourceagnac : Oui, je viens l'épouser.  
 Sbrigani : L'é... L'épouser?  
 Monsieur De Pourceagnac : Oui.  
 Sbrigani : En mariage?  
 Monsieur De Pourceagnac : De quelle façon donc?  
 Sbrigani : Ah c'est une autre chose, et je vous demande pardon.  
 Monsieur De Pourceagnac : Qu'est-ce que cela veut dire?  
 Sbrigani : Rien.  
 Monsieur De Pourceagnac : Mais encore?  
 Sbrigani : Rien, vous dis-je : j'ai un peu parlé trop vite.  
 Monsieur De Pourceagnac : Je vous prie de me dire ce qu'il y a là-dessous.  
 Sbrigani : Non, cela n'est pas nécessaire.  
 Monsieur De Pourceagnac : De grâce.  
 Sbrigani : Point, je vous prie de m'en dispenser.  
 Monsieur De Pourceagnac : Est-ce que vous n'êtes pas de mes amis?  
 Sbrigani : Si fait ; on ne peut pas l'être davantage.  
 Monsieur De Pourceagnac : Vous devez donc ne me rien cacher.  
 Sbrigani : C'est une chose où il y va de l'intérêt du prochain.  
 Monsieur De Pourceagnac : Afin de vous obliger à m'ouvrir votre cœur, voilà une petite bague que je vous prie de garder pour l'amour de moi.<sup>287</sup>

Le processus mensonger du calomniateur peut se formuler comme suit : le calomniateur dit A, pense non – A, mais veut faire entendre A à son interlocuteur. La mise en application de sa stratégie calomnieuse nécessite, selon L. Bellenger<sup>288</sup>, l'emploi de la parole médisante, du langage de la diffamation et de la détraction. L'insinuation d'une information falsifiée dans l'esprit de l'auditoire exige du calomniateur une haute compétence en matière d'éloquence.

Ce qui caractérise la scène de la calomnie de Sbrigani, est que ce fourbe réussit à la fin de la scène à persuader Pourceagnac de la crédibilité de ses propos sans qu'il avance un vrai argument concret qui valide ses accusations mensongères contre Julie. Bien que la situation où se trouve Pourceagnac (sa fuite de la clinique après avoir pris conscience qu'il était la cible d'une fourberie intriguée par Eraste) ne lui

---

287) *Monsieur de Pourceagnac*, II, 4.

288) Lionel Bellenger, *La Persuasion*, p. 37-38.



soit pas favorable, Sbrigani compte seulement sur son habileté oratoire pour manipuler le vieux limousin.

La tactique manipulatoire de Sbrigani compte sur deux techniques principales : d'une part, il s'agit de prolonger la temporalité de l'interlocution avant d'avouer ce qui semble inavouable. C'est une stratégie qui met la patience de Pourceaugnac à bout, et valorise le contenu du discours par la prolongation du temps de l'attente de la révélation. Cette première technique prépare psychologiquement l'auditoire et l'oriente vers le deuxième procédé s'agissant d'élaborer un raisonnement argumentatif qui semble faire pencher la balance du jugement en faveur des intérêts de Pourceaugnac : un mécanisme qui fortifie efficacement la vraisemblance des accusations mensongères.

À la sollicitation pressante de Pourceaugnac sur l'adresse du logis du père Oronte, Sbrigani fait semblant de supposer que cette visite pourrait concerner la jeune fille (Julie). Sa manière de s'interroger laisse paraître un sentiment d'étonnement douteux. Sbrigani sait déjà toutes les réponses, mais sa stratégie manipulatoire s'amorce par deux répliques interrogatives exprimant une vraie réaction d'étonnement inattendu, avec des points de suspension. Cette situation énonciative met l'interlocuteur en état d'haleine. La première démarche de Sbrigani est alors de piquer la curiosité de Pourceaugnac par le déclenchement de l'état de suspense.

L'efficacité de cette technique se parfait par la rétraction de Sbrigani «Ah c'est une autre chose, et je vous demande pardon.<sup>289</sup>». Il simule un sentiment de stupéfaction vis-à-vis de cette décision de mariage, ensuite ce fourbe se donne l'air de préférer tenir le silence. En agissant de la sorte, il met Pourceaugnac en état d'attente angoissée, et accroît le besoin de la dupe à prêter une oreille attentive. Ce sentiment

---

289) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4

d'indiscrétion, chez le vieux prétendant, est exprimé par une série de questions et de sollicitations pour éclaircir les raisons de cette réaction.

Le fourbe Sbrigani poursuit la simulation d'une insistance sur le silence et par ses répliques «j'ai un peu parlé trop vite.<sup>290</sup>» «C'est une chose où il y va de l'intérêt du prochain<sup>291</sup>», il attise la curiosité de Pourceaugnac : une passion qui se transforme en besoin fondamental de savoir. Outre son efficacité persuasive, cette technique emphatique d'exciter les émotions de Pourceaugnac valorise l'information secrète et diminue presque à néant la probabilité du doute sur la crédibilité du contenu.

Le jeu de Sbrigani met son interlocuteur dans une situation de manque d'information sur un sujet essentiel en rapport avec sa future vie. Le limousin se montre prêt à tout pour satisfaire ce besoin vital. Il commence à chercher des moyens qui peuvent l'aider à faire parler le calomniateur. Il ne cesse pas de multiplier ses sollicitations d'éclaircissement, il exige de Sbrigani des preuves de leur amitié prétendue, enfin il a réussi à faire parler la bouche apparemment silencieuse par une sorte de séduction matérielle «voilà une petite bague que je vous prie de garder pour l'amour de moi.<sup>292</sup>». À ce stade, Sbrigani est rassuré que Pourceaugnac est dans une condition idéale de réception pour toute sorte d'information sans jamais interroger sur la vraisemblance des propos à venir.

Sbrigani : Laissez-moi consulter un peu si je le puis faire en conscience. C'est un homme qui cherche son bien, qui tâche de pourvoir sa fille le plus avantageusement qu'il est possible, et il ne faut nuire à personne. Ce sont des choses qui sont connues à la vérité, mais j'irai les découvrir à un homme qui les ignore, et il est défendu de scandaliser son prochain. Cela est vrai. Mais, d'autre part, voilà un étranger qu'on veut surprendre, et qui, de bonne foi, vient se marier avec une fille qu'il ne connaît pas et qu'il n'a jamais vue; un gentilhomme plein de franchise, pour qui je me sens de l'inclination, qui

---

290) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4,

291) *Ibid.*,

292) *Ibid.*,

me fait l'honneur de me tenir pour son ami, prend confiance en moi, et me donne une bague à garder pour l'amour de lui. Oui, je trouve que je puis vous dire les choses sans blesser ma conscience; mais tâchons de vous les dire le plus doucement qu'il nous sera possible, et d'épargner les gens le plus que nous pourrons. De vous dire que cette fille-là mène une vie déshonnête, cela serait un peu trop fort; cherchons, pour nous expliquer, quelques termes plus doux. Le mot de galante aussi n'est pas assez ; celui de coquette achevée me semble propre à ce que nous voulons, et je m'en puis servir pour vous dire honnêtement ce qu'elle est.

Monsieur De Pourceagnac : L'on me veut donc prendre pour dupe? [...] Je suis votre serviteur, je ne me veux point mettre sur la tête un chapeau comme celui-là, et l'on aime à aller le front levé dans la famille des Pourceagnac.<sup>293</sup>

Le processus de la révélation du secret est entamé par un jeu manipulateur assez intelligent. Sbrigani fait semblant de procéder à un examen indiscret de sa propre conscience : lui permet-elle de répondre à la sollicitation de Pourceagnac ? C'est une stratégie qui vise à mettre en valeur l'*ethos* de Sbrigani. Par cette consultation de la conscience, le fourbe simule l'homme honnête et vertueux : une image qui augmente le crédit de Sbrigani auprès de son interlocuteur, et inspire plus de confiance et surtout de l'admiration aux yeux du vieux limousin. En conséquence, ce dernier peut croire à tout ce que dit cet intrigant.

La procédure calomniatrice se poursuit par une sorte de flatterie qui entre en résonance avec l'état psychologique de Pourceagnac. Sbrigani trouve toujours les meilleurs mots qui pénètrent rapidement dans l'esprit de l'interlocuteur «un gentilhomme plein de franchise, pour qui je me sens de l'inclination, qui me fait l'honneur de me tenir pour son ami, prend confiance en moi<sup>294</sup>», «l'amour de lui», énoncés avec un ton juste susceptible d'entrer dans les confidences du vieux et d'endosser le rôle d'homme de confiance.

---

293) *Monsieur de Pourceagnac*, II, 4.

294) *Ibid.*,

Le raisonnement argumentatif concernant la consultation de la conscience s'appuie sur la création illusoire de deux camps : le premier contient un homme (Oronte) qui cherche à bénéficier matériellement au maximum du mariage de sa fille (Julie) profitant de l'ignorance du vieux prétendant sur la réputation de cette jeune promise. Sbrigani conçoit ce mensonge comme une vérité approuvée par la doxa sociale : (Comme si tout le monde est au courant de cette vérité). La tendance prétendue de Sbrigani à tenir le silence et à cacher cette vérité vient d'une sentence imposée par la même doxa sociale «il est défendu de scandaliser son prochain». Concernant *scandaliser*, Furetière nous précise qu'il s'agit de «Déchirer la réputation de quelqu'un<sup>295</sup>». Ce refus simulé de calomnier le prochain idéalise l'image éthique de Sbrigani.

Dans l'autre camp, le fourbe moliéresque met Pourceaugnac en statut d'un homme étranger mais honnête, franc, vrai ami, mais son ignorance fait de lui une cible d'une tromperie scandaleuse intriguée par le futur beau-père «voilà un étranger qu'on veut surprendre<sup>296</sup>». Furetière précise que *surprendre* signifie aussi «Tromper quelqu'un, lui faire faire une chose à la hâte, ou en lui exposant faux<sup>297</sup>». Il s'agit alors d'un avertissement d'un piège préparé contre le vieux limousin sans révéler la nature de ce piège.

Le raisonnement argumentatif de Sbrigani prétend le balancement de sa conscience entre les deux camps. La décision prise de pencher le jugement de la conscience en faveur de Pourceaugnac constitue l'apogée de la manipulation pathétique vis-à-vis de la dupe, ainsi que la recherche prétendue de Sbrigani de la douceur dans la manière de révéler la vérité (calomnier Julie) traduit l'attachement de l'orateur à focaliser la bienveillance de son image éthique.

---

295) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *scandaliser*.

296) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4.

297) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, Terme *surprendre*.

Même la révélation de l'essence de la calomnie soumet à un jeu de tromperie émotionnelle. Trois termes sont utilisés pour qualifier la vertu de la jeune promise, ils la mettent dans une situation d'instabilité. Dans son processus calomnieux, Sbrigani simule une hésitation dans son choix terminologique. L'énonciation se balance entre une vérité choquante «cette fille-là mène une vie déshonnête<sup>298</sup>», une obligation vers le prochain «galante», et une inclination à l'égard de Pourceaugnac «coquette achevée». Sbrigani a manipulé la tension émotionnelle de Pourceaugnac par la variation (bas, haut, moyen) des degrés du jugement éthique sur la vertu de Julie.

Les trois termes expriment une qualité éthique jugée immorale ; mais la puissance de la réaction de Pourceaugnac dépendrait de la valeur éthique de chaque terme. Pour la *déshonnêteté*, Furetière révèle qu'il s'agit de «Action ou parole contre la pudeur, la modestie, ou la chasteté<sup>299</sup>» : un terme qui choque profondément Pourceaugnac. George Couton<sup>300</sup> précise que même le terme *galante* « Quand on dit, c'est une *galante*, on entend toujours une courtisane<sup>301</sup> » n'est donc point si «doux» que Sbrigani veut le dire. Ce mot peut avoir autres sens que la galanterie professionnelle. Pourceaugnac peut imaginer les pires lubricités.

Reste l'expression calomnieuse choisie sous la couverture de la modération « coquette achevée ». Le choix du mot *coquette* n'est pas absurde, il est tout à fait adéquat à la mentalité de Pourceaugnac. Affirmant que *coquette* se dit d'une « Dame qui tâche de gagner l'amour des hommes [...] Les *coquettes* tâchent d'engager les hommes, et ne veulent point s'engager<sup>302</sup> », Furetière éclaire le secret de l'adéquation de ce terme avec le cas de vieux prétendant : « On soupçonne aisément les femmes qui ont de la

---

298) *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 4.

299) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *déshonnêteté*.

300) Georges Couton, in *Molière Œuvres complètes*, p.1407.

301) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *galante*.

302) *Ibid.*, Terme *coquette*.

coquetterie, d'être peu fidèles à leurs maris<sup>303</sup>». Sbrigani se montre très malin dans son choix lexical du fait qu'il mette en cause le principe fondamental du mariage « être fidèle et sérieux et dans l'engagement conjugale ».

La réaction de Pourceaugnac prouve immédiatement l'efficacité et la réussite de la stratégie calomnieuse de Sbrigani. Loin de s'interroger sur la vraisemblance d'une telle diffamation, le vieux limousin exprime son refus de porter le chapeau de la duperie. Ce qui est admirable dans ce procédé, est que bien souvent l'abusé est reconnaissant au fourbe de l'avoir mis en garde et informé des risques qu'il courait en s'intéressant à une jeune fille de si petite vertu.

Avec une grande dextérité, Sbrigani a mené toute une série de conduites et de manipulations dans l'objectif de préparer psychologiquement Pourceaugnac à une réception indiscutable des énoncés calomnieux contre la femme promise au mariage. Faire croire le vieux prétendant à ces informations falsifiées conduit à un changement d'opinion concernant le plan du mariage, et par conséquent un renoncement de la part de Pourceaugnac. Quelques répliques contenant la diffamation de la réputation de Julie ont exigé un vrai long travail persuasif de la part du fourbe moliéresque : répliques interrogatives simulant l'étonnement, répliques rétractives, feinte de préférer le silence, manipulation sophistiquée des composantes éthiques et pathétiques, révèlent toutes la particularité complexe de cette forme de communication mensongère. Grâce à la puissance persuasive du calomniateur moliéresque, le mensonge devient une vérité incontestable.

Nous voulons réaffirmer que le processus mensonger de Sbrigani atteint ses objectifs sans que ce fourbe avance le moindre argument concret susceptible de valider sa fausse accusation. Toute sa technique

---

303) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, Terme *coquetterie*.

calomnieuse compte principalement sur l'imagination comme source d'inspiration de sa fourberie. Sbrigani et Isabelle de *L'École des maris* procèdent à produire toute une apparence trompeuse nécessaire à persuader leurs interlocuteurs de se comporter de la façon souhaitée.

La stratégie mensongère d'Isabelle (coder un message vrai par un masque d'un faux message) ne connaît le succès de transformer le barbon Sganarelle en intermédiaire communicationnel avec Valère que par la création d'un univers imaginaire basé sur la simulation des faux sentiments à l'égard du tuteur. Ainsi que la persuasion de Pourceaugnac se déroule à travers l'enfermement de ce dernier dans un espace imaginaire composé de plusieurs éléments langagiers et effets émotionnels appuyés sur la feinte d'une amitié illusoire liant les deux interlocuteurs.

Ce qui est remarquable dans le travail persuasif de ces deux personnages de la ruse moliéresque, c'est le haut degré de vraisemblance qui caractérise le statut de leurs propos. La réaction de Pourceaugnac ne reflète aucun doute sur la crédibilité des informations calomnieuses de Sbrigani ; ainsi que les rares questions de Sganarelle sur certaine attitude d'Isabelle se rendent invalides par la mise en évidence de l'attachement de la jeune amante à la haute vertu de la femme et à son honnêteté.

Par cette habileté rhétorique des personnages de la ruse, les deux interlocuteurs (Sganarelle et Pourceaugnac) étaient la cible d'une manipulation intelligente où tous les deux se comportent d'une manière qu'ils refusent à la base. Entre le mensonge et la manipulation il existe un rapport d'interaction efficace. Dans l'acte de manipulation, le message, selon Philippe Breton<sup>304</sup>, dans sa dimension cognitive ou sous sa forme affective, est conçu pour tromper, induire en erreur, faire croire ce qui n'est pas. Ce message est donc toujours mensonger. Il y a

---

304) Philippe Breton, *La Parole manipulée*, p. 25

manipulation parce qu'il y a fabrication d'un message qui, lui, relève d'une stratégie du mensonge.

La fréquence de l'emploi du terme *manipulation* dans nos analyses précédentes, et son lien direct avec toutes les autres stratégies de la ruse imposent une nécessité d'examiner le statut de cet acte au sein de la ruse oratoire dans les comédies moliéresques. Comment le manipulateur prive-t-il indirectement son interlocuteur de la liberté d'agir ? Quel processus dominant suit-il pour que l'autrui ait l'impression que c'est lui qui décide, bien que la vérité soit le contraire ? La dramaturgie moliéresque continue à nous offrir des scènes de fourberies dans lesquelles notre analyse tente de trouver des réponses convaincantes.

### **III – La ruse par manipulation**

La question « comment convainc-t-on ? » occupe le centre de la polémique sur la communication persuasive qu'évoque Philippe Breton dans son ouvrage *La Parole manipulée*. Cet auteur<sup>305</sup>, qui considère que l'argumentation logique ou sophistique est une façon d'exercer un pouvoir sur l'interlocuteur, met l'accent sur la nécessité de distinguer l'*argumentation* qui maintient le respect de l'auditoire, et la *manipulation* qui prive indirectement l'interlocuteur de sa liberté d'agir en lui imposant une opinion à partager ou un comportement à adopter.

La manipulation se distingue par la substitution de la valeur de « l'argument » par la puissance persuasive du « bien parlé » qui devient l'élément central de la situation. L'orateur-manipulateur ne cherche pas à échanger une parole, mais à l'imposer. La particularité de cette parole trompeuse incite Ph. Breton à formuler une définition claire et nette de cet acte d'influence :

---

305) Philippe Breton, *La Parole manipulée*, p.11



La manipulation consiste à entrer par effraction dans l'esprit de quelqu'un pour y déposer une opinion ou provoquer un comportement sans que ce quelqu'un sache qu'il y a eu effraction.<sup>306</sup>

Cette opinion exprimant le mécanisme de la manipulation identifie une situation de ruse oratoire typique où il s'agit, en manipulant, d'obtenir de quelqu'un qu'il fasse quelque chose qu'il ne veut pas faire si la question est présentée d'une manière brute, sans qu'il s'aperçoive qu'on le lui fait faire. Ainsi la technique de la manipulation constitue-t-elle un élément très efficace pour vaincre les résistances individuelles à l'influence, et cette recherche de l'assentiment d'autrui relève alors d'une entreprise laborieuse largement associée à la manipulation :

La manipulation s'appuie sur une stratégie centrale, parfois unique : la réduction la plus complète possible de la liberté de l'auditoire de discuter ou de résister à ce qu'on lui propose. Cette stratégie doit être invisible car son dévoilement indiquerait qu'il y a tentative de manipulation. Ce n'est pas tant le fait qu'il y ait une stratégie, un calcul, qui spécifie la manipulation, que sa dissimulation aux yeux du public. Les méthodes de manipulation avancent donc masquées.<sup>307</sup>

La construction du message manipulateur prend donc en considération deux préoccupations : reconnaître chez l'interlocuteur la résistance qui pourrait lui être opposée et surtout dissimuler le mécanisme lui-même. L'appel au processus manipulateur se montre nécessaire pour intervenir sur une opposition, une résistance ou une non-acceptation immédiate des propositions avancées.

Les techniques de la manipulation varient selon la situation de la communication persuasive. Ph. Breton<sup>308</sup> met en valeur deux procédés classiques : un qui vise à intervenir sur la forme du message en jouant essentiellement sur des *affects* ; le deuxième concerne le fond du message, c'est-à-dire, sa structure interne et sa dimension *cognitive*.

---

306) Philippe Breton, *La Parole manipulée*, p. 26

307) *Ibid.*, p.24

308) *Ibid.*, p.76

Ces deux conduites trompeuses couvrent une partie majoritaire du travail manipulateur du fourbe moliéresque. La communication persuasive consiste soit à enfermer la dupe moliéresque dans des conditions qui vont jouer en tant que contraintes car elles condamnent l'interlocuteur à supporter une situation de *dilemme*<sup>309</sup> ; soit à s'insinuer dans l'esprit de la cible de la tromperie par des procédés pathétiques. Scapin a emprunté le premier chemin manipulateur dans ses deux fourberies contre Géronte. Dans la ruse de la galère, Scapin a enfermé sa dupe dans un terrible dilemme : soit il accepte de payer la rançon exigée, soit il risque de perdre son fils. De même dans sa ruse du sac (se cacher à l'intérieur du sac, ou risquer sa vie), Géronte, ballotté et perturbé, se trouve à la merci de toute suggestion offerte par Scapin.

Dans ce genre de manipulation, le fourbe procède à un double jeu : il donne l'apparence de recommander l'autonomie à son interlocuteur, mais pratiquement il exerce un contrôle sévère, il préconise la prudence, et en même temps il reproche le manque d'ambition, il prône la confiance, mais il déstabilise son auditoire. En un mot, il fait semblant de donner la liberté d'agir, mais son discours manipulateur emprisonne l'interlocuteur dans une séquence où il n'a d'autre choix que de se rendre. Il s'agit donc d'un message manipulateur dans sa dimension contraignante. Mais d'autres fourbes, dans les comédies moliéresques, préfèrent adopter des stratégies manipulateurs plus douces, où la victime de la ruse cède avec joie à la manipulation. Pourquoi cède-t-elle ?

---

309) « Dilemme : Alternative contenant deux propositions contraires ou contradictoires et entre lesquelles on est mis en demeure de choisir ».in *Le Nouveau Petit Robert*, Terme *dilemme*. Du point de vue rhétorique, le dilemme, selon Gilles Declercq, est le raisonnement disjonctif qui divise la question en une alternative dont les branches sont contradictoires et complémentaires. Cette division détermine la validité logique du dilemme : «L'intérêt de ces types de raisonnement pour l'argumentation est de paraître faire le tour de la question. On divise le point considéré en ses deux aspects complémentaires et l'on se prononce sur l'un et l'autre. Il ne reste ainsi plus rien à discuter et la conclusion paraît solidement fondée.» (Oléron, *L'Argumentation*, p.40). In Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.72

Si la cible se résigne à la volonté du personnage de la ruse moliéresque, c'est parce que ce dernier touche chez elle une corde sensible. Cette corde sensible est généralement une émotion agréable ou une image de soi désirable, et par l'insinuation et la flatterie, on peut amener autrui à faire ce qu'on voudrait le voir faire. Par ses paroles séduisantes et flatteuses, Covielle, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, domine sur les comportements et les décisions de Jourdain. Les fourbes moliéresques connaissent bien les caractères de leurs victimes. Pour cette raison, ils savent comment faire vibrer leurs cordes sensibles, et par conséquent, les manipuler.

Nombreuses sont les scènes de la fourberie moliéresque qui mettent en valeur les techniques adoptées afin de piéger la cible de la manipulation. La réplique de Frosine dans *L'Avare* « Mon Dieu, je sais l'art de traire les hommes. J'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse, de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits par où ils sont sensibles.<sup>310</sup> » résume tout le mécanisme manipulateur dans sa tendance affective. La scène (II, 5) de *L'Avare* concrétise un des modèles typiques de la manipulation exercée par les fourbes de Molière. Dans cette scène, qui constitue le vif de notre analyse concernant cette stratégie trompeuse, Frosine tente d'actualiser sa réplique illustrant son habileté de manipulation oratoire. Elle met en application toutes les techniques de duperie recommandées dans l'objectif d'obtenir une récompense matérielle de la part de sa dupe (Harpagon). Quel chemin manipulateur suivra-t-elle? Réussira-t-elle à atteindre une telle fin ?

Cette femme d'intrigue n'est pas la première qui vante son génie en matière de ruse. Mascarille de *L'Étourdi* se réclame l'empereur<sup>311</sup> des fourbes. Nous aurons un bref aperçu sur la tactique manipulateur de

---

310) *L'Avare*, II, 4.

311) Mascarille : «Vivat Mascarillus, fourbum imperator», *L'Étourdi*, II, 8.

Mascarille dans *L'Étourdi*, (I, 5) où la stratégie consiste à affaiblir la résistance d'Anselme par l'exercice d'une sorte d'hypnose oratoire qui fait endormir la méfiance du vieux, et par conséquent voler sa bourse.

La stratégie de la manipulation se montre protéiforme. Puisqu'elle exige un haut degré de prudence pour dissimuler sa démarche, le manipulateur agit par calcul, et son procédé est fondamentalement tactique, et par conséquent il compte sur l'art du détour pour réduire à néant la résistance de l'interlocuteur. La scène (III, 11) du *Malade imaginaire* illustre le processus de la manipulation par détour durant lequel Toinette profite d'un débat entre Argan et son frère Béralde sur l'imposture de sa femme Béline pour persuader Argan de contrefaire le mort, malgré sa conviction de sa maladie et par conséquent la peur de la mort, sous le prétexte de montrer à ce frère son erreur. Le détour manipulateur consiste à faire admettre et avec un énorme plaisir une situation (feindre la mort) qu'Argan refuse absolument par conviction.

Le déroulement de la communication persuasive reflète l'apparence que la décision est prise de plein gré par la cible. Dans l'analyse de trois scènes choisies, nous nous penchons sur la méthode de l'insinuation suivie par le manipulateur moliéresque : une étude qui aspire à mettre en valeur la variété des procédés de la ruse par manipulation relevés dans la dramaturgie de Molière.

### **III.1- Harpagon est-il manipulé ?**

Tout au long de la comédie de *L'Avare*, nous assistons à une mise en doute de la puissance oratoire des personnages de la ruse oratoire. Tous les stratagèmes élaborés afin de changer l'attitude sévère d'Harpagon mènent à des fausses pistes qui dévoilent la fragilité de ces artifices et les limites de la capacité manipulateur des jeunes gens face au pouvoir de l'avarice du père. La scène (II, 5) représente un modèle de

toute une série de manœuvres intriguées vainement contre le pouvoir tyrannique de l'avare. Dans cette scène, Frosine tente de contrôler le rapport communicationnel de façon exclusive, et met en œuvre une technique de manipulation très stricte susceptible de produire normalement un effet d'influence efficace sur Harpagon.

Un défi s'est lancé, dans la scène d'avant (II, 4), entre le valet (La Flèche) et l'entremetteuse (Frosine) s'agissant de pouvoir soustraire de l'argent à Harpagon sous forme d'une récompense en faveur de Frosine. La Flèche connaît bien les caractères de son maître « Il n'est point de service qui pousse sa reconnaissance jusqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles et de l'amitié tant qu'il vous plaira ; mais de l'argent, point d'affaires.<sup>312</sup> » Mais Frosine compte bien sur son savoir-faire oratoire et lance tout un réseau de procédés manipulatoires aptes à piéger son interlocuteur, à gagner sa récompense et à prouver que rien ne lui est difficile :

Harpagon : Tout va comme il faut. Hé bien ! qu'est-ce, Frosine ?

Frosine : Ah ! mon Dieu ! que vous vous portez bien ! et que vous avez là un vrai visage de santé !

Harpagon : Qui, moi ?

Frosine : Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard.

Harpagon : Tout de bon ?

Frosine : Comment ? vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.

Harpagon : Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés.

Frosine : Hé bien ! qu'est-ce que cela, soixante ans ? Voilà bien de quoi ! C'est la fleur de l'âge cela, et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'homme.

Harpagon : Il est vrai ; mais vingt années de moins pourtant ne me feraient point de mal, que je crois.

Frosine : Vous moquez-vous ? Vous n'avez pas besoin de cela, et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à cent ans. [...] Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Oh ! que voilà bien là, entre vos deux yeux un signe de longue vie !

Harpagon : Tu te connais à cela ?

Frosine : Sans doute. Montrez-moi votre main. Ah ! mon Dieu ! quelle ligne de vie !

Harpagon : Comment ?

---

312) *L'Avare*, II, 4.

Frosine : Ne voyez-vous pas jusqu'où va cette ligne-là? [...] Par ma foi ! je disais cent ans ; mais vous passerez les six-vingts.<sup>313</sup>

La première remarque relevée de cette scène est que l'acte de la manipulation exclut toute tendance à mettre l'interlocuteur face à une situation de dilemme contraignant. La stratégie manipulatoire adopte son style affectif pour exercer une sorte de privation implicite d'Harpagon de voir les choses sous un angle autre que celui exposé par Frosine. La longueur de la scène (5) reflète le degré de la résistance d'Harpagon à l'égard des propos trompeurs de l'oratrice. Cette dernière ne cesse pas de faire preuve de sa puissance à exercer un contrôle permanent sur l'interlocution malgré les tentatives des dérobades de l'avare.

La position de Frosine est un peu particulière, car elle ne cherche pas à manipuler Harpagon pour servir l'amour d'une maîtresse ou l'intérêt d'un maître. Son rapport avec Harpagon se limite à son rôle d'entremetteuse pour conclure une affaire de mariage du vieux avec une pauvre jeune fille (Mariane). Sa manipulation, qui pourrait être appliquée contre n'importe quelle personne à la place d'Harpagon, ne vise qu'une récompense matérielle en échange de ses services d'intermédiaire entre les couples. Si elle a accepté le défi de La Flèche dans (II, 4), c'est parce qu'elle a une grande expérience dans ce domaine et sait comment se comporter pour gagner les récompenses.

Le mécanisme de sa stratégie manipulatoire s'applique en plusieurs étapes. Elle débute son processus par un discours élogieux qui met en valeur l'aspect physique d'Harpagon. Un préambule très réussi pour chaque fourbe et orateur cherchant à piéger leur auditoire. Pour toucher la corde sensible chez l'interlocuteur et gagner sa confiance, la flatterie se positionne en première phase stratégique nécessaire : il s'agit pratiquement d'attribuer à quelqu'un des qualités, ou des comportements

---

313) *L'Avare*, II, 5.

fictifs susceptibles de maintenir une satisfaction narcissique à l'égard de l'image qu'on souhaite de soi. Jean Starobinski continue de nous fournir des explications sur l'influence que peut exercer la flatterie sur la conscience de l'auditoire :

L'amour-propre lui-même n'est pas une illusion : il est la « réalité » cachée qui suscite le foisonnement des illusions [...] La louange échangée a pour effet de confirmer chacun dans la surestimation qu'il fait de soi [...] Or, le discours louangeur n'aurait pas ce pouvoir s'il ne venait renforcer le discours trompeur que l'amour-propre tient en chacun de nous.<sup>314</sup>

C'est ce désir narcissique qu'on occulte en soi que nourrissent les fourbes moliéresques, et tous les orateurs sophistes, afin de manipuler leurs interlocuteurs. Starobinski réaffirme la conscience des flatteurs de l'efficacité de l'éloge au sein de leurs processus manipulateurs en nous citant l'opinion de Bossuet :

Les flatteurs du dehors, âmes vénales et prostituées, savent bien connaître la force de cette flatterie intérieure. C'est pourquoi ils s'accordent avec elle, ils agissent de concert et d'intelligence. Ils s'insinuent si adroitement dans ce commerce de nos passions, dans cette secrète intrigue de notre cœur, dans cette complaisance de notre amour-propre, qu'ils nous font demeurer d'accord avec tout ce qu'ils disent.<sup>315</sup>

L'insinuation manipulateur de Frosine se lance par une flatterie qui porte sur la pleine forme de la santé d'Harpagon remarquée à travers la fraîcheur et la vivacité de la couleur de son visage. Elle met l'accent sur l'allure de la jeunesse que reflète la physionomie de ce prétendant. Si le discours épideictique de Frosine se concentre sur l'aspect physique d'Harpagon, c'est pour nourrir chez lui le sentiment qu'il a tout le droit de penser au mariage, et de satisfaire ce désir. Par des expressions fort résonnantes « C'est la fleur de l'âge », « la belle saison de l'homme », elle impose l'idée de l'adéquation d'Harpagon au mariage. Ce dernier tente de

---

314) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, p.69-70

315) Bossuet, *Sur la charité fraternelle* ; cité par Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, p.70

résister à la manipulation. Par une série de points d'interrogation, il essaie de traiter le contenu superficiel du discours d'un point de vue rationnel sans avoir la moindre idée sur les motifs ou l'arrière-pensée de tels propos flatteurs.

La proie de la flatterie tourne autour du piège « vingt années de moins pourtant ne me feraient point de mal<sup>316</sup> ». Frosine doit affaiblir cette résistance et argumenter son éloge ; alors elle fait appel à une technique manipulatoire très particulière : la science de la prévision ou du pronostic.

L'exploit de Frosine de cette science compte sur trois points : sa prétention d'être un vrai expert dans ce domaine, l'ignorance affichée d'Harpagon en cette matière, et le point fort concrétisé dans le résultat de la consultation pronostique. Par un jeu oratoire habile, Frosine fortifie la vraisemblance de ses propos épидictiques par des interprétations imaginaires des signes de la longue vie prétendus entre les yeux de l'avare et les marques de sa ligne de vie dans ses mains. La manipulatrice exploite cette science imaginaire, mais qui relève de la doxa sociale, pour énoncer un résultat qui s'harmonise parfaitement avec ses flatteries. La résistance d'Harpagon s'affaiblit car il ne peut qu'approuver l'interprétation de ces signes prétendus, du fait qu'elle lui prévoit un bel avenir.

Harpagon : Tant mieux. Comment va notre affaire ?

Frosine : Faut-il le demander ? et me voit-on mêler de rien dont je ne vienne à bout ? J'ai surtout pour les mariages un talent merveilleux ; il n'est point de partis au monde que je ne trouve en peu de temps le moyen d'accoupler ; et je crois, si je me l'étais mis en tête, que je marierais le Grand Turc avec la République de Venise. Il n'y avait pas sans doute de si grandes difficultés à cette affaire-ci. Comme j'ai commerce chez elles, je les ai à fond l'une et l'autre entretenues de vous, et j'ai dit à la mère le dessein que vous aviez conçu pour Mariane, à la voir passer dans la rue, et prendre l'air à sa fenêtre.

---

316) *L'Avare*, II, 5



Harpagon : Qui a fait réponse...

Frosine : Elle a reçu la proposition avec joie; et quand je lui ai témoigné que vous souhaitiez fort que sa fille assistât ce soir au contrat de mariage qui se doit faire de la vôtre, elle y a consenti sans peine, et me l'a confiée pour cela.<sup>317</sup>

Premier procédé manipulateur est réussi, Harpagon est persuadé qu'il est, physiquement, apte au mariage. Maintenant ses affaires de mariage marchent-elles bien ?

Le processus de la manipulation impose au fourbe moliéresque qu'il ne fait entendre à la dupe que des choses qui lui font plaisir. Frosine veut annoncer le consentement de la mère et de la jeune fille au mariage. Mais pour redoubler l'effet de cette nouvelle sur les passions d'Harpagon, il faut la traiter hyperboliquement et la figurer comme une victoire obtenue grâce aux efforts de l'entremetteuse. Ce travail manipulateur vise à valoriser l'image bienveillante que se donne l'orateur dans son discours.

Avant de parler du résultat de l'effort effectué auprès de la mère de Mariane, Frosine procède à un auto-éloge de ses capacités extraordinaires en tant qu'entremetteuse. L'amplification de son *ethos*, illustrée à travers sa prétention de pouvoir réussir dans les affaires les plus compliquées «Je marierais le Grand Turc avec la République de Venise», cherche à rassurer Harpagon que ses affaires ne connaissent que le succès car elles sont en mains d'un grand expert ; et par conséquent cela conduit à agrandir l'influence pathétique souhaitée pour la réussite de la manipulation. Après cette tactique d'amplification, Frosine rassure son interlocuteur du consentement joyeux de la mère au plan du mariage conçu par le prétendant.

Harpagon : Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille? Lui as-tu dit qu'il fallait qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât

---

317) *L'Avare*, II, 5.

pour une occasion comme celle-ci? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose.

Frosine : Comment? c'est une fille qui vous apportera douze mille livres de rente.

Harpagon : Douze mille livres de rente!

Frosine : Oui. Premièrement, elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche ; c'est une fille accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudrait pour une autre femme; et cela ne va pas à si peu de chose, qu'il ne monte bien, tous les ans, à trois mille francs pour le moins. Outre cela, elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple, et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux, ni les meubles somptueux, où donnent ses pareilles avec tant de chaleur; et cet article-là vaut plus de quatre mille livres par an. De plus, elle a une aversion horrible pour le jeu, ce qui n'est pas commun aux femmes d'aujourd'hui; et j'en sais une de nos quartiers, qui a perdu à trente-et-quarante, vingt mille francs cette année. Mais n'en prenons rien que le quart. Cinq mille francs au jeu par an, et quatre mille francs en habits et bijoux, cela fait neuf mille livres; et mille écus que nous mettons pour la nourriture, ne voilà-t-il pas par année vos douze mille francs bien comptés?

Harpagon : Oui, cela n'est pas mal; mais ce compte-là n'est rien de réel.

Frosine : Pardonnez-moi. N'est-ce pas quelque chose de réel, que de vous apporter en mariage une grande sobriété, l'héritage d'un grand amour de simplicité de parure, et l'acquisition d'un grand fonds de haine pour le jeu?

Harpagon : C'est une raillerie, que de vouloir me constituer son dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas; et il faut bien que je touche quelque chose.

Frosine : Mon Dieu ! vous toucherez assez; et elles m'ont parlé d'un certain pays, où elles ont du bien, dont vous serez le maître.<sup>318</sup>

Le vrai souci d'Harpagon concernant la dot de Mariane conduit Frosine à entamer sa troisième phase de manipulation. La question de la dot est posée par l'interlocuteur sur un ton qui cherche implicitement à mettre à l'épreuve le talent prétendu de l'entremetteuse. La question de l'argent constitue un objectif fondamental dans le projet du mariage de

---

318) *L'Avare*, II, 5.

notre avare. Frosine en est consciente, ou plutôt, cela doit être l'élément principal de la manipulation pathétique menée contre Harpagon.

Le premier conseil que donne L. Bellenger dans son essai intitulé *La Persuasion* pour manipuler l'interlocuteur consiste à : « Mettre les gens dans votre poche en leur parlant de sujets qui leur plaisent, en utilisant un vocabulaire spécial (quelques mots recherchés et précis)<sup>319</sup> ». Le discours de l'argent à gagner est un atout qui assurerait la manipulation d'Harpagon. La réplique de Frosine « c'est une fille qui vous apportera douze mille livres de rente<sup>320</sup> » fait vibrer profondément la corde sensible d'Harpagon. L'exclamation de ce dernier reflète une vive réaction émotionnelle.

La construction du discours de l'argent à gagner faite par Frosine se lance par une mise en détails des objets matériels dont le mariage avec Mariane est susceptible d'économiser les frais de consommation. Le processus manipulateur de Frosine procède par une énumération matérielle accompagnée d'une accumulation lexicale. Ces énumérations et accumulations visent à amplifier la taille du gain d'Harpagon en concluant ce mariage, et dessinent, en même temps, une image terrifiante de la pensée d'un mariage avec une autre femme. Mais ce discours dont la vraisemblance se montre fragile est jugé d'irréel, et fait dissiper toute la joie initiale d'Harpagon.

La déception de notre avare paraît très profonde. Toute l'habileté manipulateur mise en œuvre pour inventer des détails des dépenses à économiser est vouée à l'échec. Harpagon, choqué, qualifie le discours de Frosine d'une «raillerie». Un terme retentissant qui exprime le mécontentement de l'interlocuteur. Le calcul fait par Frosine dévoile sa source imaginaire, et se heurte avec le principe du calcul chez Harpagon. Pour ce dernier, le vrai calcul est celui qui compte, celui de l'argent qui

---

319) Lionel Bellenger, *La Persuasion*, P.63

320) *L'Avare*, II, 5.

doit entrer dans sa bourse. Les propos de Frosine, qui visent en principe à caresser les chimères d'Harpagon, ne portent aucune valeur réelle destinée à enrichir la caisse cachée dans le jardin «il faut bien que je touche quelque chose<sup>321</sup>».

Frosine se trouve dans une situation embarrassante qui bloque sa stratégie manipulatoire, et augmente la résistance de l'interlocuteur. Puisque tous les fourbes moliéresques prévoient des circonstances similaires, la richesse de leurs imaginations se charge de trouver des issues qui rassurent la continuité de leur domination sur la conscience de l'interlocuteur. Frosine reprend en main la situation de la manipulation par l'invention d'un mensonge susceptible de revenir à la position de caresse : «elles m'ont parlé d'un certain pays où elles ont du bien dont vous serez le maître<sup>322</sup>».

Cette réplique égale, dans son efficacité manipulatoire, tout l'effort de Frosine à détailler les bénéfices tirés de tel mariage, et rend au désir de gagner chez Harpagon sa sérénité. La révolte d'Harpagon contre la manipulation de Frosine concrétise dans une tentative de chercher une sorte de rationalisme dans le discours de l'oratrice. Mais cette dernière réprime cette résistance par le dérèglement du discours de son côté rationnel au fictif grâce à son invention falsifiée (le bien prétendu).

Harpagon : Mais, Frosine, il y a encore une chose qui m'inquiète. La fille est jeune, comme tu vois; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un homme de mon âge ne soit pas de son goût; et que cela ne vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne m'accommoderaient pas.

Frosine : Ah que vous la connaissez mal! C'est encore une particularité que j'avais à vous dire. Elle a une aversion épouvantable pour tous les jeunes gens, et n'a de l'amour que pour les vieillards [...] Je voudrais que vous l'eussiez entendue parler là-dessus. Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux

---

321) *L'Avare*, II, 5

322) *Ibid.*,

sont pour elle les plus charmants, et je vous avertis de n'aller pas vous faire plus jeune que vous êtes. Elle veut tout au moins qu'on soit sexagénaire; et il n'y a pas quatre mois encore, qu'étant prête d'être mariée, elle rompit tout net le mariage, sur ce que son amant fit voir qu'il n'avait que cinquante-six ans, et qu'il ne prit point de lunettes pour signer le contrat.

Harpagon : Sur cela seulement?

Frosine : Oui. Elle dit que ce n'est pas contentement pour elle que cinquante-six ans; et surtout, elle est pour les nez qui portent des lunettes.

Harpagon : Certes, tu me dis là une chose toute nouvelle.

Frosine : Cela va plus loin qu'on ne vous peut dire. On lui voit dans sa chambre quelques tableaux, et quelques estampes; mais que pensez-vous que ce soit? Des Adonis? des Céphales? des Pâris? et des Apollons? Non : de beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, et du bon père Anchise sur les épaules de son fils.<sup>323</sup>

Une fois rassuré de ses intérêts matériels, Harpagon exprime un dernier sentiment d'inquiétude ressortant d'une réflexion logique basée sur une sorte de doxa sociale (la différence d'âge peut produire des désordres). Face à cette nouvelle forme de rationaliser l'interlocution, Frosine fait rouler sa machine de manipulation pour dissiper cette inquiétude par une mise en évidence de la particularité du cas de Mariane.

Par un processus manipulatoire, Frosine tente d'argumenter l'erreur de ce raisonnement déductif. Elle s'appuie sur la puissance persuasive de l'induction «le procès qui va des cas individuels au général<sup>324</sup>» pour invalider l'opinion doxale d'Harpagon. Le travail de l'entremetteuse est d'attribuer à la jeune fille promise des caractères qui la distinguent, et qui s'harmonisent avec les souhaits du prétendant. Harpagon est un vieil avare, alors la manipulation de Frosine procède à une figuration spéciale de la nature de Mariane : cette jeune fille se distingue de sa génération par ses préférences des Vieux avec la «barbe

---

323) *L'Avare*, II, 5.

324) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.59

majestueuse». La manipulatrice focalise la tendance de Mariane sur le «sexagénaire» afin de valoriser l'âge d'Harpagon (60 ans) et invalider les souhaits de «vingt années de moins».

Frosine renforce la vraisemblance de son raisonnement inductif par un appel au pouvoir persuasif de l'exemple (Mariane a refusé un homme car il n'a que cinquante-six ans, et il ne porte pas de lunettes). Cet exemple porte en soi la valeur d'un argument irréfutable. Le processus de la manipulation inductive se poursuit par une mise en évidence de la tendance de Mariane vers les portraits des vieux ancêtres.

L'admiration qu'éprouve Harpagon vis-à-vis de tel raisonnement démontre la réussite de la stratégie manipulatoire de Frosine. Son discours trompeur s'est achevé par un retour à la flatterie comme source inépuisable pour attribuer à sa dupe la figure de l'homme idéal. La réplique interrogative d'Harpagon «Tu me trouves bien ?<sup>325</sup>» constitue un appel implicite à un flot d'éloge dont Frosine se charge d'accomplir la mission avec toute son éloquence louangeuse qui s'étend à toutes les parties du corps. Le flatté Harpagon se croit, comme le remarque Starobinski<sup>326</sup>, plus jeune, plus beau, plus puissant qu'il n'est.

A ce stade du processus de la tromperie, nous pouvons considérer que la stratégie de la manipulation de Frosine a réussi. L'interlocution se déroule par un déclenchement d'une polémique logique suscitée par des questions qui inquiètent Harpagon dans son plan de mariage. Frosine, de son côté, ne cesse pas de désorienter cette tendance rationnelle du discours vers une manipulation oratoire astucieuse qui réduit à néant la résistance de sa dupe. En lui imposant, indirectement, une seule manière de concevoir et de traiter les questions du mariage, Frosine prive réellement Harpagon de sa liberté d'agir. La manipulation est faite

---

<sup>325</sup>) *L'Avare*, II, 5.

<sup>326</sup>) Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, p. 73

(Harpagon met des lunettes pour plaire à Mariane durant leur première rencontre), mais l'objectif initial de cet acte trompeur est-t-il réalisé ?

Frosine : J'aurais, Monsieur, une petite prière à vous faire. (*Il prend un air sévère.*) J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent; et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès, si vous aviez quelque bonté pour moi. (*Il reprend un air gai.*) Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. Ah! que vous lui plairez! et que votre fraise à l'antique fera sur son esprit un effet admirable! [...] (*Il reprend son visage sévère.*) En vérité, Monsieur, ce procès m'est d'une conséquence tout à fait grande. Je suis ruinée, si je le perds; et quelque petite assistance me rétablirait mes affaires. (*Il reprend un air gai.*) Je voudrais que vous eussiez vu le ravissement où elle était à m'entendre parler de vous. [...]

Harpagon : Tu m'as fait grand plaisir, Frosine; et je t'en ai, je te l'avoue, toutes les obligations du monde.

Frosine : (*Il reprend son sérieux.*) Je vous prie, Monsieur, de me donner le petit secours que je vous demande. Cela me remettra sur pied, et je vous en serai éternellement obligée.

Harpagon : Adieu. Je vais achever mes dépêches. [...]

Frosine : Ne me refusez pas la grâce dont je vous sollicite. Vous ne sauriez croire, Monsieur, le plaisir que...

Harpagon : Je m'en vais. Voilà qu'on m'appelle. Jusqu'à tantôt.<sup>327</sup>

Par le pouvoir de son discours manipulateur, Frosine positionne Harpagon dans un paradis imaginaire. C'est le moment de faire pénétrer l'objectif de sa ruse (sa récompense matérielle) dans l'esprit de cet interlocuteur. Même la demande de la récompense s'effectue par une ruse relevant de la bienséance. Frosine sollicite un peu d'argent pour son procès. La première réaction d'Harpagon (*Il prend un air sévère*) impose à Frosine de recourir à une manipulation alternative conformément à l'état psychologique de la cible.

Son processus consiste à glisser sa demande d'argent dans son discours qui vante les qualités d'Harpagon, et le succès de son plan de mariage. Le changement d'attitude de l'avare (air sévère, air gai) impose à la manipulatrice le changement de discours. A cet instant-là, on

---

327) *L'Avare*, II, 5

constate que Frosine perd les ficelles de l'interlocution et c'est la réaction d'Harpagon qui prend le relais. L'inefficacité de cette méthodologie manipulatoire pousse Frosine à se concentrer sur sa demande en multipliant les sollicitations pathétiques. Harpagon bouche ses oreilles et fuit les prières de réclamation.

Le résultat paraît paradoxal. Si Frosine a réussi sa stratégie manipulatrice, comment elle a perdu son défi lancé avec La Flèche? Son effort en tant qu'entremetteuse n'est-il pas récompensé ?

Deux raisons principales peuvent éclaircir cette énigme contradictoire. La première raison s'incarne dans le non – accomplissement des conditions de la manipulation : Frosine ne réussit pas à identifier les vrais caractères de la cible de sa machination. Deuxième raison d'échec concerne sa stratégie de réclamer la récompense dont la méthode paraît transparente.

La réplique de La Flèche « *donner* est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : *Je vous donne*, mais : *Je vous prête le bonjour*<sup>328</sup> » est susceptible de tout expliquer. Le rapport d'Harpagon avec l'argent est très spécial et s'appuie essentiellement sur le principe du calcul. Aucun sou ne peut sortir de la main de l'avare que si les calculs de ce dernier aboutissent à un double gain. Si le code du don est conditionné ou même ambigu chez Dom Juan (donner un louis d'or au Pauvre à condition de jurer), ce code est exclu de l'univers doxal d'Harpagon. Dom Juan paie ses dettes à Monsieur Dimanche par des mots, Harpagon récompense les efforts de Frosine par des mots : «Je t'en remercie», «Tu me ravis de me dire cela», «Je t'en ai, je te l'avoue, toutes les obligations du monde». Même toute la structure dramatique de la pièce est élaborée sur l'impossibilité de soustraire de l'argent à Harpagon. En conséquence, la manipulation est faite, mais l'objectif n'est pas atteint.

---

328) *L'Avare*, II, 4



La seule stratégie manipulatoire contre notre avare, et qui peut atteindre ses objectifs consiste dans la méthode extrinsèque où l'on fait appel à l'usage de la force, ou du chantage pour obliger explicitement l'interlocuteur à agir de la manière souhaitée. Puisque La Flèche connaît bien les caractères de son maître, il connaît son seul point de faiblesse : l'argent. En dérobant la caisse d'Harpagon, il modifie les rapports de force et oblige par conséquent l'avare à approuver le mariage de son fils avec Mariane s'il veut récupérer son cher argent. C'est la seule stratégie manipulatoire contraignante qui peut réussir face à un interlocuteur semblable à Harpagon.

L'erreur stratégique de Frosine réside dans sa certitude que sa manipulation peut être applicable à tous ses clients. L'établissement des meilleures conditions de la réception du message manipulatoire s'appuie essentiellement sur la connaissance profonde du fourbe moliéresque des caractères de sa victime. L'identification de la résistance de l'interlocuteur gouverne le choix du processus de la ruse oratoire.

Mascarille fait preuve, dans *L'Étourdi*, d'une maîtrise parfaite des caractères des personnages cibles de ses fourberies. Ce sont les bévues de son maître Lélie qui causent l'échec de tous ses artifices. Dans la scène (I, 5), Mascarille élabore une stratégie manipulatoire très habile contre le vieux Anselme dans l'objectif de voler une bourse à peine entrée dans la poche de la dupe. Quel chemin manipulatoire perce-t-il pour affaiblir la résistance d'Anselme et faire endormir sa méfiance ?

### **III.2- La Manipulation par hypnose chez Mascarille**

La fourberie de Mascarille dans la scène (I, 5) dévoile une nouvelle forme de la ruse par manipulation. Le processus de l'infiltration dans la conscience du vieux Anselme compte essentiellement sur la création d'un univers purement fictif susceptible de transformer la dupe

en une marionnette manipulée par celui qui tire les ficelles. Contrairement à Frosine, la connaissance parfaite de Mascarille des caractères d'Anselme, de son univers social et de ses chimères joue un rôle primordial dans le choix de la stratégie manipulatoire.

Cette scène nous découvre les multiples facettes des talents des fourbes moliéresques. Ils ont l'habileté d'investir tout genre de science humaine apte à servir leurs intrigues. L'illusion trompeuse que crée Mascarille est fondée principalement sur l'art de l'hypnose incarné dans le style de l'énonciation, et soutenu par un discours épideictique qui flatte les rêveries de la dupe et la rend inconsciente. Contemplons le processus et les réactions suscitées :

Anselme : L'argent dans une bourse entre agréablement ;  
[...]  
Depuis deux ans entiers me soient enfin rendus;  
Encore est-ce un bonheur.

Mascarille : Ô Dieu ! la belle proie  
À tirer en volant ! chut: il faut que je voie  
Si je pourrais un peu de près le caresser.  
Je sais bien les discours dont il le faut bercer.  
Je viens de voir, Anselme...

Anselme : Et qui ?

Mascarille : Votre Nérine.

Anselme : Que dit-elle de moi, cette gente assassine ?

Mascarille : Pour vous elle est de flamme.

Anselme : Elle ?

Mascarille : Et vous aime tant  
Que c'est grande pitié.

Anselme : Que tu me rends content !

Mascarille : Peu s'en faut que d'amour la pauvrete ne meure :  
« Anselme, mon mignon, crie-t-elle à toute heure,  
Quand est-ce que l'hymen unira nos deux cœurs,  
Et que tu daigneras éteindre mes ardeurs? »<sup>329</sup>

Un regard global sur la scène nous mène à constater que l'univers de l'imagination, construit par l'habileté énonciative de Mascarille, fournit la matière principale de la manipulation. L'état psychologique

---

329) *L'Étourdi*, I, 5. v. 210, 214-226.

d'Anselme apparaît propice à la mise en œuvre d'une nouvelle ruse de Mascarille ciblant le vol de la bourse du vieux en vue de racheter Célie (la bien-aimée du maître Lélie). Mascarille aperçoit le bonheur d'Anselme après avoir récupéré son argent ; cette situation lui insinue le chemin de la manipulation : il faut amplifier ce bonheur jusqu'à son apogée.

En employant le verbe *caresser* (Flatter un sentiment<sup>330</sup>), Mascarille met en évidence l'efficacité de la flatterie dans le processus de l'influence cherchée. Puis, le mot *bercer* reflète un double sens, d'un côté, il fait écho à une métaphore filée par Anselme dans les vers (207 à 209) où il compare l'argent prêté reçu avec joie et rendu avec peine comme un enfant conçu avec plaisir mais accouché avec douleur ; d'un autre côté, Mascarille attribue à sa dupe l'image d'un enfant qu'il faut *bercer* par des belles paroles pour endormir sa méfiance et le voler.

La caresse pathétique et le bercement infantin naissent par l'évocation d'un sujet qui fait plaisir au flatté. Le discours épideictique de Mascarille s'attaque à la sottise vanité masculine d'Anselme, aux doux espoirs qu'il nourrit de conquérir, à son âge avancé, le cœur d'une jeune femme. Le témoignage mensonger porté par Mascarille sur les passions amoureuses de Nérine à l'égard d'Anselme fait entrer ce dernier dans l'univers illusoire de ses rêveries. Ce témoignage prétendu est fortifié par la mise en scène des propres paroles (discours rapporté) de Nérine exprimant son désir ardent de s'unir avec ce prétendant.

Anselme : Mascarille, en effet, qu'en dis-tu? quoique vieux,  
J'ai de la mine encore assez pour plaire aux yeux.  
Mascarille : Oui, vraiment, ce visage est encor fort mettable;  
S'il n'est pas des plus beaux, il est désagréable.  
Anselme : Si bien donc...  
Mascarille : Si bien donc qu'elle est sottise de vous,  
Ne vous regarde plus...  
Anselme : Quoi ?

---

330) *Le Nouveau Petit Robert*. Terme *caresser*

Mascarille : Que comme un époux.  
 Et vous veut...  
 Anselme : Et me veut... ?  
 Mascarille : Et vous veut, quoi qu'il tienne,  
 Prendre la bourse.  
 Anselme : La... ?  
 Mascarille : La bouche avec la sienne.  
 Anselme : Ah! je t'entends. Viens çà : lorsque tu la verras,  
 Vante-lui mon mérite autant que tu pourras.  
 Mascarille : Laissez-moi faire.  
 Anselme : Adieu.  
 Mascarille : Que le Ciel te conduise !<sup>331</sup>

Dans son monde imaginaire créé par les belles paroles de Mascarille, Anselme éprouve un état émotionnel très profond et commence à chercher une image désirable de soi ; par sa réplique «J'ai de la mine encore assez pour plaire aux yeux<sup>332</sup>», il demande inconsciemment qu'on le flatte. Le rôle du fourbe est alors d'offrir à son destinataire cette image désirée pour qu'il s'y reconnaisse. Mascarille prolonge cette situation de caresse chimérique en louant ironiquement les traits du visage du vieux.

Par un jeu déclamatoire, Mascarille énonce le mot « désagréable » d'une manière où Anselme l'entend « des agréables ». À ce propos, Georges Couton a signalé que « De crainte que le lecteur ne l'aperçoive pas, les éditions, après 1666, insistent et écrivent soit *désagréable*, soit *des agréables*<sup>333</sup> ».

Dans cette étape de la manipulation, nous avons l'impression que la stratégie flatteuse de Mascarille fait identifier Anselme avec son image désirée, et il se confond parfaitement avec elle. Ce genre de conditions interlocutoires favorise l'exercice d'une sorte d'hypnose verbale sur le destinataire. Les répliques suivantes de Mascarille réalisent la sortie complète d'Anselme du monde réel à celui de l'inconscience.

---

331) *L'Étourdi*, I, 5. v.229-239

332) *Ibid.*, v.230

333) Georges Couton, in Molière, *Œuvres complètes*, p. 1192

Concernant les techniques de l'hypnose, Ph. Breton<sup>334</sup> estime que ceux qui les mettent en œuvre annoncent explicitement que le contenu du message n'a pas d'importance, mais que c'est la façon de le présenter qui le fera pénétrer dans l'esprit de l'interlocuteur. Dès le début de la manipulation, nous pouvons constater que Mascarille adopte la stratégie de la douceur oratoire dans le style de l'énonciation. Cette douceur est accentuée après les paroles flatteuses et l'entrée d'Anselme dans la phase de l'accomplissement de ses auto-surestimations.

Toute la puissance persuasive de Mascarille réside ici dans sa manière de parler. Genie Laborde affirme la valeur prioritaire de cette aptitude discursive :

Après avoir observé et échoué ceux qui possèdent apparemment un talent naturel pour communiquer efficacement, les experts sont arrivés à la conclusion que leur force ne vient pas de ce qu'ils disent mais de la façon dont ils disent.<sup>335</sup>

Cette raison pour laquelle, tous les théoriciens de la rhétorique affirment que la valeur persuasive compte prioritairement sur la manière du déroulement de la communication plus que son contenu. Les répliques inachevées de Mascarille et les réponses incomplètes d'Anselme expriment la situation de l'exercice de l'hypnose sur la cible de la manipulation. Les points de suspension marquent cette situation du contrôle de la conscience du destinataire par notre fourbe. Bertrand Buffon, dans *La Parole persuasive*, met en évidence cette stratégie de manipulation : « Pour être manipulé, l'auditoire était mis dans une sorte d'état d'hypnose, propice à la suggestion<sup>336</sup> ». Par cette stratégie manipulatoire, Mascarille devient ce psychanalyste qui a pénétré dans le cerveau d'Anselme et se montre maître de sa conscience. Il peut y déposer toute

---

334) Philippe Breton, *La parole manipulée*, p. 96

335) Genie Laborde, *Influencer avec intégrité*, éd. Interéditions, Paris, 1987. p.15-16

336) Bertrand Buffon, *La Parole persuasive*, éd. PUF, mai 2002, p.376

opinion, ou toute idée sans la moindre résistance comme si elle était formée spontanément dans le cerveau de son auditoire :

L'imagination règne en maîtresse, les impressions qui arrivent au sensorium sont acceptées sans contrôle et transformées par le cerveau en actes, sensations, mouvements, images.<sup>337</sup>

Les belles paroles douces de Mascarille rendent Anselme inconscient de tout ce qui tourne autour de lui. En caressant son fol espoir, Mascarille, de ses yeux, caresse la bourse du vieux. Au moment décisif de passer à l'acte, Mascarille exploite le courant pulsionnel et le désir sensuel excité chez Anselme pour insérer une paronomase surprenante. La « bouche », mot désignant dans ce contexte un objet de désir charnel, est remplacé par le mot « bourse » signifiant l'objet qu'en ce moment même Mascarille tire de la poche d'Anselme. La substitution paronymique s'accompagne du vol de la bourse. Au moment où Mascarille énonce le signifiant « bourse », il subtilise son référent en profitant de la surprise d'Anselme face à la paronomase inattendue.

L'écart linguistique entre le signifiant et le référent révèle à son tour l'écart qui caractérise le personnage dûment berné par les illusions dérisoires dont il se berce lui-même et le monde réel. Mascarille a réussi à faire tomber la bourse avec l'intention de la prendre commodément, sitôt Anselme parti.

Nous pouvons constater que l'instant de prononcer le mot «bourse» constitue le moment de perdre l'immédiateté de la caresse, ou c'est le claquement des doigts du psychanalyste pour faire sortir son client de l'état d'hypnose et revenir à la conscience ordinaire.

Mascarille nous fait assister à une scène de processus manipulateur réussi. La situation de la manipulation en tant que privation de l'interlocuteur de sa liberté d'agir est argumentée par

---

337) Serge Moscovici, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 1981, p.31

l'exercice d'une hypnose verbale caractérisée par la stratégie de la douceur discursive. Cette méthode inspire sa puissance de la maîtrise parfaite des caractères d'Anselme par Mascarille. Cette connaissance fournit au fourbe la matière principale du discours qui vibre les cordes sensibles des dupes moliéresques.

Nous pouvons considérer que cet acte de tromperie, et toute autre stratégie manipulatoire, représentent une sorte d'affrontement masqué, où le trompeur cherche à tout prix, à vaincre la résistance de son interlocuteur vis-à-vis d'une situation ou d'un comportement. Cette action renferme le risque de justifier toutes les méthodes permettant d'imposer un seul point de vue cynique sur le monde. Pour cette raison, cette forme de communication persuasive se montre fondamentalement *tactique*, bien *calculée* et relève de l'ordre du détour.

La manipulation par détour dans *Le Malade Imaginaire* (III, 11) est pilotée par Toinette dont sa stratégie consiste à intervenir de manière que la dupe Argan soit l'acteur de son assentiment, c'est-à-dire le complice involontaire de l'influence. Au lieu d'essayer de vaincre ouvertement les résistances d'Argan (par des raisonnements logiques, Béralde déploie vainement tous ses efforts pour convaincre Argan de ses illusions), le détour manipulatoire de Toinette se concentre sur les moyens qui amènent Argan à vaincre lui-même ses résistances en admettant la suggestion de contrefaire le mort.

### **III.3- La manipulation par détour (Argan et la feinte de la mort)**

Quand le processus de la manipulation persuasive s'écarte de l'influence contraignante qui ne tient pas compte de la qualité de l'adhésion, c'est pour se rapprocher du stratagème, c'est-à-dire de la

communication calculée et tacticienne qui aboutit à un résultat basé sur une entente artificielle réciproque :

L'acte de persuasion ne peut s'accomplir qu'à la faveur d'une connivence, voire d'une complicité du destinataire du message à l'égard de son émetteur.<sup>338</sup>

Le chemin le plus court pour une manipulation affective caractérisée par la joie de céder devient alors le détour. C'est la production d'une connivence qui se substitue à la coercition en mettant l'interlocuteur lui-même en position d'un agent-adjutant à la manipulation persuasive. Dans *Le dire et le faire*, D. Huisman expose une définition précise du processus de détour :

Le détour, au sens où nous l'entendons maintenant, réside dans la production d'une symbolique à travers lequel les consciences émettrice et réceptrice pourront avoir le sentiment de communiquer. L'imaginaire et non le perçu, est le lieu, le seul lieu où cette communication pourra se dérouler efficacement.<sup>339</sup>

Dans cet univers imaginaire, le manipulateur n'a plus qu'à contrôler le processus d'interaction conduisant à un assentiment idéal. Huisman<sup>340</sup> rappelle que la règle de la manipulation par détour consiste à viser le besoin du destinataire comme une cible, à permettre en même temps aux aspects non centraux du message de contribuer à la naissance du désir, et à dire ce que l'autre désire en semblant désirer ce qu'il dit.

La mise en application de cette règle s'appuie, selon la théorie de Huisman<sup>341</sup>, sur trois principes fondamentaux qui constituent le fond de l'art de détour et garantissent une réussite parfaite dans le cadre d'une communication persuasive calculée : prétendre à l'objectivité en s'effaçant devant son interlocuteur et en exposant le message d'une manière apparemment neutre, recourir au registre affectif, et enfin créer

---

338) Lionel Bellenger, *La persuasion*, p.43

339) Denis Huisman, *Le dire et le faire : essai sur la communication efficace*, SEDES, 1983. p.104

340) *Ibid.*

341) *Ibid.*, p.108-110.



les meilleures conditions pour l'exercice d'un libre-arbitre de la part de l'interlocuteur. La scène (III, 11) du *Malade imaginaire* nous présente une illustration de l'habileté manipulative des fourbes moliéresques dans l'exercice de cette forme d'influence contre l'obstination tyrannique des personnages tenant le pouvoir de la décision.

Il est nécessaire de citer la situation dramatique qui implique le relancement de la machination afin de comprendre le besoin de Toinette de recourir à l'art du détour susceptible de désaveugler son maître Argan. L'appel à la ruse devient une nécessité quand les caractères tyranniques de celui qui tient le pouvoir cherchent à nuire à la vie et aux intérêts des personnages faibles. Les hallucinations malades d'Argan mettent l'amour et les intérêts de sa fille Angélique en danger par sa décision de céder ses biens à sa femme Béline qui le manipule, et par son entêtement à mettre Angélique au couvent (après qu'elle a refusé un mariage imposé par lui avec le jeune médecin Th. Diafoirus) sur le conseil de Béline. Par sa manipulation exercée contre Argan, la belle-mère devient un vrai danger familial qu'il faut écarter à tout prix.

Par des raisonnements logiques, Béralde, le frère d'Argan, déploie vainement toute son habileté argumentative afin de dévoiler à Argan son aveuglement et l'hypocrisie des médecins qui exploitent ses illusions hypocondriaques. Toinette, qui connaît bien le caractère de son maître, exploite, dans la scène (III, 11), une des discussions vives qui déroulent entre les deux frères pour mettre en œuvre un stratagème dont la réussite mène à la découverte des manipulations de Béline. Quel désir provoqué a-t-elle visé pour qu'Argan admette la proposition de contrefaire le mort ? Comment a-t-elle créé les meilleures conditions pour la réception de ses messages manipulateurs ? En bref, de quelle manière procède-t-il son art de détour ?

Argan : Quoi qu'il en soit, mon frère, elle sera religieuse, c'est une chose résolue.

Béralde : Vous voulez faire plaisir à quelqu'un.

Argan : Je vous entends : vous en revenez toujours là, et ma femme vous tient au cœur.

Béralde : Hé bien ! oui, mon frère, puisqu'il faut parler à cœur ouvert, c'est votre femme que je veux dire ; et non plus que l'entêtement de la médecine, je ne puis vous souffrir l'entêtement où vous êtes pour elle, et voir que vous donniez tête baissée dans tous les pièges qu'elle vous tend.

Toinette : Ah! Monsieur, ne parlez point de Madame : c'est une femme sur laquelle il n'y a rien à dire, une femme sans artifice, et qui aime Monsieur, qui l'aime... on ne peut pas dire cela.

Argan : Demandez-lui un peu les caresses qu'elle me fait.

Toinette : Cela est vrai.

Argan : L'inquiétude que lui donne ma maladie.

Toinette : Assurément.

Argan : Et les soins et les peines qu'elle prend autour de moi.

Toinette : Il est certain. Voulez-vous que je vous convainque, et vous fasse voir tout à l'heure comme Madame aime Monsieur? Monsieur, souffrez que je lui montre son bec jaune, et le tire d'erreur.

Argan : Comment?

Toinette : Madame s'en va revenir. Mettez-vous tout étendu dans cette chaise, et contrefaites le mort. Vous verrez la douleur où elle sera, quand je lui dirai la nouvelle.

Argan : Je le veux bien.

Toinette : Oui, mais ne la laissez pas longtemps dans le désespoir, car elle en pourrait bien mourir.

Argan : Laisse-moi faire [...] N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ?

Toinette : Non, non : quel danger y aurait-il ? Étendez-vous là seulement. (*Bas.*) Il y aura plaisir à confondre votre frère. Voici Madame. Tenez-vous bien.<sup>342</sup>

La réussite de la suite de ce stratagème est presque garantie du fait que Toinette connaît bien tous les projets de la belle-mère Béline, et comprend son jeu manipulateur qui vise à s'emparer des biens d'Argan après sa mort. Le dévoilement de l'imposture de Béline, qui vise de mettre le barbon entêté face à une réalité qui contredit sa lubie et le convainc de son erreur, dépend, alors, de l'assentiment de ce dernier

---

342) *Le Malade imaginaire*, III, 11.

d'entrer dans le jeu. L'obtention de cet assentiment passe par l'art du détour de Toinette.

Le déroulement de la stratégie manipulatoire nous dévoile la manière astucieuse dont Toinette se sert pour présenter sa suggestion à Argan. Sa première démarche consiste à exploiter un désir fort remarquable dans les passions du père. La discussion ardente à propos de Béline qui se déroule entre les frères constitue une occasion d'or que Toinette ne veut pas rater.

Le débat sur la médecine qu'ouvre Béralde avec son frère (III, 3), ainsi que celui sur l'imposture de Béline montrent au spectateur, comme à Argan lui-même, que Béralde parle très bien, qu'il est assurément beaucoup plus intelligent que son frère. Toinette sait bien qu'Argan, qui refuse manifestement d'avoir une haute opinion de son frère, éprouve un secret complexe d'infériorité à l'égard de Béralde même s'il ne veut sans doute pas se l'avouer. L'envie d'Argan d'abaisser ce sentiment de supériorité constitue le désir sur lequel Toinette élabore son stratagème. Argan se montre prêt à tout pour pouvoir marquer un point contre son frère.

L'exploitation de ce désir par Toinette commence par son intervention au sein de la discussion pour faire semblant de se ranger aux côtés d'Argan au sujet de Béline en prenant chaleureusement la défense de la belle-mère contre Béralde. Comme Toinette, qui connaît bien les fantaisies de son maître, ne manque pas de flatter l'absurde orgueil de l'«illustre malade» quand elle se présente à lui déguisée en médecin (III, 10), elle continue ici à caresser les chimères d'Argan en confirmant tous ses propos sur les tendresses de sa femme. Ce jeu pathétique cherche à valoriser l'image que souhaite Argan refléter de soi-même, et par conséquent à amplifier son narcissisme.

Toinette ne se doute pas que sa proposition risque, en effet, d'effrayer l'esprit de son maître hanté par la phobie malade. Mais à ce stade de manipulation, toutes les circonstances pathétiques favorisent la présentation de sa proposition. Par une manière qui simule l'objectivité de traiter la question de débat, elle suggère alors à Béralde de lui faire «voir tout à l'heure comme Madame aime Monsieur<sup>343</sup>», et, se tourne vers Argan en lui disant : « Monsieur, souffrez que je lui montre son bec jaune et le tire de son erreur<sup>344</sup> ». Les ficelles de ses détours consistent, comme nous pouvons remarquer, à prendre soin de bien montrer à Argan d'abord quel bénéfice il peut en tirer (prouver l'erreur des préjugés de Béralde envers la pauvre femme) avant de lui dire en quoi consiste son idée.

L'intelligence de Toinette réside dans sa stratégie d'exciter le désir d'Argan de venger son infériorité, ensuite de lui insinuer la possibilité de réaliser ce désir. La réaction du barbon montre visiblement qu'il est très intéressé par la suggestion de Toinette en la pressant de s'expliquer : «Comment ?».

Nous pouvons penser qu'avec la proposition de « feindre le mort », le désir d'Argan de répondre victorieusement aux attaques de son frère est de nature à contrebalancer les aversions que peut lui inspirer la perspective de contrefaire le mort. Cette suggestion séduisante est soutenue immédiatement par un jeu pathétique «Vous verrez la douleur où elle sera<sup>345</sup>» qui joue un rôle affectif remarquable au niveau des passions d'Argan. Même si la stratégie manipulatoire de Toinette simule de donner à la dupe la possibilité d'exercer un libre-arbitre vis-à-vis de sa proposition ; mais son assentiment est quasi-obtenu. Pourquoi ?

La peur de la mort n'est qu'une toute petite partie dans l'ensemble des motivations de la maladie imaginaire d'Argan. En fait, nous pouvons

---

343) *Le Malade imaginaire*, III, 11.

344) *Ibid.*,

345) *Ibid.*,

dire que si Argan joue au grand malade, c'est aussi pour se rendre intéressant, pour se donner de l'importance à ses propres yeux et à ceux des autres. Le plaisir de voir que les autres ne s'occupent que de lui provoque chez lui cette obstination à affirmer sa maladie imaginaire. Et, là encore, Toinette le comprend très bien.

En conséquence, la proposition de feindre le mort lui porte un triple plaisir : premièrement, il peut battre l'arrogance de son frère, deuxièmement, il éprouve le plaisir de voir la confirmation de ses illusions à propos de sa femme, et troisièmement il ne va pas manquer de profiter pleinement du plaisir que les cris et le désespoir de Béline vont lui procurer. C'est sur le troisième intérêt que met l'accent Toinette quand elle prend soin de recommander à Argan de ne pas faire durer longtemps de désespoir de sa femme.

La décision affirmative est réclamée deux fois «Je le veux bien», «laisse-moi faire» et se montre supérieure à une faible résistance «N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ?<sup>346</sup>» qui se disparaît face aux gains de jouer le jeu proposé par Toinette. La stratégie de détour de Toinette a permis de découvrir l'imposture de la belle-mère, de réconcilier le père avec sa fille Angélique, et surtout d'éveiller par deux fois Argan de la mort.

Toinette a mis en application la règle et les principes de la manipulation par détour recommandés par Huisman (simuler l'objectivité, recourir au registre affectif, et permettre un exercice d'un libre-arbitre). Cette stratégie réduit à néant la résistance d'Argan qui est devenu le complice involontaire du processus de l'influence.

Toutes les scènes analysées nous mènent à constater que si le processus de la manipulation adopte plusieurs formes d'agir sur autrui pour s'insinuer dans son esprit, la multiplicité de ces formes est fondée

---

346) *Le Malade imaginaire*, III, 11.

avant tout sur deux postulats : la maîtrise parfaite des caractères de la cible de la manipulation, et l'adoption d'une stratégie tactique élaborée à partir des désirs de l'auditoire avec l'obligation de masquer la démarche.

L'univers doxal de l'interlocuteur avec tout ce qu'il contient (des opinions, des chimères, des folies, des images souhaitées de soi-même, etc..) révèlent les cordes les plus sensibles que peut faire vibrer le manipulateur moliéresque par ses flatteries séduisantes ; et il lui éclaire le chemin du désir à cibler au sein du processus manipulateur.

L'erreur stratégique de Frosine s'agissant de ne pas identifier la résistance que pourrait avoir sa conquête d'une récompense matérielle rend dérisoire toute son habileté oratoire. Nous avons aperçu combien elle a souffert pour maintenir Harpagon sous l'influence de son empire rhétorique. Mais cet empire s'effondre avec l'évocation de la question de la récompense. La dérobade habile d'Harpagon vis-à-vis des sollicitations de Frosine se dote de la même puissance destructive que tient le silence de Dom Juan face au discours épideictique véhément de son père (Dom Louis).

Les raisons de l'échec de Frosine disparaissent dans les procédés manipulateurs de Mascarille et Toinette. Le souci de ces deux fourbes de puiser les ressources de leurs manipulations dans l'univers passionnel de leurs dupes crée les meilleures conditions de la perception et de la réception des messages manipulateurs émis.

Si la technique de la manipulation procède, selon la théorie de Breton, soit sur la forme du message (aspect affectif), soit sur son contenu (dimension cognitive), le travail sophistique du fourbe moliéresque compte sur l'interaction de ces deux procédés pour réaliser l'état d'effraction dans l'esprit du manipulé pour y déposer l'opinion souhaitée. La situation de la privation implicite de l'auditoire de sa liberté d'agir ne se réalise pas sans la fusion des deux procédés. Le

registre affectif a permis à Toinette de faire semblant de donner à Argan la possibilité d'exercer un libre arbitre, ainsi que le contenu de sa proposition enferme la dupe dans une séquence où il doit admettre pour son propre plaisir sans avoir aucune idée sur les réticences.

La manipulation devient alors cette forme de communication persuasive dans laquelle les destinataires ne connaissent pas ou ne comprennent pas les stratégies utilisées pour les influencer. C'est par la dissimulation des démarches de la manipulation que le manipulateur moliéresque arrive à contraindre son interlocuteur à agir en faveur de l'objectif à atteindre. Du même, la simulation d'approuver les points de vue de la cible, de se ranger à ses côtés, et de lui montrer qu'elle est la maîtresse de la décision, est susceptible de gagner toute sa confiance nécessaire pour l'adhésion à des nouvelles propositions.

Les stratégies persuasives de la ruse par séduction, par mensonge ou par manipulation perdent toutes leurs efficacités si l'orateur-fourbe ne maîtrise pas l'art de la simulation et de la dissimulation.

## IV - La ruse par simulation et dissimulation

Plusieurs courants philosophiques qui se penchent sur l'examen du comportement de l'homme démontrent que la nature humaine est incapable de vivre durablement dans la lumière de la vérité. Les gens les plus honnêtes, d'après G. Macchia dans *Le Théâtre de la dissimulation*<sup>347</sup>, voient dans la dissimulation et la simulation la condition de la vie sociale ; il faut faire en sorte que, dans le respect de la morale, de la religion, et de Dieu, tout soit mené à bonne fin :

Simuler avec des égaux – déclare dans ses pensées Virgilio Malvezzi – est une faiblesse, mais ne pas simuler avec des puissants est téméraire.<sup>348</sup>

Les idées de Malvezzi (1595-1653) se propagèrent à l'époque pour se retrouver chez Baltasar Gracián (1601-1658) dans l'un des portraits de *L'Homme de Cour*, où il décrit admirablement bien la richesse des déguisements, la promptitude des changements de tons et de paroles :

La vie humaine est un combat contre la malice de l'homme même. L'homme adroit y emploie tous les stratagèmes de l'intention. Il ne fait jamais ce qu'il montre avoir envie de faire ; il mire un but mais c'est pour tromper les yeux qui le regardent. Il jette une parole en l'air et puis il fait une chose, à quoi personne ne pensait. S'il dit un mot, c'est pour amuser l'attention de ses rivaux ; et, dès qu'elle est occupée à ce qu'ils pensent, il exécute aussitôt ce qu'ils ne pensaient pas.<sup>349</sup>

Cette opinion nous révèle le caractère de l'homme de cour qui excelle dans l'art de paraître, et surtout il brille dans l'art d'imiter les apparences. Nombreux sont les témoignages qui considèrent le XVII<sup>ème</sup> siècle comme le grand siècle de la simulation et de la dissimulation.

---

347) MACCHIA Giovanni, *Le Théâtre de la dissimulation*, Trad. de Paul Bédarida, éd. Le Promeneur, Janvier 1993, p. 23

348) *Ibid.*, p.24

349) Baltasar Gracian, *L'Homme de cour*, maxime XIII, trad. d'Amelot de la Houssaye, éd. Champ Libre, Paris, 1972. p.12



L'individu est toujours confronté à des apparences. C'est en les manipulant et en recherchant les moyens de découvrir ce qui se cache derrière ces apparences qu'il utilise l'art de la simulation et de la dissimulation. Furetière affirme, dans son *Dictionnaire Universel*, l'aspect pratique de *dissimuler* «Cacher ce qu'on a dans l'âme, faire semblant de ne voir pas ce qu'on voit<sup>350</sup>». Cette définition reflète le processus oratoire de la dissimulation révélé par L. Bellenger «Le persuadeur qui dissimule opère par suppression, dénégation, atténuation (l'art de la litote et de l'euphémisme) et même tronquage<sup>351</sup>». De même pour la simulation, Bellenger révèle la démarche manipulatoire du simulateur «Le persuadeur qui simule cherche à rendre crédible ce qu'il sait être erreur<sup>352</sup>». Cette action trompeuse est déjà identifiée par Furetière : «Déguisement qui fait paraître une chose autrement qu'il n'est<sup>353</sup>».

Ces définitions lexicales et rhétoriques mettent en évidence le rapport de la complémentarité qui réunit les deux notions. La dissimulation est-elle donc en vérité autre chose qu'une simulation de modalités ou de qualifications négativisées ? Dissimuler un secret, une force, un désir, n'est-ce pas simuler un non-savoir, un non-pouvoir ? Dissimuler une richesse ou une action, n'est-ce pas simuler un non-avoir ou un non-faire ? La ruse, sous la forme épurée et réduite de la dissimulation et de la simulation, devient alors l'art de la prudence. La stratégie qu'adopte Descartes pour révéler ses pensées sur le mouvement de la terre valorise les aspects tactiques de ces deux procédés persuasifs.

Après la condamnation de Galilée<sup>354</sup>, le processus cartésien consiste, d'après les interprétations de G. Lamarche-Vadel<sup>355</sup>, à utiliser

---

350) A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *dissimuler*.

351) Lionel Bellenger, *La Persuasion*, p.32

352) *Ibid.*, p.31

353) Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690. Terme *simulation*.

354) Galilée est condamné par l'Église en raison de ses déclarations qui déniaient la conviction que la terre est le centre du monde, et qui prouvent que c'est la terre qui tourne autour du soleil.

l'artifice de la représentation dissimulatrice. Il énumère les opinions communément admises sur l'astronomie. Les points qu'il tait, qu'il «ombrage» touchent précisément l'autre manière de concevoir le monde, celle qui est interdite par le témoignage des sens. Il n'en donnera un aperçu qu'une fois posé qu'elle ne se réfère pas à ce monde-ci mais à un monde imaginaire :

Même pour ombrager un peu toutes ces choses et pouvoir dire plus librement ce que j'en jugeais, sans être obligé de suivre ni de réfuter les opinions qui sont reçues entre les doctes, je me résolus de laisser tout ce monde à leurs disputes, et de parler seulement de ce qui arriverait dans un nouveau, si Dieu créait maintenant quelque part, dans les espaces imaginaires, assez de matière pour le composer.<sup>356</sup>

Descartes procède, alors dans sa dissimulation, à attribuer à ses propres convictions l'aspect de l'imagination. Il distingue entre le monde visible (le soleil tourne autour de la terre), et l'invisible (la terre tourne autour du soleil). Sa stratégie dissimulatrice a bouleversé tous les critères. Le visible, ce qui passe pour vrai à l'époque, est illusion ; la vérité, vue par la science et les lois physiques, s'énonce sur le mode fictif et est perçue trompeuse. En un mot, pour découvrir et dévoiler ses idées, Descartes les présente sur le mode de faux-semblant : « Dans ce jeu d'inversion et de simulation entre l'être et l'apparent, le triomphe ne revient ni à l'un ni à l'autre mais au semblant.<sup>357</sup> ».

C'est la puissance du discours oratoire qui va servir à mystifier en produisant des apparences trompeuses là où le réel est absent. La simulation et la dissimulation, en même temps qu'elles sont les moyens nécessaires à la réussite de chaque stratégie persuasive de la ruse, constituent des comportements que l'orateur sophiste, le fourbe, ou le personnage du rusé doivent analyser pour découvrir les véritables

---

355) Gaëtane Lamarche – Vadel, *De la Duplicité. Les figures du secret au XVIIème siècle*, éd. La Différence, Paris, 1994, p.65-66

356) René Descartes, *Discours de la Méthode*, cinquième partie, coll. « Pléiade », éd. nrf Gallimard, 1953. p. 154.

357) Gaëtane Lamarche – Vadel, *De la Duplicité. Les figures du secret au XVIIème siècle*, p.67

intentions des hommes par-delà les masques qu'ils entretiennent. Ici, les talents de la dissimulation et de la simulation les plus éhontés doivent être mis à notre service afin de pouvoir échapper à la haine et à l'hypocrisie de ceux que l'on doit frapper.

Durant les échanges interlocutifs s'affrontent, dans les comédies moliéresques, la volonté du personnage de la ruse de se pénétrer dans l'esprit de son interlocuteur avec celle de la dissimulation de sa stratégie. Pour atteindre son objectif, le rusé peut procéder à des modifications de son propre comportement ; ce quoi contribue l'utilisation, notamment, de la feinte, du déguisement et de la dissimulation. « Dissimuler, en termes du langage théâtral, c'est retenir l'information<sup>358</sup>», ainsi dans *La Princesse d'Élide*, afin d'acquérir le cœur de la princesse et modifier son attitude méprisante vis-à-vis de l'amour, le prince d'Ithaque Euryale adopte un stratagème astucieux consistant à retenir ses flammes amoureuses envers la princesse tout en simulant de faire profession de ne rien aimer dans la vie.

Tous les deux, la princesse et le prince, piqués de l'orgueil de chacun d'eux, jouent le même jeu de la simulation et de la dissimulation, et c'est le prince Euryale qui a pu maintenir sa feinte et réussir à la fin d'atteindre le dénouement heureux. Dans cet univers de la ruse contre ruse, le gagnant est celui qui arrive à garder plus longtemps la dissimulation de sa machination. Le travail du fourbe moliéresque consiste à masquer la réalité de ses intentions par l'habileté simulatrice de son discours cherchant à rendre crédible ce qu'il sait être faux.

Les scènes de la ruse moliéresque mettent en évidence la valeur argumentative de la simulation et de la dissimulation comme condition fondamentale au bouleversement des rapports de force entre les

---

358) Gilles Declercq, *Rhétorique et classicisme en France*, t.I, Dossier Scientifique présenté à l'Université de Paris IV. 1997, p. 398

personnages. La complémentarité de leur rapport se concrétise par la capacité de faire paraître naturelle la manœuvre de la ruse utile à la prise du pouvoir et à la conservation de celui-ci. La stratégie de la feinte d'Elmire, dans (*Tartuffe*, IV, 5), met en valeur le rapport de réciprocité qui attribue à ces deux mécanismes l'image de deux stratégies jumelles.

Face au danger qui menace la stabilité de la famille d'Orgon, Elmire se trouve obligée de passer à l'offensive contre Tartuffe pour défendre l'intérêt de la grande maison. Dans la scène (IV, 5), l'intrigue de démasquer l'âme hypocrite de Tartuffe dont Elmire se sert concrétise l'art suprême de la simulation et de la dissimulation. Elle incarne à merveille l'aspect interactif de ces deux stratégies qui va de pair avec la question de l'être et du paraître. Comment procède-t-elle ?

#### **IV.1 – Elmire ou le simulacre de la coquetterie**

La dévotion séduisante de Tartuffe exercée sur la conscience d'Orgon crée un désordre dangereux au sein de la famille de la dupe. L'aveuglement décisionnel du chef de la maison oblige les autres membres de la famille à se réunir dans la scène (IV, 4) en vue de convaincre Orgon de l'erreur de ses jugements.

La situation hiérarchique supérieure dont se dote Orgon lui donne un avantage sur tout le groupe qui n'a pas un porte-parole. Le processus de la persuasion se déroule difficilement. La prière de Mariane devant son père constitue une forme pathétique du discours délibératif qui fait appel à une mobilisation des passions d'Orgon. Ce discours doit normalement mener à la captation de la bienveillance ; mais l'effet de la séduction de Tartuffe est plus fort que les prières de Mariane, et Orgon s'obstine sur ses décisions désastreuses. Cette dupe a mené un processus

de réfutation de disqualification<sup>359</sup> : il a invalidé arbitrairement les efforts pathétiques de Mariane, a fait taire Dorine, et a refusé d'écouter Cléante.

Tout le groupe n'est pas qualifié à discuter avec lui. Elmire est la seule qualifiée à lui parler. Par «Et votre aveuglement fait que je vous admire<sup>360</sup>», elle fait un complément inversé (admiration = étonnement) qui fonctionne comme une captation d'attention. Le processus persuasif se transforme dans l'échange interlocutif d'Elmire et d'Orgon à une sorte de négociation directe «Si je vous faisais voir qu'on vous dit vérité?<sup>361</sup>». Le travail d'Elmire prend la forme d'une proposition dont l'admission par l'interlocuteur permet l'élaboration du programme de démasquer l'hypocrisie de Tartuffe.

La réplique d'Elmire «Au moins, je vais toucher une étrange matière,<sup>362</sup>» révèle l'intention de la femme de faire appel à la simulation et à la dissimulation pour élaborer une intrigue dont G. Declercq appelle "programme de libertinage"<sup>363</sup>, que nous pouvons désigner par (simulacre de la coquetterie). On est conscient que la vertu d'Elmire est intouchable, mais son stratagème consiste à simuler une autre attitude s'agissant d'une femme coquette afin que Tartuffe révèle, aux yeux d'Orgon caché, sa réalité dissimulée sous la robe de la dévotion.

Elmire parle et agit ; c'est une metteur en scène qui construit un espace scénique conçu comme un vrai piège qui implique sous nos yeux une procédure concrète de dissimulation (la table et sous la table). Orgon est à la fois spectateur privilégié et un acteur de second rôle quand il va surgir du dessous de la table. Elmire laisse à ce témoin dissimulé

---

359) Idées traitées par Gilles Declercq lors de son séminaire intitulé «*Le Théâtre de la séduction*» à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, le 06/05/2008.

360) *Le Tartuffe*, IV, 4, v.1314)

361) *Ibid.*, v. 1340

362) *Ibid.*, v. 1369

363) Gilles Declercq, «*Le Théâtre de la séduction*»,

l'estimation du temps de son intervention après son désaveuglement. Une fois la cible de la feinte se présente, Elmire entame sa stratégie simulatrice :

ELMIRE : Ah! si d'un tel refus vous êtes en courroux,  
Que le cœur d'une femme est mal connu de vous!  
Et que vous savez peu ce qu'il veut faire entendre  
Lorsque si faiblement on le voit se défendre!  
Toujours notre pudeur combat, dans ces moments,  
Ce qu'on peut nous donner de tendres sentiments.  
Quelque raison qu'on trouve à l'amour qui nous dompte,  
On trouve à l'avouer, toujours un peu de honte;  
On s'en défend d'abord; mais de l'air qu'on s'y prend,  
On fait connaître assez que notre cœur se rend,  
Qu'à nos vœux par honneur notre bouche s'oppose,  
Et que de tels refus promettent toute chose.  
C'est vous faire, sans doute, un assez libre aveu,  
Et sur notre pudeur me ménager bien peu ;  
Mais puisque la parole enfin en est lâchée,  
À retenir Damis me serais-je attachée,  
Aurais-je, je vous prie, avec tant de douceur  
Écouté tout au long l'offre de votre cœur  
Aurais-je pris la chose ainsi qu'on m'a vu faire,  
Si l'offre de ce cœur n'eût eu de quoi me plaire?  
Et lorsque j'ai voulu moi-même vous forcer  
À refuser l'hymen qu'on venait d'annoncer,  
Qu'est-ce que cette instance a dû vous faire entendre,  
Que l'intérêt qu'en vous on s'avise de prendre,  
Et l'ennui qu'on aurait que ce nœud qu'on résout,  
Vînt partager du moins un cœur que l'on veut tout?<sup>364</sup>

La position initiale d'Elmire lui assure le bon déroulement de sa stratégie de simulation. D'abord, dans sa démarche, elle s'avance avec la caution arrachée au législateur-maître (Orgon) dans l'espace de la transgression. Elle peut proférer une parole normalement interdite mais dans cette situation elle est permise et même sollicitée de l'interlocuteur (Tartuffe), avec l'assentiment de celui qui en est par institution le censeur, à savoir le mari.

---

364) *Le Tartuffe*, IV, 5. v. 1411-1436.

Le deuxième point avantageux se concrétise dans son savoir-faire comportemental lors de la scène de la séduction (III, 3) initiée par Tartuffe. Elmire étant aimée sans être amoureuse installe l'hypocrite dans une situation de dépendance amoureuse et peut reprendre l'initiative avec toute certitude de l'emporter. Son désaccord avec Damis, suivi d'une sortie de scène discrète et rapide, lui évite d'accuser Tartuffe en face. Cette position lui sert, au début de la scène actuelle, comme un argument fortifiant la vraisemblance de sa nouvelle attitude, et dissipant le doute que pourrait avoir Tartuffe lors de cette deuxième entrevue.

La stratégie simulatrice d'Elmire consiste à faire semblant de se présenter comme une coquette amoureuse qui veut se donner. Sa conduite dès le premier entretien avec Tartuffe montre qu'elle est experte de l'art des apparences : «Elmire sait conduire des entretiens secrets, elle est une bonne négociatrice, et par ses douceurs, elle a cet art du simulacre<sup>365</sup>». Nous pouvons constater qu'elle a les mêmes capacités de simulation touchées chez Tartuffe.

Par son discours qui feint une déclaration galante d'une femme amoureuse voulant se donner mais pas facilement, Elmire donne à Tartuffe une leçon de l'art de la galanterie. Ce qui doit apparaître comme méfiance se présenter chez Elmire comme un dispositif d'une femme ouverte mais qui respecte les codes de la galanterie.

Elmire tente d'expliquer à Tartuffe que ses réactions à l'égard de ses déclarations amoureuses dans la scène (III, 3), qualifiées par la discrétion, la méfiance, et l'étonnement simulé, s'inscrivent sous la logique comportementale qu'imposent les lois de la galanterie. Tartuffe n'a pas de raison de ne pas y croire. Elmire utilise un code de conduite féminine reconnu à l'époque, et figuré en bonne place dans le catalogue

---

365) Gilles Declercq, Séminaire « *Théâtre de la séduction* »,

traditionnel des passions. Tout en dissimulant son réel but de démasquer le faux-dévoit, dans la manière d'énoncer ses vers, Elmire reflète l'attitude de la précieuse obligée, par la non-compréhension de ses réactions par Tartuffe, à révéler à ce dernier ses sentiments prétendus :

La précieuse ne se donne pas facilement, mais elle se donne. Si le vocabulaire d'Elmire use peu des périphrases de l'école, l'esprit de son argument n'en reflète pas moins les principes qui sous-tendent l'amour précieux.<sup>366</sup>

Puisque la précieuse est méfiante, exigeante, prompte à la jalousie et elle s'estime assez pour n'accepter qu'un don total de l'amant, Elmire, qui joue ici ce rôle, donne la clef des précieuses d'autant plus vraisemblable dans l'explication de son attitude (l'initiative de demander à Tartuffe de renoncer à l'hymen proposé par Orgon avec Mariane) que son style fait le moins d'emprunts possible aux clichés qui ont ridiculisé la préciosité (Le langage des précieuses ridicules de Molière).

L'objectif du premier entretien avec l'hypocrite (renoncer au mariage avec Mariane) sert à Elmire en tant qu'argument renforçant la vraisemblance de la simulation de la précieuse jalouse.

Le « On » dans le langage codifié d'Elmire est celui de la femme courtisée et de la précieuse, *on* est la forme doxale du *je*, une protection de style, une méthode de la précieuse pour se réfugier dans le vague afin d'échapper aux responsabilités de l'amour. C'est ainsi qu'Elmire veut que Tartuffe l'entende et c'est ainsi qu'il interprète cet usage du pronom indéfini. Cette tirade révèle l'habileté d'Elmire à jouer son rôle de coquette, car avec cette simulation d'une précieuse qui se déclare amoureuse, elle réussit à faire tomber sa victime dans son piège où cet hypocrite qui n'a jamais été aussi sûr de lui-même, a jeté le masque et voulu prendre aisément enfin ce qu'Orgon ne lui a jamais donné.

---

366) Jacques Guicharnaud, *Molière : une aventure théâtrale*, p.118



Cette scène nous présente trois êtres qui ne sont pas ce qu'ils paraissent : une coquette, qui est une honnête femme ; un dévot, qui est un parasite sensuel ; une table, qui est un père de famille et un mari. Trois aspects de la dissimulation et de la simulation. Le désir de Tartuffe s'exaspère sous l'habit de dévotion, comme Orgon s'étonne sous la table et comme la vertu d'Elmire se révolte sous ses coquetteries.

Tartuffe : C'est sans doute, Madame, une douceur extrême  
Que d'entendre ces mots d'une bouche qu'on aime :  
[...]  
Le bonheur de vous plaire, est ma suprême étude,  
Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude;  
Mais ce cœur vous demande ici la liberté  
D'oser douter un peu de sa félicité.  
Je puis croire ces mots un artifice honnête,  
Pour m'obliger à rompre un hymen qui s'apprête ;  
Et s'il faut librement m'expliquer avec vous,  
Je ne me fierai point à des propos si doux,  
Qu'un peu de vos faveurs, après quoi je soupire,  
Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire,  
[...]

Elmire : *Elle tousse pour avertir son mari.*  
Quoi ? vous voulez aller avec cette vitesse,  
Et d'un cœur, tout d'abord, épuiser la tendresse?  
[...]

Tartuffe : Et je ne croirai rien, que vous n'ayez, Madame,  
Par des réalités su convaincre ma flamme.  
[...]

Elmire : Mais comment consentir à ce que vous voulez,  
Sans offenser le Ciel, dont toujours vous parlez?  
[...]

Tartuffe : Je puis vous dissiper ces craintes ridicules,  
Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.  
Le Ciel défend, de vrai, certains contentements ;  
*C'est un scélérat qui parle.*  
Mais on trouve avec lui des accommodements.  
Selon divers besoins, il est une science  
D'étendre les liens de notre conscience  
Et de rectifier le mal de l'action  
Avec la pureté de notre intention.  
De ces secrets, Madame, on saura vous instruire ;  
Vous n'avez seulement qu'à vous laisser conduire.  
[...]  
Enfin votre scrupule est facile à détruire :  
Vous êtes assurée ici d'un plein secret,  
Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait ;  
Le scandale du monde, est ce qui fait l'offense,

Et ce n'est pas pécher, que pécher en silence.<sup>367</sup>

L'habileté simulatrice d'Elmire récolte immédiatement ses fruits. Tartuffe, qui essaie toujours de paraître ce qu'il n'est pas, est devenu entièrement dupe de la situation. La montée de ses passions déchire les apparences assumées. Il précipite la manifestation de son appétit charnel en réclamant une satisfaction immédiate de ses désirs comme preuve concrète des propos de cette précieuse prétendue.

La ruse d'Elmire atteint son objectif, le masque de la fausse dévotion est tombé, et les signes de la fin du processus simulateur révélateur sont envoyés, mais le mari caché sous la table ne réagit pas.

La passivité de ce deuxième acteur met l'honneur du meneur du jeu en danger. Elmire est exposée à une violente agression puisqu'elle n'a pas les clés de la décision d'arrêter ce jeu simulateur. Le support de sa ruse simulatrice fonctionne sur le mode de la galanterie, mais Tartuffe refuse de partager avec elle le code communicationnel de la galanterie.

Désespérée, Elmire procède à plusieurs tentatives de fuite ; mais la tyrannie oratoire de l'hypocrite et sa précipitation impatiente font échouer ses efforts oratoires. Elle fait appel à la même stratégie réfutative utilisée dans la scène (III, 3) en évoquant le courroux du Ciel contre une telle réclamation concrète.

Les déclarations amoureuses de la précieuse prétendue ont effacé le paradoxe que pourrait qualifier la double attitude de Tartuffe (dévot / sensuel). Le discours de ce dernier se distingue par la dégradation stylistique entre le sublime de ses paroles séductrices dans la scène (III, 3), et la duplicité énonciative dans la précipitation de concrétisation exigée. Tartuffe réfute les arguments évoqués autour du péché qu'incarnent ses réclamations et qualifie les craints d'Elmire de

---

367) *Le Tartuffe*, IV, 5. v.1437-1438, 1441-1450, 1453-1454, 1465-1466, 1479-1480, 1485-1494, 1502-1506.

*ridicules*. Sa réfutation se fonde sur le même laxisme adopté à la première tentative de séduction mais avec un changement de tonalité.

Molière a bien marqué le changement de l'attitude de son hypocrite. Avec sa didascalie (*C'est un scélérat qui parle*), Molière attribue à la tonalité discursive de Tartuffe un nouveau code énonciatif connu à l'époque et identifié par le public. Il y a une manière précise de parler en dévot différente de celle de parler en scélérat. Ce changement tonal entraîne un changement de position. L'hypocrite est démasqué et il emploie sa réelle tonalité discursive dans une tentative flagrante de légitimer ses exigences. Il compte évidemment sur le principe laxiste de la direction d'intention (la pureté de l'intention efface la gravité du péché) pour faire disparaître les *scrupules* d'Elmire. Il met en évidence la valeur dissimulatrice du secret en adoptant un principe formulé selon le besoin de cet orateur sophiste (l'absence du scandale conduit à l'absence du péché ou du crime). Cet argument souffre d'un illogisme, mais dans les circonstances où se trouvent les interlocuteurs, il prouve son efficacité. Les tentatives de fuites d'Elmire se dirigent vers l'échec.

Elmire, *après avoir encore toussé.*

Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder,  
[...]  
Sans doute, il est fâcheux d'en venir jusque-là,  
Et c'est bien malgré moi, que je franchis cela ;  
Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,  
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,  
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convaincants,  
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.  
Si ce consentement porte en soi quelque offense,  
Tant pis pour qui me force à cette violence ;  
La faute assurément n'en doit pas être à moi.  
[...]  
Ouvrez un peu la porte, et voyez, je vous prie,  
Si mon mari n'est point dans cette galerie.

Tartuffe : Qu'est-il besoin pour lui, du soin que vous prenez ?  
C'est un homme, entre nous, à mener par le nez ;  
De tous nos entretiens, il est pour faire gloire,  
Et je l'ai mis au point de voir tout, sans rien croire.

Elmire : Il n'importe : sortez, je vous prie, un moment,  
Et partout, là dehors, voyez exactement.<sup>368</sup>

Le discours d'Elmire sur l'obligation de céder à la brutalité de Tartuffe est adressé à un deuxième interlocuteur positionné sous la table (Orgon). Il est vrai qu'elle justifie les circonstances actuelles, mais le caractère de tout le plan de la simulation d'Elmire suscite chez G. Declercq<sup>369</sup> un point d'interrogation qui essaie de s'imposer : en proposant ce programme de libertinage, Elmire a-t-elle envie de se venger de son époux en le cocufiant devant ses propres yeux et avec son propre accord ? C'est une hypothèse possible.

Par sa réplique « puisque j'y suis réduite », en même temps qu'Elmire se déresponsabilise de la dégradation de la situation en transférant toute culpabilité sur Tartuffe (Oui, Madame, on s'en charge, et la chose de soi...<sup>370</sup>) et sur Orgon « Et les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez<sup>371</sup> », elle peut irréprochablement offenser Orgon qui l'avait déjà offensée « C'est trop condamner ma bouche d'imposture<sup>372</sup> » et le faire insulter par son aimé Tartuffe – car la *Lettre sur l'Imposteur* souligne bien que c'est de sa propre initiative qu'avec les meilleures raisons du monde Elmire met la conversation sur son époux : « La pauvre Dame, qui n'a plus rien à objecter, est bien en peine de ce que son mari ne sort point de sa cachette, après lui avoir fait avec le pied tous les signes qu'elle a pu; enfin elle s'avise, pour achever de le persuader et pour l'outrer tout à fait, de mettre le cagot sur son chapitre<sup>373</sup> ». Elmire a compris que rien ne fera sortir Orgon qu'une offense personnellement dirigée contre lui par la personne qu'il estime le plus ici-bas « Excellente adresse du poète, qui a appris d'Aristote qu'il n'est rien de plus sensible que d'être méprisé par ceux que l'on estime, et qu'ainsi c'était la dernière corde qu'il fallait faire jouer,

---

368) *Le Tartuffe*, IV, 5. v.1507, 1511-1519, 1521-1528.

369) Gilles Declercq, Séminaire « *Théâtre de la séduction* »,

370) *Le Tartuffe*, IV, 5, v. 1520.

371) *Ibid.*, IV, 4, v.1380

372) *Ibid.*, IV, 4, v. 1350

373) Anonyme, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, in Georges Couton, Molière, *Œuvres complètes*, p.1164

jugeant bien que le bonhomme souffrirait plus impatiemment d'être traité de ridicule et de fat par le saint frère, que de lui voir cajoler sa femme jusqu'au bout<sup>374</sup>».

Orgon, comme le prouve sa réapparition instantanée, est en effet moins sensible au danger couru par sa femme qu'au mépris, au *non-amour* que Tartuffe manifeste à son endroit. Orgon aime Tartuffe plus que sa femme (vv.185-186), et Tartuffe aime sa femme sans l'aimer lui : Orgon à ce point se découvre trahi, d'où sa réaction passionnelle violente.

C'est la maîtrise d'Elmire de l'art du simulacre et la précipitation de l'appétit de Tartuffe qui ont causé le renversement de la situation dramatique : Orgon, le trompé, est maintenant celui qui se cache pour se désaveugler ; Tartuffe, le trompeur, est actuellement celui qui se révèle et qu'on trompe. Cet homme qui a passé son temps à créer des illusions autour de lui-même, est devenu la victime d'une contre-ruse par simulation, et c'est la fin de sa carrière hypocrite.

En mettant sous les yeux les dispositifs d'un piège pour faire comprendre le processus, la stratégie simulatrice et dissimulatrice d'Elmire révèle la potentialité de ces deux mécanismes en matière de la mise en scène dramatique. Par son art de manier le langage, il suffit qu'Elmire, qui connaît les composantes passionnelles de son interlocuteur, prenne la direction des opérations et use de la tactique du simulacre pour exciter le désir de Tartuffe et, par conséquent, le faire tomber dans le piège qu'elle lui tend.

Cette scène de faux-semblant révèle la fascination des personnages de la ruse moliéresque pour les jeux de l'apparence. Le recours à cet art de simulation et de dissimulation n'est pas toujours une réponse à un instinct criminel (jeu tartuffien ou donjuanesque), mais parfois une

---

374) Anonyme, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, in Georges Couton, Molière, *Œuvres complètes*, p.1164

situation critique implique une telle manière de conduite malgré les risques que pourrait courir le simulateur face à un tyran oratoire comme Tartuffe ou Dom Juan.

Le point de départ adopté pour initier ce troisième chapitre porte sur une exploration globale des stratégies persuasives de la ruse oratoire dans la dramaturgie de Molière. L'adresse du personnage de la ruse s'incarne dans sa potentialité à créer un processus de faire apparaître bon ce qui constitue le mal dans la pensée initiale de l'interlocuteur.

Le parcours analytique effectué sur les scènes de la ruse nous révèle les combinaisons du mécanisme du procédé persuasif de la ruse. Le contenu et la forme de la communication sont gouvernés par la volonté du fourbe moliéresque à faire pencher son interlocuteur du côté souhaité. La première démarche effectuée consiste en la construction d'un univers de pure imagination dont les dispositifs sont fournis par des éléments discursifs caractérisés d'un haut degré de vraisemblance. Les personnages de la ruse (Tartuffe, Dom Juan, Isabelle, Sbrigani, Mascarille, Toinette, Elmire, etc.) ont élaboré ce monde fictif en s'appuyant sur des procédés artificiels qui concrétisent les stratégies persuasives de la ruse moliéresque. L'examen des scènes illustrant la mise en application de l'acte de tromperie atteint plusieurs résultats qui valorisent l'aspect efficace de la ruse oratoire.

D'abord, le processus d'influencer le comportement ou la conviction d'autrui se montre protéiforme. La séduction, le mensonge, la calomnie, la manipulation, le détour, la simulation, etc., constituent des stratégies fondamentales et indispensables pour la réussite du processus de la persuasion voulu par le personnage de la ruse. Les fourberies menées ont mis en évidence la nécessité de l'interaction entre ces modalités d'agissement pour atteindre la fin déterminée. Aucune

stratégie ne peut se fonctionner sans être soutenue ou secourue par une autre modalité. Le discours séducteur de Dom Juan ne persuade pas Charlotte sans les promesses mensongères de la fidélité et du mariage. La communication d'Isabelle avec Valère s'avère impossible sans la dissimulation incarnée dans la codification des messages émis. Le travail du fourbe moliéresque ressort un ensemble stratégique d'effets manipulateurs.

La réussite de la plupart des stratégies trompeuses adoptées était marquée par la cohérence et l'organisation factuelle de l'univers inventé, par le souci des fourbes moliéresques de fortifier la vraisemblance de leurs discours falsifiés (en se décollant des éléments réels ou présentés comme évidents), et par l'habileté à dissimuler les démarches suivies. Cela représente un travail intellectuel et langagier de haute performance.

Puisque la mise en œuvre de la machination implique la réalisation de certaines circonstances qui conditionnent le bon fonctionnement de la stratégie adoptée, Elmire, Sbrigani, Isabelle, et les autres personnages de la ruse ont alimenté leurs méthodes manipulateurs par des dispositifs discursifs susceptibles d'exercer à la fois une influence efficace sur le côté affectif de l'auditoire et sur la dimension cognitive du message.

Les univers doxal et passionnel de la dupe constituent le support essentiel à l'élaboration des détours joués. Accomplir les désirs de l'auditoire (Toinette/Argan, Dom Juan/Charlotte, Elmire/Tartuffe), manipuler ses inclinations émotionnelles (Mascarille/Anselme), faire semblant de répondre à ses attentes, et même construire un processus persuasif conformément à son univers doxal (Isabelle / Sganarelle) les amènent à établir une situation d'attraction qui fascine la cible et la rend vulnérable à admettre les nouveaux points de vue proposés. L'échec de Frosine résulte du fait que le peu d'argent sollicité comme récompense n'est pas rentable pour Harpagon ; alors que les énoncés performatifs de

Dom Juan, et la simulation de la vertu de Tartuffe face à Orgon ont projeté un paraître qui fascine leurs destinataires, et les transforme dans un univers d'idéalisme désiré.

La résistance de l'interlocuteur s'affaiblit ou se réduit à néant grâce à l'effort persuasif du fourbe moliéresque qui procède à une sorte de manipulation alternative des images éthiques et des composantes pathétiques renforcée par une habileté énonciative susceptible de créer les meilleures conditions de réception chez cet auditoire sans que ce dernier s'interroge sur la vraisemblance du discours ou du raisonnement sophistique élaboré.

Le processus calomnieux de Sbrigani a reflété un modèle typique de la mobilisation des passions effectuée sur la cible de la manipulation. Par ses répliques interrogatives, par la multiplication de points de suspension, et par la simulation d'une rétraction, il a piqué la curiosité de Pourceaugnac et l'a mis dans un état d'haleine apte à tout recevoir. En suivant cette tactique, les accusations mensongères de Sbrigani sont devenues des évidences irréfutables.

Les critères de la vérité acquièrent un nouveau statut dépendant de la portée dissimulée de l'acte énonciatif. Ce statut subit un perpétuel changement gouverné par la loi du but recherché.

Les hypocrites moliéresques ne partagent pas les principes des univers doxaux de leurs dupes ; le Ciel, le code performatif des énoncés engageants, ou même la notion de la vérité ne sont qu'un simple opérateur de simulation adopté au service de leurs tromperies visant à atteindre certaines positions en faveur de leurs intérêts.

Les scènes analysées mettent en évidence la valeur persuasive du discours épideictique renforcé par l'hyperbole. La flatterie et l'amplification se montrent deux supports essentiels au transfert de la dupe du monde réel à un univers imaginaire où il se confond avec



l'image surestimable de soi-même. En touchant cette corde sensible, il entre dans un état d'hypnose où il devient une marionnette dont les ficelles sont manipulées par le fourbe.

Globalement, nous pouvons considérer que toute forme de communication persuasive appartenant au domaine de la tromperie est de l'ordre du stratagème. Plus ou moins biaisée et habile, plus ou moins trompeuse, la stratégie persuasive de la ruse verbale cherche à faire en sorte que le langage apparaisse en soi « persuadeur » et déclenche l'adhésion de l'auditoire ; ainsi la stratégie persuasive de la ruse cherche-t-elle à intervenir et à rendre l'auditoire lui-même complice involontaire de ce processus d'influence. La parole persuasive apparaît comme un montage complexe d'indices plus ou moins camouflés, calculés ou inconscients, visant à charger le discours afin qu'il produise l'effet recherché sur l'interlocuteur. Toutes ces synthèses nous amènent à constater que la ruse domine dans un univers d'incertitude et d'ambiguïté où règne le vraisemblable et l'argumentation sophistique.

## - Conclusion

L'étude dialogique effectuée sur certaines scènes explorant le statut de la ruse dans les comédies moliéresques révèle l'abondance de l'intrigue dramatique en séquences dont l'action reflète un exercice permanent de la faculté oratoire des personnages en matière de raisonnement logique ou sophistique. La multiplicité des discours argumentatifs, chez Molière, est due à la présence d'une autorité oppressive (Orgon, Jourdain, Argan, Sganarelle, etc.) tenant les clés de la décision, ou d'un obstacle (Tartuffe, Pourceaugnac, les Diafoirus, etc.) déstabilisant un ordre familial ou une relation amoureuse, susceptible de monopoliser le rapport de la force contre une catégorie opprimée dont la seule issue de secours se concrétise dans l'appel à leurs propres capacités oratoires en matière de ruse persuasive ou à celles de leurs valets en vue de faire pencher le rapport de force en leur faveur.

Outre cette catégorie des personnages de la ruse, il y a les hypocrites moliéresques (Dom Juan, Tartuffe, Trissotin, etc.) qui, par leur tyrannie oratoire, tentent d'obtenir une certaine autorité, un certain gain, ou de satisfaire leurs propres fantaisies. La situation dramatique crée un affrontement masqué entre trois séries de personnages (rusé/dupe ; hypocrite/dupe, hypocrite/personnage de contre-ruse : le réfuteur). Dans ces séries, le plus fort est celui qui sait manier les éléments langagiers, qui avance un discours persuasif loin de sa dimension logique, ou celui qui sait exploiter les failles discursives de son adversaire pour renverser les arguments présentés contre leur propre énonciateur, en faveur de l'intérêt de sa cause. L'adresse rhétorique des fourbes moliéresques, qui leur donne une emprise sur l'interlocuteur et leur permet de vaincre sa résistance, devient alors le critère général qui gouverne le rapport de force entre les personnages moliéresques.

Les scènes analysées démontrent que le chemin de la domination des personnages de pouvoir implique l'entrée dans leurs jeux, la surenchère sur leurs chimères, et l'adoption temporaire de leur univers doxal pour les orienter ensuite en direction de l'objectif recherché. Même si le personnage de la ruse est en statut supérieur (Dom Juan / Charlotte), il fait appel à l'art de la ruse pour confirmer sa domination et atteindre son plaisir personnel.

La supériorité du personnage auteur de la ruse puise ses ressources de manipulation oratoire, comme nous avons constaté dans les scènes cibles d'analyse, au sein de la rhétorique tout en s'appuyant sur le raisonnement sophistique comme méthodologie technique adoptée dans le processus de la persuasion. Cette raison pour laquelle, l'intitulé de la deuxième partie porte sur la rhétorique sophistique de la ruse moliéresque.

L'art de la persuasion se charge d'octroyer à la ruse verbale la matière méthodique fortifiée par des éléments argumentatifs sur laquelle véhicule le mécanisme de la stratégie trompeuse. Les fourberies machinées témoignent l'obligation de l'application littérale des tactiques recommandées par la rhétorique pour rassurer l'obtention de l'objectif de l'artifice.

Le premier regard que nous pouvons avoir en contemplant les procédés manipulatoires de Scapin face à Géronte, de Mascarille face à Anselme, de Sbrigani contre Pourceaugnac, etc., nous mène à constater que leurs discours argumentatifs ne soumettent à aucun raisonnement d'ordre logique ; leurs démarches persuasives sont gouvernées par l'univers de l'ambiguïté, de la relativité, et surtout par l'univers de l'imagination. Par leurs belles paroles flatteuses, ils forment une conception particulière d'une vérité soumise au concept de la variété, ou de la métamorphose.

L'objectif initial que cherche Molière à travers son souci de divertir son public est de restaurer la vérité. Mais la forme du discours argumentatif et ses conséquences reflètent une nouvelle conception de la notion de la vérité qui ne se montre pas identique à celle approuvée par le raisonnement logique ou philosophique. Les comédies de Molière nous fournissent la preuve que généralement la parole de la vérité, établie selon l'univers doxal de la logique, ne témoigne pas de son efficacité ; seule la parole de la ruse manipulatoire est capable de faire céder autrui à une adhésion, refusée au départ, susceptible de restaurer une situation voulue par l'argumentation logique. Les scènes examinées nous présentent la parole de la vérité en tant que parole conventionnelle orchestrée par le fourbe pour qu'elle prenne la forme apparente d'une entente réciproque restaurée entre les partenaires de la communication.

La voix de la vérité logique, dont le porte-parole se concrétise par le personnage du raisonneur chez Molière, s'étouffe face à l'extravagance de la cible et son attachement à ses chimères. L'inefficacité des discours argumentatifs de Cléante, de Béralde, et d'Ariste, réside dans leur inaptitude de se concilier les désirs de leurs auditeurs et d'exploiter leurs fantaisies. Ces raisonneurs imposent directement des conceptions d'ordre logique qui s'opposent avec les intérêts des interlocuteurs ou avec leurs penchants psychologiques. Le fait que la dupe reste sous l'influence de ses variations passionnelles défavorise les efforts des raisonneurs et met en valeur les démarches du manipulateur.

Ce refus de voir clairement rend l'appel à la rhétorique et à ses manigances sophistiques, qui permettent l'insertion du désir dans le discours du code, une nécessité d'urgence pour rétablir l'ordre de l'univers dramatique dans les comédies moliéresques : «La rhétorique installe ses ruses à partir d'un contrat (la *fience*), développé dans un code qui se

suppose universel et contraignant<sup>375</sup>». La plupart des scènes mentionnées démontrent que le mécanisme de la persuasion passe généralement par l'art de plaire. Le climat général de la ruse oratoire affirme que si la cible de la manipulation ne sympathise pas avec le discours de l'interlocuteur, il y aurait une forte chance que la persuasion perde de son efficacité.

Le pouvoir persuasif de l'art de plaire compte souvent sur les deux preuves subjectives (éthique et pathétique), et sur la potentialité de l'orateur fourbe de créer un discours adéquat avec l'univers doxal de la cible. L'image éthique construite par le discours de Tartuffe à l'égard d'Orgon se dote d'une puissance séductrice illimitée au point de réfuter une accusation argumentée par la constatation visuelle de Damis. La vertu simulée hyperboliquement de l'hypocrite a réussi à poser sur le visage d'Orgon un voile qui paralyse sa faculté d'un jugement rationnel. De la même manière, l'*ethos* amplifié de Mascarille a pu hypnotiser implicitement les deux précieuses pour qu'elles deviennent des marionnettes manipulées par lui.

Plaire à la victime de la fourberie ne se réalise pas seulement par l'attribution d'une légalité apparente à un désir interdit par la pensée logique (les rêveries de Jourdain réalisées grâce au discours pathétique de Covielle); la dupe peut vivre la joie de trouver une issue à une menace sur sa vie (l'opération terrorisante du spadassin orchestrée par Scapin contre Argante). Toutes les stratégies persuasives dans les scènes de la ruse moliéresque conditionnent la réussite de son mécanisme à la mobilisation des passions de l'auditoire.

Le processus de la persuasion considère les deux preuves subjectives (*ethos* / *pathos*) comme deux phases préparatoires au discours argumentatif. La particularité de certaines comédies moliéresques se désignent par la compétence du personnage de la ruse

---

375) Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, p. 99

(Scapin/Argante, Mascarille/Anselme, Mascarille/précieuses) à procéder à une seule preuve comme support rhétorique de sa technique de manipulation. Mais il y a d'autres scènes de ruse où l'interaction de trois preuves discursives s'impose comme indispensable à l'accomplissement de l'acte de tromperie. Les fourbes moliéresques multiplient leurs faces, adoptent des attitudes et des positions variables selon le besoin argumentatif, et inspirent leurs ressources de manipulation persuasive au magasin de la pensée sophistique. Leur savoir-faire dans l'exploitation des actes langagiers (les figures de styles, les signes de ponctuation, l'intonation, l'ambiguïté des énoncés, etc..) leur donne la figure d'un orateur sophiste par excellence.

Outre la préférence des personnages de la ruse à l'attitude du caméléon (exercée par le sophiste) comme masque convenable à leur aspect, le fourbe moliéresque et le sophiste comptent sur la manipulation de l'ensemble des opinions doxales du récepteur pour avancer des arguments apparemment corrects selon la faculté mentale de l'auditoire, mais caractérisés, concrètement, par une déficience rationnelle. En partant des éléments d'ordre du réel (la galère de Scapin), ou par une pure imagination (la calomnie de Sbrigani), le fourbe moliéresque réalise un dialogue continu entre le certain (conçu d'un vraisemblable transformé en évidence) et le vraisemblable (issu d'un raisonnement invraisemblable fortifié par une manipulation pathétique) pour effectuer un détour discursif qui aboutit à la réussite du stratagème.

Le champ du vraisemblable constitue un atout exploité avec adresse par le rusé moliéresque. Dans la scène de démasquage de Tartuffe, Elmire a présenté le blâme adressé à Damis en raison de son intervention malheureuse et ses précipitations accusatrices contre l'hypocrite, ainsi que son attitude et sa sortie discrètes sous la forme d'un signe d'inclination (simulée) envers Tartuffe, et non comme un signe de

l'échec de la stratégie de chantage révélée à la fin de la scène (III, 3). Elmire a profité de ses réactions dans la scène de la séduction pour fortifier la vraisemblance du discours de la coquette simulée. Il est vrai que chaque personnage fourbe a sa propre rhétorique, mais ce qui est curieux, est que la méthodologie suivie est inspirée du raisonnement sophistique.

Nous avons évoqué le nouveau statut de la notion de vérité dans les scènes de la ruse moliéresques en tant qu'ajustement arbitraire établi entre les partenaires de l'interlocution ; si nous revenons à la pensée sophistique interprétée par Olivier Reboul « A eux [les sophistes] l'idée que la vérité n'est jamais qu'un accord entre interlocuteurs, accord final qui résulte de la discussion, accord initial aussi, sans lequel la discussion ne serait pas possible<sup>376</sup>», nous identifions le même chemin dans les principes du processus argumentatif.

Le discours de Célimène face à Arsinoé reflète un modèle typique de la réfutation sophistique. Comment ne pas admirer son habileté à controverser les arguments accusateurs de la prude, les affaiblir, et les invalider pour lancer ensuite une contre-attaque dévisageant l'interlocutrice et la rendre sans réplique en se servant de l'argument *ad hominem*.

Un regard méditatif sur le mécanisme persuasif de Scapin, de Mascarille, ou d'Isabelle, nous conduit à affirmer que leur discours est fondé sur un mensonge structuré minutieusement, dit au bon moment, au bon endroit en vue de former une certitude conformément au besoin dissimulé de l'initiative. Cela reflète le savoir-faire kaironique du personnage de la ruse moliéresque dans la manière de styliser un discours raffiné, d'exploiter l'univers ambigu de la vraisemblance, et d'hierarchiser des arguments aptes à capter la bienveillance de la dupe,

---

376) Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, p. 21

afin de s'emparer ensuite de son autorité et lui faire admettre les nouvelles visions voulues (contestées au début).

Les trois principes fondamentaux dans la construction des prémisses argumentatives qu'avance l'orateur sophiste, à savoir « la fonction de l'opinion dans le processus persuasif, le statut du public de l'orateur, et la valeur du sens commun dans l'argumentation<sup>377</sup> », constituent les piliers sur lesquels se fondent les stratégies persuasives du fourbe moliéresque. Angélique a perdu sa bataille oratoire face à Thomas Diafoirus en raison de son attachement à son idéologie du mariage tout en excluant l'univers des sens communs du prétendant. Alors que Mascarille a adhéré aux principes idéologiques du père Pandolfe afin de faire surgir les prémisses vraisemblables de son raisonnement persuasif. Le bon fonctionnement du mécanisme de la ruse persuasif dépend de l'adresse du fourbe à manier les ficelles de la doxa de la cible d'une manière adéquate à l'invention d'un simulacre tout à fait vraisemblable. Ces démarches sophistiquées prennent une forme de domination implicite de la conscience et de la volonté de l'interlocuteur.

L'attachement du personnage de la dupe moliéresque à sa propre logique, à sa propre perception de la réalité doxale, et à son intérêt résultant du dialogue communicatif, impose à l'orateur moliéresque la nécessité d'avancer des prémisses argumentatives qui s'harmonisent avec l'aptitude mentale du récepteur. Cette raison pour laquelle, toute stratégie persuasive (séduction, mensonge, manipulation, détour, simulation, etc.) doit viser le désir de la cible comme point de départ pour toute forme de stratagème.

La séduction de Dom Juan, le processus calomnieux de Sbrigani, ou la communication codifiée d'Isabelle se révèlent tous des techniques calculées minutieusement, et fondées sur des éléments cognitifs. Le

---

377) Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, p.36



succès de ce genre de machination est dû à la maîtrise parfaite des caractères des interlocuteurs. Nous revenons à réaffirmer que la tactique manipulatoire de Frosine a réussi, mais son ignorance du rapport qui lie Harpagon à l'argent fait perdre l'objectif du discours manipulatoire (récompense matérielle). Ainsi, la compréhension de l'univers doxal de la cible de la ruse moliéresque reste-t-elle l'élément prioritaire à l'établissement d'un procédé persuasif susceptible de fasciner la dupe et lui faire pencher du côté souhaité.

La manipulation des éléments pathétiques repose sur deux supports qui ont marqué la plupart des scènes étudiées : l'hyperbole et le discours épideictique. Amplifier les images exposées, les émotions simulées, flatter les fantaisies de la dupe, valoriser ses caractères font dissiper le doute que pourrait-elle avoir sur certains raisonnements et le vraisemblable discursif se transforme en évidence.

Une fois le fourbe possède ces repères et indices des composantes psychologiques de l'auditoire, et quand il déploie son discours hyperbolique et épideictique, il doit faire preuve d'un savoir-faire pour dissimuler les démarches de sa technique envisagée pour mettre en évidence la valeur agissante de «faire croire», et accomplir ainsi la puissance performative de la parole. Les intrigues de Toinette, de Mascarille, et de Sbrigani, sont tissées d'une manière qui donne à la dupe l'impression qu'il est le maître de la décision, alors que pratiquement, leurs discours trompeurs l'emprisonnent dans une situation où l'admission des idées insinuées est la seule issue.

Par conséquent, nous pouvons conclure qu'une situation de ruse oratoire doit remplir quelques conditions : d'abord, elle doit être un acte intentionné d'influence sur autrui par des moyens d'ordre discursif en dehors de la réalité logique. Ensuite, ce processus doit avoir pour résultat un changement dans l'attitude ou l'opinion de l'interlocuteur. Troisième

point concernant les manipulés, il ne faut pas qu'ils sachent que les techniques persuasives adoptées, les arguments avancés, le raisonnement établi sont erronés et de l'ordre de l'imaginaire. C'est entre le sens figuré et le sens propre, entre ce qui s'entend littéralement et ce à quoi cela se réfère lexicalement, c'est dans cet écart que vient se glisser la stratégie persuasive de la ruse moliéresque pour créer un monde de paraître « Un monde heureux, c'est celui où l'on maintient un système cohérent d'apparences<sup>378</sup> ».

C'est grâce à la puissance persuasive de l'énoncé performatif, à la duplicité des signes langagiers, que le fourbe moliéresque puisse induire en erreur son récepteur qui ne peut pas décoder immédiatement les figures employées de la rhétorique sophistique.

La variété dans le statut rhétorique de la ruse et dans ses figures stratégiques suscite une polémique sur sa fonction dramatique au sein des comédies de Molière. La multiplicité des scènes de la ruse dans la dramaturgie moliéresque constitue une motivation bien convaincante pour examiner son effet dramatique. Quel rapport pourrait-elle avoir avec le jeu théâtral ? La ruse est-elle une source d'écriture dramatique ? Quel intérêt dramatique porte-t-elle ?

La mise en application de la ruse implique souvent plusieurs phases préparatoires (préparation, répétition des rôles, déguisement physique et sonore, accessoires, etc..) similaires à une mise en scène théâtrale, sommes-nous dans la conception du théâtre dans le théâtre ; ou le fourbe, en tant que meneur du jeu, cherche-t-il à théâtraliser ou à spectaculariser son génie ? Quel rapport communique-t-il avec la mise en application de ses ruses ?

S'il procède à un acte de tromperie en faveur d'une cause d'une tierce personne ou pour son propre intérêt, ne sent-il pas un plaisir narcissique d'avoir accompli et réussi sa ruse ? Autrement dit, avant

---

378) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p. 299

d'atteindre l'objectif annoncé d'une fourberie, ne cherche-t-il pas à satisfaire son propre plaisir en surmontant les obstacles et les résistances opposés ?

S'interroger sur les raisons dramatiques de l'échec ou de la réussite de certaines fourberies met en question le statut des motivations du processus. La première remarque constatée est que quand le public sympathise avec l'acte du personnage de la ruse menée au service d'un opprimé, la ruse se termine souvent avec succès, mais quand la ruse vise une fin en rapport avec l'intérêt propre du personnage et non en rapport avec l'intrigue, le succès n'est pas toujours assuré. Ainsi, l'aspect éthique ou dramatique de la ruse gouverne-t-il le résultat de la tromperie ? Dans les deux cas (réussite / échec), le fonctionnement de la machination ne reflète-t-il des répercussions comiques ou tragiques ?

Nombreuses sont les questions que peut évoquer l'examen du statut dramaturgique et dramatique de la ruse. Tous ces points interrogatifs, avec l'intérêt dramatique que porte le cercle des personnages de la ruse, feront d'emblée le centre de notre débat dans la troisième partie de cette étude.



## **Troisième Partie**

### **Ésthetique Dramaturgique et Dramatique de la Ruse**



## - Introduction

Certains ouvrages du XVII<sup>ème</sup> siècle consacrés au théâtre ou aux critiques théâtrales ont tenté superficiellement d'interpréter le rapport qui lie la notion de la ruse à la comédie. Dans les approches les plus interprétatives, la ruse est bien signalée comme un ressort dramaturgique considérable, mais elle n'a jamais été l'objet d'une étude profonde qui porte sur tous ses tenants et ses aboutissants. L'ambiguïté qui entoure l'utilité dramaturgique de la ruse dans cette période peut être interprétée comme le règne d'une confusion entre sa propre valeur et l'essence du théâtre comique.

Dans la dramaturgie classique, le recours à la ruse, après les années 1630, traduit une nouvelle conception radicalement différente du spectacle comique. Envisagée comme un procédé de dévoilement, la conduite de la ruse n'est pas seulement liée au principe du plaisir comme elle l'était dans une dramaturgie baroque, mais encore à une valeur éthique recherchée par la représentation comique. Les fourberies acquièrent, non seulement, le statut de matière privilégiée de la comédie, mais en outre, elles deviennent une référence fondamentale dans la définition du genre dramatique. Dans l'épître dédicatoire de *La Suivante*, Corneille écrit «Les fourbes et les ruses sont principalement du jeu de la comédie, les passions n'y entrent que par accident<sup>1</sup>», et ailleurs il ajoute :

Aussi la différence est assez grande entre les actions de l'une et celles de l'autre. Celles de la comédie partent de personnes communes, et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en fourberies, qui se développent si aisément en un jour.<sup>2</sup>

En conséquence la figure du personnage du fourbe, ou de l'esclave rusé est devenue, dans la comédie gréco-latine, quasiment définitionnelle

---

1) Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes* (éd. G. Couton), coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris Gallimard, 1980, t.I, P.387

2) Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, t. III, P.172

de la comédie comme genre. D'Aubignac, dans *La Pratique du théâtre*, résume ainsi la question quand il parle de la comédie antique : « Quand les intrigues du théâtre étaient fondées sur la fourbe des esclaves et la vie des femmes débauchées, c'était comédie<sup>3</sup> ». Ce rapport d'interchangeabilité entre la ruse et la comédie s'est développé au sein de la typologie dramatique de la comédie. Ainsi, une comédie d'intrigue est définie par Jean-François Caihava De L'Estandoux comme : «Une intrigue filée et mise en action par les ruses préméditées d'un [...] personnage<sup>4</sup>».

La structure dramatique est construite dans la comédie classique en reposant sur la ruse ou en l'incluant d'une manière ou d'une autre. L'appel à la ruse, dans une esthétique classique, devient désormais un acte explicable motivé par une cause justifiable ou par une attitude réflexive de son auteur. L'emploi de la ruse suit l'évolution du genre comique qui tend à rendre la représentation signifiante. Toutes les formes de la tromperie, éthiques ou amORALES, deviennent des éléments référentiels du monde que les dramaturges entendent dépeindre. Le souci de Molière de présenter une peinture juste du réel constitue le grand argument avancé pour faire reconnaître la dignité de son art :

Dorante : Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature; on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.<sup>5</sup>

L'interaction entre le procédé de dévoilement dont se dote la ruse et l'ambition de notre dramaturge contribue à la compréhension de la singularité de la tromperie et de sa valeur au sein de la dramaturgie classique en tant qu'acte unique conçu comme un lieu de discours sur l'homme. Laissant à la tragédie et à la tragi-comédie la représentation

---

3) F.H. d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, [éd. H. Baby], Paris, Honoré Champion, coll. (Sources classiques), 2001. 1<sup>ère</sup> édition est en 1657. P.222.

4) Jean-François CAIHAVA DE L'ESTANDOUX, *De l'Art de la comédie*, 2<sup>ème</sup> édition à Paris : 1786, 1<sup>ère</sup> édition : (1731-1813). t.I, P.75-79

5) *La Critique de l'école des femmes*, sc. 6



idéalisante et mythifiée, le théâtre de Molière a permis à la société représentée sur scène de laisser le fou vivre ses chimères par l'artifice sans se prononcer sur la vérité morale, et sans proposer un véritable système social, pour montrer que tout n'est qu'une illusion susceptible de déclencher le rire.

Plusieurs ouvrages et études consacrés à la dramaturgie moliéresque ont fait de notre auteur le héros de la lutte contre la feinte. Les théoriciens ou les praticiens ne peuvent pas aujourd'hui ignorer le plaisir du masque chez Molière et l'utilité de la ruse dans ses comédies. Les fourbes moliéresques éprouvent et même procurent parfois un plaisir profond en ayant recours à toutes les modalités de la ruse pour réaliser d'une manière sublime des objectifs d'ordre spectaculaire ou fabuleux. P. Dandrey confirme cette idée en parlant de *Tartuffe* :

C'est dans *Tartuffe* que, pour la première fois de manière aussi éclatante, le poète épanouit en une véritable dramaturgie de l'image abusive et abusée la relation conventionnelle entre mystification et naïveté ; Tartuffe y impose en effet une image de lui dont Orgon non seulement se fait dupe, mais surtout dont il fait sa marotte avec délectation.<sup>6</sup>

Le recentrage de la dramaturgie moliéresque sur le personnage du fourbe, sur celui de la cible de la ruse, ou sur celui de la contre-ruse, a également amené l'auteur à faire de la tromperie l'élément-clé de ses représentations satiriques, ou de ses discours sur la société de l'époque. Dans ses pièces, Molière nous présente une société dont la supériorité, établie par les traditions ou par les réalités matérielles, constitue une forme de pouvoir aveugle qui tient les autres membres de la société en dépendance.

Cette supériorité tyrannique pèse de tout son poids sur le sort des personnages inférieurs au point que ces derniers essaient de s'en

---

6) Patrick DANDREY, *Molière ou la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypocondriaque*, éd. Klincksieck, Paris, 1998.

débarrasser par les moyens dont ils disposent, telle la ruse comme une arme défensive intellectuelle (*Le Bourgeois gentilhomme, Monsieur de Pourceaugnac, Le Malade imaginaire, etc.*). C'est l'aspect optimiste de ce genre de pièces comiques que de montrer des êtres inférieurs en rang social ou matériel s'élever momentanément au-dessus de leurs supérieurs par l'effet de leurs capacités intellectuelles dont la ruse n'est que la forme la plus efficace. Mais d'un autre côté, la dramaturgie moliéresque ne manque pas de mettre en valeur l'autre emploi de la ruse sous forme d'hypocrisie comme une arme de conquête immorale (*Dom Juan, Le Tartuffe, L'Amphitryon, etc.*).

Dans cette partie, nous envisageons d'explorer l'univers de l'esthétique théâtrale de la ruse. Il est bien évident qu'en se référant au *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, la notion de l'esthétique théâtrale s'étend du texte au spectacle : « L'esthétique (ou la *poétique*) théâtrale formule les lois de *composition* et de fonctionnement du texte et de la scène<sup>7</sup> ». À partir du même principe structural, nous nous penchons sur le fonctionnement de la ruse sur le plan des relations triangulaires entre notre dramaturge, ses œuvres et son public. Sous quelque forme qu'elle apparaisse, la ruse acquiert, outre sa valeur dramaturgique, une dimension spectaculaire assez considérable.

Cet objectif global implique une analyse profonde des structures et fonctionnements dramaturgiques et dramatiques de la ruse au sein de la comédie moliéresque. Ce procédé se révèle nécessaire pour comprendre les motivations de la multiplicité des actes de tromperie dans la dramaturgie de Molière.

La distinction entre la fonction dramaturgique de la ruse et sa fonction dramatique s'avère un peu compliquée en raison de la confusion dans l'emploi moderne des champs terminologiques des deux concepts.

---

7) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Dunod, 1996. 1<sup>ère</sup> édition : Éditions sociales, 1980. P.124

Pour cette raison, nous tenons à signaler que notre travail analytique s'appuie sur les définitions de base mentionnées dans la plupart des encyclopédies et dictionnaires théâtraux. D'un côté, le rapport qui associe la conduite de la ruse avec la construction de la pièce (fable, intrigue, progression d'action) ressort de sa fonction dramaturgique ; de l'autre côté, les répercussions spectaculaires de la ruse sur la représentation théâtrale et sa réception s'inscrivent au niveau de son statut dramatique (l'un porte alors sur l'action, et les situations, l'autre enrichit le spectacle). Le mécanisme de la ruse peut ne pas affecter directement le déroulement et le dénouement de l'histoire, alors quelle motivation peut justifier sa présence ?

L'esthétique théâtrale de la ruse sera traitée à travers trois chapitres. La fonction dramaturgique de la ruse occupera le premier point principal. La réflexion sur la présence de la ruse à l'intérieur de la comédie moliéresque nous mène à nous interroger sur sa structure interne au sein des pièces désignées par les théoriciens sous le nom de la grande comédie (*Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Malade imaginaire*, etc.), ainsi qu'à l'intérieur des petites pièces considérées de l'ordre de la farce (*Le Médecin volant*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Précieuses ridicules*, etc.). L'analyse structurale du phénomène de la ruse moliéresque sera traitée suivant une modalité de comparaison avec la structure de la ruse à l'intérieur de la farce à l'époque baroque. Dans ses rapports étroits avec la farce, quelle est la différence entre la structure dramaturgique de la ruse dans la farce médiévale ou baroque et sa structure dans les comédies de Molière ? Quelle forme d'évolution dramaturgique a porté notre auteur au genre farcesque ?

Ces questions suscitent notre curiosité sur le rôle que joue la ruse au fond de l'intrigue de la pièce. Dans un travail typologique, nous procéderons à distinguer les ruses qui font avancer l'intrigue, celles qui

la compliquent pour empêcher la linéarité du déroulement de l'histoire, et celles qui jouent un rôle décoratif où le dénouement de la comédie n'est pas en rapport avec l'action du fourbe. Cette idée impose la nécessité d'analyser l'intérêt dramatique du recours fréquent à la ruse en tant que moteur fondamental des intrigues moliéresque tout en creusant profondément les motivations, les conséquences, et les démarches suivies qui animent la ruse et constituent sa raison d'être.

La compréhension de la dramaturgie de la ruse reste incomplète si l'on ne met pas en lumière le rôle que joue le cercle des personnages de l'univers de la tromperie. Le fonctionnement de la machine de la ruse dépend des qualités de celui qui la prépare, et l'exécute, du complice dont la présence pourrait être avantageuse ou nuisible, du caractère de la cible. Quels rôles dramaturgiques jouent ces personnages dans la construction de la pièce ? Molière n'a-t-il pas créé des pièces en fonction de l'adresse ou de la sottise d'un des personnages composant l'univers de la ruse ? Dans le cas où la machine de la ruse n'influence pas directement le déroulement de l'histoire, quel rôle pourrait-elle avoir ?

Cette dernière question guide notre réflexion envers la fonction dramatique de la ruse. La problématique du deuxième chapitre tend à analyser la fonction de la machination au sein de la dynamique de la comédie moliéresque. Pourquoi ruser quand le scénario est dessiné et décidé à l'avance ? Ne serait-ce pas pour le simple plaisir du spectacle, pour le simple plaisir cherché par le public ?

Il est bien évident que le mouvement dynamique d'une pièce passe par l'énergie de son jeu théâtral. Le personnage du fourbe se joue de son adversaire, il l'affronte, le manipule pour en obtenir quelque chose ou lui imposer une volonté. Cette action ne ressort-elle pas de l'ordre du jeu théâtral ? Ne crée-t-elle pas une ambiance spectaculaire recherchée par notre dramaturge dont le premier souci est d'enrichir la virtuosité du

jeu ? Le rapport de complémentarité entre la conduite de la ruse et le jeu théâtral s'impose, donc, incontestablement. La question qui pourrait se poser ici est de savoir si en examinant cette relation remarquable entre la ruse et le jeu théâtral, la machine de la ruse pourrait se départir de son statut de jeu ? Le jeu théâtral de la ruse peut-il être gratuit ? Dépasse-t-il sa fonction de divertissement public ?

Réfléchir sur la portée des jeux de la ruse ne doit pas détourner nos yeux de la fête et du plaisir qu'évoque son déroulement, parce que la mise en marche de la machine de la ruse concrétise le phénomène le plus théâtral de la comédie. Le double jeu du fourbe, son double langage, son champ lexical, ainsi que le souci d'acquiescer la complicité du public ne concrétisent-ils pas le phénomène de la théâtralisation de la ruse ? Quelles sont les formes de la spectacularité du mécanisme de la ruse dans les comédies moliéresques ? Porter tous les actes de tromperie sur scène ne provoque-t-il pas quelque difficulté de l'ordre de la représentation dramatique ? De quels moyens le dramaturge dispose-t-il pour signaler au spectateur qu'il s'agit d'une conduite trompeuse ?

Faire tourner cette machinerie dans les œuvres fictionnelles de Molière, jouer sur le balancement entre l'être et le paraître et faire agir et parler les personnages en fonction des potentialités que leur prête la ruse, cela ne pose-t-il pas certains points d'interrogation sur la règle classique de bienséance et sur la réception du public ? Ce dernier ne sera-t-il pas choqué de voir des personnages de haut rang social se livrer à des actions (fourberies) jugées théoriquement malhonnêtes ? Lorsque la ruse se veut signifiante et que le spectateur prend quelques instants pour réfléchir sur le discours du trompeur, Molière a-t-il pris en considération la réaction de ce spectateur vis-à-vis de la vraisemblance dramatique ? Notre souci de tenter de trouver des réponses satisfaisantes et vraisemblables à tous ces points interrogatifs constitue le vif de l'examen esthétique des jeux

de la ruse. Molière s'est-t-il vraiment intéressé aux règles de la bienséance et de la vraisemblance dans sa dramaturgie ? N'y a-t-il pas d'autres critères plus cruciaux qui gouvernent son travail esthétique ?

L'exploitation virtuose de la ruse, dans l'univers de la comédie classique, forme donc le fondement d'un théâtre jubilatoire et virevoltant, dont l'essence concrétise un sentiment d'une irrésistible gaîté : « Le principal moteur du rire, écrit R. Lebègue, c'était le bon tour, la finesse, la tromperie, en italien la *burla* »<sup>8</sup>.

Les ruses en cascades ouvrent au spectateur la perspective vertigineuse d'un univers où la vérité se dérobe derrière les jeux incessants de l'illusion. Dans la comédie du 17<sup>ème</sup> siècle, la ruse se montre, généralement, un procédé d'intrigue, facteur déclenchant le rire du spectateur et dynamisant l'enchaînement du défilement de l'histoire. Elle est profondément liée à la virtuosité qui caractérise les intrigues comiques de cette période. Nous consacrerons le dernier chapitre de notre troisième partie à explorer l'esthétique comique de la ruse dont le traitement suscite un bon nombre de questions. Dans son rapport avec le public, la machine de la ruse crée-t-elle en permanence un climat comique de divertissement ? La conduite hypocrite de Dom Juan peut-elle nous paraître amusante ou plutôt dégoûtante ? Tartuffe ne provoque-t-il pas un climat de tension marqué par l'inquiétude du spectateur ? Le silence d'Amphitryon face au discours justificatif de Jupiter n'est-il pas de l'ordre du tragique ?

Nombreux sont les exemples qui peuvent refléter une image choquante de la conduite de la ruse sous la forme de l'hypocrisie. Cela conduit à s'interroger sur les effets ironiques de l'acte du personnage de

---

8) LEBEGUE Raymond, *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, coll. « connaissance de lettres », 1972, p.35

la ruse. Qu'est-ce qui caractérise les frontières qui séparent l'ironie de la ruse et ses effets comiques ?

À côté de ces personnages qui peuvent créer un malaise dramatique, il existe heureusement des meneurs du jeu, qui, en illustrant leur génie pour une bonne cause, gagnent la sympathie et la satisfaction du spectateur. Par la virtuosité de leurs jeux spectaculaires, Molière atteint son objectif prioritaire s'agissant de divertir son public. Dans de telles situations, quelles sont les formes du comique qu'engendrent la mise en application de la ruse moliéresque et son fonctionnement ?

La multiplicité des questions, les critères de la positivité ou de la négativité de l'image de la ruse, la richesse de la comédie moliéresque en actions trompeuses, la virtuosité du jeu de la ruse, se réunissent tous pour mettre en évidence l'intérêt majeur de notre travail sur l'examen de l'esthétique théâtrale de la ruse, tout en espérant pouvoir désigner l'ensemble de l'acte de la ruse, dans la dramaturgie moliéresque, sous le nom de la «comédie de la ruse».

## **Premier chapitre**

### **Esthétique dramaturgique de la ruse**

Par l'esthétique dramaturgique de la ruse, nous entendons interpréter et mettre en valeur le rôle que joue la conduite de la ruse au sein de la structure interne de la comédie moliéresque. Cette conception ressort du sens originel et classique de la notion de dramaturgie qui désigne l'ensemble des éléments qui entrent dans la construction interne de la pièce dramatique (exposition, nœud, conflit, etc.) : « Cette notion [la dramaturgie] présuppose un ensemble de règles spécifiquement théâtrales dont la connaissance est indispensable pour écrire une pièce et l'analyser correctement.<sup>9</sup>».

Le dramaturge, une fois entré en possession d'une histoire, doit la transformer en œuvre théâtrale. Pour construire sa pièce et la mener à bien, il a besoin d'un certain nombre de ressorts dramatiques afin de nouer son intrigue, créer un rebondissement qui relance l'action, susciter une péripétie qui conduit à une fin souhaitée. La ruse se présente parmi les premiers moteurs qui peuvent esthétiser l'intrigue et assurer son bon fonctionnement :

Comme une peinture est recommandée si, représentant une belle histoire, elle est bien accommodée de couleurs, de beaux traits, linéaments, proportion, perspective, et finalement enrichie de festons, bordures et vernis, ainsi est la belle la Comédie, si la fable est embellie par industrieuses tromperies et gaillards et improvus événements.<sup>10</sup>

Notre auteur dramatique sait que son public, outre son attachement au spectaculaire, est amateur de sensations d'ambiguïté, de jeux ironiques, de surprise, de comique et de pathétique, et l'une de ses principales préoccupations est de le satisfaire. L'insertion de la ruse à

---

9) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Messidor/Éditions Sociales, Paris, 1987 ; notion de la dramaturgie, P.133

10) Prologue de *La Veuve de Larivey* (n° 209), Cité par Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, P.332



l'intérieur de la fable est susceptible de toucher le public et de procurer son plaisir. Ce ressort artificiel, inspiré de toutes les formes de la machine de la ruse, peut être puisé au fond de l'intrigue, ou être introduit et interrompu de l'extérieur, selon le rythme des besoins du dramaturge.

L'exploration de l'esthétique théâtrale de la ruse commence, en premier lieu, par une analyse du mécanisme de la ruse dans la structure de la farce médiévale et baroque afin d'effectuer une comparaison avec son fonctionnement au sein des pièces moliéresques catégorisées sous le genre farcesque, et de celles parallèles à la grande comédie. Cet examen tente de montrer comment l'écriture dramaturgique de la ruse chez Molière reflète une évolution susceptible de débarrasser la farce de son statut souvent qualifié de bouffon et de grotesque pour l'orienter vers une esthétique sérieuse, didactique et bien stylisée.

L'introduction de l'acte trompeur à l'intérieur de l'intrigue dramatique doit se soumettre à certains critères, car selon les critiques : « Les railleries ne doivent pas être trop longues, même si elles sont bonnes, car à trop durer elles peuvent nuire à l'estomac ; les railleries sont, en effet, difficiles à digérer, et ce n'est qu'à petites doses qu'elles peuvent l'être.<sup>11</sup> ». Sur le plan interne de la pièce, Molière sait bien comment orienter le fonctionnement de la ruse vers une fin dramatique clairement déterminée.

Dans les intrigues de ses comédies, la ruse intervient parfois assez tôt pour fournir, par son développement, les diverses péripéties, ou elle se présente à la fin pour résoudre un conflit. Parfois la conduite de la ruse gouverne le déroulement de l'intrigue tout au long de la pièce. Examiner l'intérêt dramatique qu'apporte la ruse à l'univers de l'intrigue moliéresque, avec toutes ses motivations et ses conséquences, constitue

---

11) López de Úbeda, *Justine, la madrée*, cité par Celsa Carmen GARCIA VALDES, dans *La ruse dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, article rédigé dans La Comédie de la ruse, *Ibid.*, P. 197.

le deuxième point de ce chapitre en même temps son axe principal. Cette analyse esthétique reste imparfaite si elle ne met pas en évidence la partition des personnages de la ruse (trompeurs, victimes, complices, anti-rusés, etc.) et les rôles dramatiques qu'ils jouent dans la construction de la fable moliéresque.

## **I- Esthétique de la ruse dans la farce**

Le contenu du *Répertoire des Farces françaises*<sup>12</sup>, recueilli par Bernard Faivre, suscite notre curiosité par la manifestation fréquente de la ruse dans l'action dramatique des farces médiévales et baroques. Cet emploi permanent de la ruse en tant que moteur d'action dans la machine de la farce se poursuit dans la dramaturgie moliéresque à la fois dans ses courtes pièces et ses moyennes et grandes comédies. Mais cette continuité se distingue par une singularité particulière qui caractérise le rapport liant la conduite de la ruse à l'action dramatique.

Il est vrai que l'aspect général de l'usage de la ruse apparaît analogue dans les deux répertoires (farcesque et moliéresque), mais il existe une différence dans la manière de traiter la ruse au sein de l'intrigue dramatique chez Molière. Notre objectif est, donc, de mettre en valeur cette évolution qui caractérise la présence de la ruse dans la dramaturgie moliéresque en parallèle avec sa manifestation dans le répertoire farcesque (médiéval et baroque). Nous tenterons en premier temps d'examiner la relation évidente entre la ruse et la farce, pour interroger ensuite sur le fonctionnement de la ruse dans la plupart des œuvres de notre dramaturge.

---

12) Bernard Faivre, *Répertoire des Farces françaises, des origines à Tabarin*, coll. «Le Spectateur français», éditions Imprimerie Nationale, Paris, 1993.

## I.1 - Rapport Ruse / Farce

Qu'entendons-nous par le mot *farce* ? Une recherche sémantique menée par B. Rey-Flaud, dans *La Farce, ou la machine à rire*<sup>13</sup>, a montré que le mot *farce* était le produit d'une filiation étymologique complexe au chef de laquelle il s'avérait que ce terme signifiait, dès l'origine, proprement «tromper » et se trouvait attesté sous ce sens dans notre langue dès le XIIème siècle. Cette identité lexicale sert pour désigner des «Petites pièces courtes, d'un comique bas, trivial, burlesque et la plupart du temps très licencieux qui cherchaient surtout à exciter le gros rire de la foule<sup>14</sup>». L'évolution de cette exploration étymologique établit ainsi d'emblée que la *farce* désigne une scène plaisante faite de railleries dont l'objectif est de créer un univers de burlesque. Ce qui permet à Rey-Flaud de désigner la farce comme «la tromperie en acte<sup>15</sup>».

Un parcours général dans le répertoire farcesque nous amène à constater que la ruse est partout dans la farce, elle n'est pas le privilège d'un sexe, ou d'une certaine classe sociale. La femme s'en sert pour éloigner son mari, dissiper ses soupçons, et cacher son amant. La ruse peut être le moyen pour satisfaire un besoin (faim, désir sexuel, etc.).

Les divers jeux de la ruse sont considérés comme le thème fondamental de la farce médiévale et baroque. Cette relation inéluctable entre la ruse, en tant que moteur d'action dramatique, et la farce, occupe l'axe de recherche de B. Rey-Flaud dans son ouvrage *La Farce ou la machine à rire*. Cette étude analytique révèle que tout est centré sur un mécanisme de duperie ; et la farce devient alors une mise en scène de ce mécanisme complexe inhérent au genre. Si la ruse reste le ressort dramatique essentiel, c'est parce que le répertoire farcesque révèle que la

---

13) B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, P. 155-170.

14) Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, éd. Firmin-Didot et Cie, Paris, 1885, P. 358 a. Cité par B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.1

15) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p.11

ruse constitue tout à la fois le sujet, l'enjeu et le moteur de la farce. Les personnages y jouent sciemment les jeux de la ruse dont l'agencement savant apparaît comme spécifique du genre dramatique. L'analyse du mécanisme des actes de la tromperie nous mène naturellement à la compréhension de la structure de la farce :

La farce visualise sur scène, sans souci de vraisemblance ou de psychologie, le pur fonctionnement d'une machinerie « actionnée » par la tromperie, véritable moteur d'un ensemble dynamique lui-même constitué par l'intrication complexe et savante des divers jeux de la ruse.<sup>16</sup>

Cette mise en action de multiples formes de la ruse s'articule, donc, sous la forme d'une machine infernale fondée sur un entrelacs de tromperies, se déclenchant contre les dupes qui ne sont que les rouages. Dans la farce célèbre du *Gentilhomme, Lison, Naudet et la demoiselle*, par naïveté feinte, Naudet fait comprendre à la Demoiselle que son mari la trompe avec sa femme Lison. Tentée par cette parole ingénue et le désir de vengeance, la Demoiselle se fait prendre au même jeu et cocufie son époux avec Naudet.

L'exemple de Naudet nous fait entrer dans le vif du sujet. Le verbe *farcer* devient alors le moteur de toute farce. À partir de cet élément dynamique, la machine de la farce démarre tout un jeu de rouages agencés avec rigueur et comparables à un assemblage de pièces d'horlogerie. La ruse se donne comme le principe et le moteur d'un système précis qui reflète, dès le moment de sa mise en application, une machine emportant dans sa course à la fois les pantins et les trompeurs qui s'étaient crus les maîtres : «La ruse fonctionne suivant des combinaisons plus ou moins élaborées : simple retournement, retournement réitéré, ruse qui rebondit avant de tromper un trompeur invincible.<sup>17</sup>». Ce moteur d'action est un

---

16) B. Rey-Fleud, *La Farce ou la machine à rire*, p.11-12

17) *Ibid.*, p.142

ensemble structuré qui permet, à l'intrigue dramatique, de passer d'une situation initiale à la situation finale.

Une consultation générale des thèmes du répertoire des farces françaises nous montre que les motivations de la machination varient entre différentes formes d'un besoin primitif (domination : scène de ménage sur qui porte la culotte, désir sexuel, faim, etc.) qui n'est qu'un habillage occultant une volonté de ruser. Ce modèle de farces repose sur une imbrication de ruses sans mesurer, comme le souligne J. Duvignaud, l'importance structurale de l'action : «Ce ne sont pas là des intrigues au sens propre du mot, mais des enchaînements de mécanismes volontairement simplifiés<sup>18</sup>». La nécessité de la machination peut élaborer un mécanisme plus complexe avec un besoin de lutter contre une certaine forme de pouvoir, ou avec un désir de vengeance.

Dans les cas fréquents d'une opposition entre mari et femme, la structure (victime naïve contre rusé raffiné) est renforcée par le rapport de domination à l'intérieur du ménage. Dans ce cas, la ruse ne s'exerce pas véritablement contre un pouvoir, mais contre un personnage naïf désigné d'avance comme victime.

Le pouvoir, dans ce genre du théâtre comique, est souvent représenté par un type ressortissant de la réalité sociale (un mari, un représentant de l'Église, un maître, un gentilhomme méchant, etc.). C'est le cas dans *Le Couturier et Esopet*<sup>19</sup>, où le maître qui abuse de son pouvoir, essaie, par un mensonge, de priver son apprenti de sa part du dîner offert par une cliente. Cet apprenti, Esopet, a recours à la ruse pour prendre sa revanche en déclarant son maître fou à battre. Il rend les symptômes de cette folie visibles et la roserie en tant que seul remède appliqué.

---

18) Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, éd. PUF, 1999, p. 123

19) *Recueil de Farces (1450-1550)*, Farce N° IX, t.II, textes annotés et commentés par André Tissier, éd. Droz, Genève, 1987.

Ce type de simple motivation se manifeste fréquemment dans le répertoire de la farce et ne cherche que ses effets spectaculaires et burlesques. *La Farce du Maître Pierre Pathelin* se montre le chef-d'œuvre du genre dramatique du fait qu'elle atteint l'objectif visé avec un mécanisme plus complexe élaboré par un multiple jeu de tromperie. Dans cette petite pièce, Pathelin, avocat pauvre mais rusé, réussit à s'accaparer une étoffe pour des vêtements pour lui-même et sa femme, et trompe le marchand une seconde fois en jouant au malade au lieu de lui offrir le repas promis ; tandis que le berger voleur Thibault, en appliquant une ruse inventée par Pathelin, réussit ensuite non seulement à gagner son procès contre le marchand, mais aussi à s'en tirer sans payer l'avocat.

Outre ses répercussions comiques, le thème farcesque se veut ici une simple leçon ; et la farce se contente de récupérer la morale pour conclure une aventure de trompeur trompé. Cette idée reflète la tendance générale de la critique de l'époque adressée à propos de ce type de spectacle :

La farce n'a pas de hautes idées morales ou philosophiques, politiques ou religieuses ; son seul objet est de faire rire par une représentation frappante du ridicule. La gaieté y dérobe, sans arrière-pensée ni sous-entendu, sans retour amer ou sérieux sur nous-mêmes, sur nos défauts, sur nos vices, dont elle s'amuse, sans perdre le temps à s'en plaindre, sans prétendre à nous corriger<sup>20</sup>

Si ce jugement confirme la vision des critiques de l'époque qui considèrent que la farce n'a pas une vraie intrigue, cela ne signifie pas une absence d'une action. Si l'action farcesque n'obéit pas à une intrigue, elle suit une forme de mécanique mue par les divers jeux de la ruse. Ces œuvres ignorent, selon G. Lanson, l'art «qui consiste à combiner une intrigue, à en faire jouer les ressorts pour conduire le spectateur au dénouement

---

20) Louis Petit de Julleville, *Le Théâtre de France*, p.47; cite par B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.37

par toutes sortes de détours et de surprises [...] L'invention consiste à démêler un écheveau de tromperie et de quiproquos : *l'inganno* est la source inépuisable de l'intérêt et du rire<sup>21</sup>».

Ce sont les multiples formes de la ruse qui assurent le bon fonctionnement de la machine de la farce, et engendrent les effets burlesques sollicités auprès du public. Le schéma dramatique de la farce médiévale, du XVI<sup>ème</sup> siècle, et celle du début du XVII<sup>ème</sup> siècle fonde sa structure sur la présence d'un trompeur et un trompé, avec un mécanisme bien entraîné où la situation se renverse : le trompé devient trompeur et vice versa. Nombreuses sont les farces qui s'achèvent sur une conclusion moralisante valorisant ce renversement de situation :

- Tel trompeur au loing qui est trompé<sup>22</sup> ...
- À trompeur tromperie luy vient<sup>23</sup>.
- À trompeur trompeur et demy<sup>24</sup>
- Tromperie toujours retourne ... A son maistre<sup>25</sup>

Ces retournements, avec des mécanismes plus ou moins complexes, sont très fréquents et caractérisent le répertoire farcesque. La ruse emporte finalement trompeurs et trompés dans une même déroute. Ce type de schéma dramatique n'a d'autre but que d'amuser le spectateur. Toutes les études affirment que le comique reste l'élément premier du genre, et même l'origine de la farce est gouvernée par la nature comique du spectacle.

Les personnages de la machinerie farcesque deviennent des types dont le caractère se réduit à quelques traits. Leur comportement et leur langage sont en relief avec leur vice ou leur ridicule. Le personnage de la ruse se trouve, la plupart du temps, lié avec sa cible par une relation

---

21) G. Lanson, *Molière et la farce*, in *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> mai 1901, p.142-143

22) *Farce nouvelle d'ung savetier nommé Calbain*, ATF, *Ibid.*, t. II, p.140

23) *Farce du Poulrier à six personnages*, *Ibid.*, t. II, pièce n°26, p.46

24) *Le Gentilhomme*, Lison, Naudet, la Damoysselle, *Ibid.*, t.1, p.270.

25) *Le Bon Payeur*, dans *Recueil des farces*, publié par Leroux de Lincy et Francisque Michel (Recueil Leroux), Paris, Techener, 1834, t.III, pièce N°52.

inamovible (femme/mari, valet/maître, etc.) ; et parfois le cercle des personnages de la ruse farcesque se forme en rapport triangulaire (femme/mari/amant). Ce dernier schéma est en relation avec le genre traditionnel de la «malmariée» : une jeune femme mariée avec un vieillard incapable de satisfaire ses appétits sexuels. Très variés sont les détours menés par la jeune femme pour faire entrer son galant et cocufier le mari. D'autre part, c'est le valet qui mène le jeu en transformant ses cibles en simples marionnettes dont il manipule les ficelles. L'action du trompeur n'est qu'une mise en scène d'une simple intrigue, susceptible d'engendrer des retentissements burlesques.

Ce genre des spectacles bouffons a été sous-estimé, et demeuré la cible d'une attaque acharnée par les théoriciens des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles. Ces critiques ont refusé d'accorder à la farce sa loi, et sa composition la plus élémentaire. Dans la préface des *Abusez* (1548), Charles Estienne exprime cette vision hostile lorsqu'il affirme que dans la farce : «ne se trouve sens, rithme, ne raison : seulement des paroles ridicules, avecq' quelque badinage, sans autre invention ne conclusion<sup>26</sup>». Ce jugement a régné jusqu'à l'époque de Molière et atteint son apogée avec le réquisitoire cinglant dressé par l'abbé d'Aubignac contre ces scènes de bouffonnerie :

La Comédie est longtemps demeurée parmy nous non seulement dans la bassesse mais dans l'infamie ; car elle s'est changé en cette Farce ou impertinente bouffonnerie que nos Théâtres ont soufferte en suite des Tragédies : Ouvrages indignes d'estre mis au rang des Poèmes Dramatiques, sans art, sans parties, sans raison et qui n'estoient recommandables qu'aux maraux et aux infâmes, à raison des paroles deshonestes et des actions impudentes qui en faisoient toutes les grâces.<sup>27</sup>

---

26) Charles Estienne, *Epistre du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France*, Préface des *Abusez*, Comédie faite à la mode des anciens comiques, paris, 1548, P. A II.

27) Abbé D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p.146.



Ce sont, alors, les tenants de l'art classique, défenseurs des bienséances, qui ont rejeté indiscutablement cette forme de l'action dramatique en prétendant que le public de bon goût, adapté aux règles de la bienséance, serait choqué par la bassesse langagière et l'impudicité des personnages. C'est dans ce climat de refus haineux, d'incompréhension, et d'hostilité contre cette forme dramatique que la farce moliéresque surgit.

Ce bref parcours dans l'esthétique dramaturgique de la farce du Moyen Age jusqu'au début de la carrière de Molière, nous a servi à mettre en évidence la valeur de la ruse en tant que ressort dramatique essentiel au sein de la machinerie farcesque, et nous servira à effectuer une analyse stylistique et comparative de la modalité de la dramaturgie de la ruse dans les pièces moliéresques catégorisées dans le répertoire farcesque français. Nous tenons à explorer la nouveauté et le développement que porte l'écriture de la ruse moliéresque à ce genre dramatique, ainsi à savoir comment Molière a exploité la potentialité spectaculaire des divers jeux de la ruse en vue d'effectuer un mélange ou un mariage entre ces petites pièces (farces) et ses grandes comédies.

N'est-t-il pas vrai que grâce à la farce du *Docteur amoureux*<sup>28</sup> que Louis XIV a accordé à Molière la salle du Petit-Bourbon pour y représenter ses œuvres ! alors qu'est-ce qui caractérise la farce moliéresque, fondée sur la ruse en tant que moteur d'action, pour qu'elle obtienne une telle faveur royale ? Et comment la renaissance du genre est assurée ?

---

28) Charles Varlet de La Grange et Vinot, *Préface des Œuvres de Molière* (1682), dans l'édition de Georges Couton, p. 998.

## I.2 - Ruse et mutation de la farce chez Molière

Aucune lecture ou interprétation ne peut ignorer que Molière doit beaucoup à la *commedia dell'arte*, qu'à partir de celle-ci il a élaboré sa conception plastique du théâtre, ses mimes et ses traditions gestuelles. De même, la critique dramatique affirme l'évidence de l'influence de la farce française sur la dramaturgie de notre auteur, surtout au début de sa carrière. Mais tracer le rôle de la farce dans les œuvres moliéresques ne nous intéresse pas dans ce point d'étude ; ce qui nous préoccupe, c'est la nouveauté qu'apporte la dramaturgie de la ruse moliéresque, moteur essentiel d'action farcesque, au sein de ses œuvres dont les structures dramatiques ressortissent à celles de la farce française.

Que Molière s'inspire des modèles antérieurs, c'est une méthode fréquente et enrichissante, mais ce qui nous importe, c'est ce qu'il a ajouté à cet héritage, parce que «C'est à la rupture que l'art commence ; elle n'est pas l'art, mais il n'y a pas d'art sans elle<sup>29</sup>». Le maintien de la valeur de la ruse dans les pièces moliéresque, comme dans l'ancien répertoire farcesque, s'inscrit toujours dans la volonté des auteurs à créer des effets spectaculaires et comiques ; mais la visée de notre examen est d'explorer l'innovation que provoque la nouvelle conception de la ruse moliéresque dans la forme dramatique de la farce traditionnelle. Pour percevoir la spécificité de la création moliéresque, il est important de préciser les points de l'évolution effectuée sur la conception structurale de la farce.

La logique traditionnelle de la farce suppose, d'après Rey-Flaud<sup>30</sup>, que l'action dramatique est toujours structurée à partir d'une séquence de base tripartie, dont l'élément central est constitué par le bon tour, soit la fonction « farce ». À cette opinion, mettant en évidence le rôle fondamental de la conduite de la ruse, nous pouvons ajouter la

---

29) Malraux, *Les voix du silence*, III, La Création artistique, éd. Gallimard, 1951.

30) B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.26

conception structurale farcesque formulée par B. Faivre<sup>31</sup>, selon laquelle, l'aboutissement à une farce complète est conditionné par l'établissement net du statut du vainqueur et du vaincu. Autrement dit, il est évident que la victime de la farce soit consciente d'être dupée, et reconnaisse sa défaite.

L'analyse du rapport liant la farce à l'acte de tromperie, démontre que le principe de la farce n'est pas d'obéir à la logique d'une intrigue, mais d'animer la dynamique d'une machinerie dont les personnages constituent les rouages. Grâce à une ruse, la structure farcesque se module en faisant passer un personnage d'un statut initial (dominant/dominé) au statut final inverse (dominé/dominant). Mais la mécanique de la farce n'épargne aucun personnage où ceux qui croient la dominer, ou le trop confiant trompeur, finissent par être pris au piège et emportés dans le même mouvement fou de la machine afin d'aboutir à la modalité du trompeur trompé.

Le spectateur ne prend parti pour aucun des personnages en raison de la bassesse de leur statut moral ou intellectuel. C'est l'action qui est prioritaire, c'est la situation et le jeu spectaculaire qui attirent l'attention du public. La portée psychologique des personnages est absente. Le schéma de base farcesque attribue au personnage le rôle d'un rouage assurant le bon fonctionnement de la machine. L'écriture dramatique de la farce traditionnelle met en lumière l'image du ribaud couplée avec celle du sot. Ainsi, selon R. Brusegan<sup>32</sup>, le mari dont le caractère jaloux, avare, et usurier provoque la ruse de la femme, est-il souvent muni de cet indispensable caractère qu'est le non-savoir, l'incompréhension, et la stupidité. Il devient un type occupant une fonction organisatrice de l'univers dynamique de la farce.

---

31) Bernard Faivre, *Répertoire des Farces françaises, des origines à Tabarin*, p.250

32) Rosanna Brusegan, *Les fonctions de la ruse dans les fabliaux*, éd. Torino : Einaudi, 1982, Italie, p.150-151.

Molière a débuté sa carrière théâtrale en reprenant à son compte l'héritage de cette écriture dramatique pour ensuite la développer, l'esthétiser, et lui rendre sa valeur générique. Suivons alors les diverses étapes de l'évolution qu'a porté Molière à cette machine de la tromperie.

La mécanique traditionnelle qui gouverne les réactions du barbouillé, craignant d'être trompé par sa femme dans *La Jalousie du Barbouillé*, le numéro d'acrobatie que présente Sganarelle du *Médecin volant*, tantôt médecin tantôt son frère jumeau Narcisse en vue de tromper Gorgibus, le mouvement de ballet burlesque animé par Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*, les bons tours joués par Mascarille de *L'Étourdi* grâce au principe de la ruse réitérée, et enfin, le rythme sans répit sur lequel se déroulent *Les Fourberies de Scapin*, toutes ces espèces d'automatismes dans l'action des personnages de la ruse moliéresque ne sont-elles pas, à l'origine, des procédés dynamiques de la farce médiévale et baroque ?

Les composantes du mécanisme de la machine farcesque (trompeur, trompé, acte de tromperie) se manifestent clairement dans les petites pièces moliéresques rangées sous le chef de la farce. Dans celles-ci, le personnage de la ruse reste toujours celui qui tire les ficelles, qui manœuvre les cibles transformées en marionnettes, pour cristalliser le type d'un masque dont le rôle dans l'intrigue est prédéterminé par les effets comiques suscités. Le Sganarelle du *Médecin malgré lui* exalte son talent du dupeur en déclenchant une machine infernale contre Géronte, le père de Lucinde. Mais, pour accomplir le schéma farcesque, pris par le plaisir de la machination il court sans le savoir à sa perte, et la même machine se retourne contre lui et aurait eu le dessus si le retour artificiel des amants n'avait pas eu lieu.

Le fonctionnement des divers jeux de la ruse dans ce genre d'action dramatique est soumis à une rigueur mesurée pour intégrer

chaque personnage en tant que rouage nécessaire à la mise en œuvre de la machine farcesque, d'une manière qu'il reste lié étroitement à l'automatisme et à une inconscience de l'excès de son jeu pour qu'il soit enfin emporté par la même machine. La structure dramatique du *Médecin malgré lui* incarne, à l'instar des autres petites pièces moliéresques (*Le Médecin volant*, *Les Précieuses ridicules*, *Les Fourberies de Scapin*, etc.) le schéma traditionnel du répertoire de la farce française.

Cependant, il faudrait voir que cette inspiration moliéresque de l'héritage farcesque n'est qu'un point de départ vers la création d'un modèle parfait de la farce (tel que *Les Fourberies de Scapin*) caractérisé par une sorte de progrès artistique remarqué dans la portée esthétique du spectacle, dans les variations que Molière fait subir aux structures dramatiques de l'œuvre, dans le perfectionnement apporté à la forme et au fond purs, ainsi que dans la conception du personnage lui-même.

La thématique du répertoire de la farce traditionnelle vise principalement, comme l'a montré le rapport de la farce à la conduite rusée, à exciter du rire du spectateur par la représentation théâtrale d'un univers joyeux, immoral, caractérisé par le langage du « bas corporel », et dont le public n'a qu'à se réjouir par le châtement de la victime de la tromperie désignée d'avance sans poser de question éthique autour des motivations de l'action trompeuse. Nous pouvons trouver, chez Molière, quelques scènes de pur comique, tel la scène de consultation du docteur dans (*La Jalousie du Barbouillé*, sc.2), mais elles ne jouent qu'un rôle transitoire auprès de l'action principale.

Outre leur comique élémentaire, les scènes de la ruse moliéresque constituent des ébauches de tableaux de mœurs sociaux. Si *Les Précieuses ridicules* se présente, d'après les principes de Rey-Flaud, sous le modèle farcesque, du fait qu'elle incarne la figuration scénique

d'une tromperie effectuée contre un tiers, la machination farcesque dans cette pièce concrétise les premiers indices de la subtilité et de la renaissance du genre de la farce française :

La farce [*Les Précieuses ridicules*] ne s'inscrit pas, comme les pièces précédentes, dans l'univers de fantaisie de la création poétique animée par les personnages conventionnels proche de la *commedia dell'arte*. L'œuvre donne à voir certains masques bouffons, mais détachés du monde de la fiction et introduits, comme par effraction, dans la vie réelle, où ils se mêlent, en toute familiarité, au personnel de la troupe.<sup>33</sup>

Les dialogues de Cathos et de Magdelon, leur dispute avec Gorgibus, ainsi la réception solennelle de Mascarille par les deux précieuses forment des tableaux servant à peindre les mœurs, les gestes, les attitudes et les pensées de ce groupe social représenté par les deux précieuses. La séduction rusée de Mascarille met en relief le caractère de leur univers particulier, et fait valoir leur goût de la vie reconstruite selon les lois de la fiction romanesque sans avoir aucun rapport avec le bon sens ; ce qui permet à Molière de mettre en évidence le fond de la sottise de ce genre des précieuses de l'époque.

La portée de cette pièce dépasse effectivement l'objectif du comique farcesque, et quitte la parodie pour entrer dans l'atmosphère de la critique et de la satire. Les contemporains de Molière n'ont pas manqué de signaler exagérément cette portée critique des *Précieuses* : « [Molière] met sur le théâtre une satire qui, quoique sous des images grotesques, ne laisse pas de blesser tous ceux qu'il a voulu accuser ; il fait plus que critiquer, il s'érige en juge<sup>34</sup> ». Même si cet avis de jugement n'exprime pas parfaitement l'objectif de Molière, du fait que ce dernier ne ridiculise, en premier degré, les précieuses que pour les rendre burlesques et tirer des

---

33) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 70

34) Antoine Baudeau Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Préface. éd. Jan Mommeart, Bruxelles. 1<sup>ère</sup> édition : Livet. SD.

grands effets caricaturaux, il contient, en même temps, une bonne vision critique de l'univers de la préciosité.

On découvre ainsi la subtilité du projet dramatique de Molière dans ses *Précieuses ridicules* où sous la forme schématique d'une farce, une sorte étonnante de satire sociale s'affiche. C'est le premier pas moliéresque vers la mutation du genre farcesque. Ce développement au niveau de la portée critique de la pièce n'est qu'un point parmi d'autres qu'on dévoilera dans les lignes suivantes.

Sur le plan formel, l'examen minutieux de la structure de sa «grande» comédie en vers intitulée *L'Étourdi* nous mène à constater que le mouvement dramatique soumet à une machine qui met en œuvre une série de 10 bons tours à chaque fois retournés par une action contraire. Chaque acte trompeur de la part de Mascarille, contrarié par une des sottises de son maître, remplit les conditions principales de la farce, et constitue en soi une farce indépendante. Servir l'amour du maître Lélie à l'égard de l'esclave Célie n'est qu'un prétexte dramatique pour créer un enchaînement vraisemblable à la répétition des ruses menées par Mascarille. La relance de la machination après chaque échec donne le sens de répétition et dévoile en même temps le moteur de l'action dramatique. C'est bien donc la fourberie qui devient le motif structural de l'œuvre. C'est le principe de base de la farce (conduite de la ruse) qui construit l'univers dramatique de la comédie. Dire que *L'Étourdi* est une comédie composée de 10 actes farcesques ne nous semble pas invraisemblable, et nous pouvons considérer que Molière est le premier dramaturge à oser créer une comédie en s'appuyant sur la multiplication des petites farces.

Le succès qu'a eu *Les Précieuses* encourage Molière, ensuite, à changer le statut littéraire de la farce en lui attribuant le titre de «petite comédie». Bien évidemment, par cette désignation Molière ne tente pas

d'abaisser le genre littéraire de la farce, au contraire, il prend la structure de base de la farce traditionnelle pour l'accroître, la développer et lui donner une autre perspective. L'innovation de Molière s'étend et s'agrandit pour atteindre des dimensions plus considérables.

L'aspect inventif ne s'arrête pas, chez Molière, dans les limites de la désignation nominative, ou de l'enchaînement des machines farcesques, mais il crée une nouvelle forme dramatique située entre la grande et la petite comédie en un acte. Notre dramaturge a fait naître la forme de la petite comédie en trois actes. *Le Médecin malgré lui* est une pièce dont l'action dramatique garde la simplicité et le style de la farce traditionnelle, mais elle acquiert le format d'une « petite comédie » en trois actes. Bien évidemment, elle n'est pas la première pièce moliéresque composée en trois actes, du fait que *L'École des maris*, et *L'Amour médecin* sont deux petites comédies en trois actes, mais la structure dramatique de l'œuvre (scène de dispute de ménage entre Martine et Sganarelle, la ruse de Martine s'agissant de rouer son mari de coups de bâton pour qu'il avoue des compétences dignes en médecine, le déguisement de Sganarelle en médecin pour duper Géronte et réunir Lucinde avec son amant Léandre, la scène de démasquer le faux médecin, etc.,) reflète des pures scènes de la machination farcesque.

Dans son procédé innovant, Molière ne veut pas abandonner la farce pour aller vers la comédie, mais l'originalité de son travail réside, en première phase, dans la création d'une farce, ou d'une petite comédie en acte, pour ensuite la développer, doubler son mécanisme de tromperie, accroître ses dimensions esthétiques jusqu'à en faire une comédie de trois actes.

On comprend aisément la modalité novatrice de ce type d'extension exprimant la volonté de Molière de créer une comédie adaptée à l'univers de la farce. Autrement dit, Molière cherche à élever



le format de la farce en un acte au rang de la petite comédie en trois actes.

La complexité formelle de l'intrigue farcesque dont la ruse constitue toujours le moteur essentiel avait déjà commencé avant *Le Médecin malgré lui*. Avec *L'Amour médecin*, Molière a créé ce qu'il appelle la comédie-ballet. Cette pièce de trois actes n'est qu'une incarnation développée de la structure dramatique de la machine de la farce traditionnelle. Cette mutation du schéma farcesque au plan formel se poursuit dans d'autres comédies en trois actes (*George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin*, etc.) accompagnée par un développement stylistique au niveau thématique pour atteindre l'apogée du genre farcesque. Mais la subtilité que porte Molière à la dramaturgie de la farce est déjà présente dans ses petites comédies en un acte.

Le projet de vengeance élaboré par La Grange et Du Croisy, dans *Les Précieuses ridicules*, met en œuvre une machination exécutée par leurs valets Mascarille déguisé en marquis, et son complice Jodelet en vicomte. Cette structure farcesque apparente cache une double duperie qui rend l'intrigue plus complexe. La première porte sur la stratégie séductrice exercée par Mascarille sur les deux précieuses pour enfin les humilier après la révélation de la vraie condition des prétendus. La deuxième duperie se dévoile quand ces mêmes valets commencent à se prendre au jeu. Ils outrepassent les limites de leur mission, ils séduisent effectivement les deux jeunes femmes, ils les abusent et poussent très loin le jeu.

L'intrigue de la pièce devient plus complexe, Mascarille et Jodelet farcent les deux cibles du projet initial, ainsi de même ils dupent leurs maîtres ; ce qui constitue un retournement de situation contre les élaborateurs du projet de la tromperie (un schéma de base farcesque),

mais en outre, la scène du démasquage de deux valets par les maîtres outragés et les coups de bâton donnés construisent encore un double renversement de situation contre les exécuteurs de la ruse séductrice.

Nous constatons, par conséquence, qu'à partir d'une simple séquence farcesque de tromperie, Molière ajoute des variations qui développent la séquence de base en vue de l'évoluer, la complexifier, et lui apporter un nouveau statut stylistique. La nouveauté thématique ne se limite pas au niveau de la double duperie, car si nous regardons le dénouement de la pièce, nous apercevons que le principe farcesque (vainqueur/vaincu) n'est pas présent dans cette petite comédie du fait que tout le monde se trouve perdant. Les précieuses sont trompées et humiliées, les deux maîtres sont trahis et abusés par leurs valets, et ces derniers ont reçu des coups de bâtons en raison de leur dérèglement du jeu initial.

*Les Précieuses ridicules* est la seule petite comédie dans laquelle le personnage de la ruse est sanctionné à la fin. Même si la machine de la farce a emporté dans son mouvement certains personnages pris au piège par l'excès de leurs divers jeux de ruse, il y a toujours un dénouement artificiel qui sauve ces intrigants (Sganarelle du *Médecin volant*, et du *Médecin malgré lui*), ou c'est l'intelligence supérieure du fourbe (Scapin) qui le place souvent en vainqueur.

Les normes dramaturgiques de la farce traditionnelle (Tel trompeur au loing qui est trompé ; à trompeur tromperie luy vient ; à trompeur trompeur et demy, etc..) sont, donc, modifiées par Molière pour des raisons d'ordre esthétique et dramatique. Loin de discuter sa portée éthique, la conduite du personnage de la ruse moliéresque gagne souvent la sympathie du public, et l'intelligence rusée lui garde la supériorité. Comme nous avons signalé, la question de la justification des motivations du recours à la ruse ne tient aucune place dans le contexte de

la farce traditionnelle, tandis que Molière préoccupe fournir, dans ses petites comédies en un acte ou en trois actes, des prétextes artificiels ou vraisemblables qui excuseraient la conduite trompeuse.

Si le trompeur moliéresque reste, contrairement à la tradition farcesque, souvent, dans les petites comédies, le vainqueur, cela n'empêche pas notre dramaturge de sauvegarder un des principes de l'ancienne farce s'agissant de révéler à la victime le fait d'être dupée « Lisette : Ma foi, Monsieur, la bécasse est bridée, et vous avez cru faire un jeu qui demeure une vérité<sup>35</sup> ». L'intention de Molière de créer une nouvelle conception dramatique de la machine farcesque ne contrarie pas la nécessité de sauvegarder certain principe traditionnel susceptible de conserver les effets comiques et spectaculaires sollicités.

Avec la dramaturgie moliéresque, la farce vient, alors, de connaître des nouvelles métamorphoses. Cette nouvelle forme parue clairement dans les petites comédies en acte prend encore des nouvelles dimensions dans les comédies moliéresques en trois actes.

L'analyse thématique de *George Dandin* permet de conclure que les procédés de cette comédie en trois actes ressortent nettement de la structure farcesque (les tours traditionnels de la femme, Angélique, pour tromper son mari, Dandin, avec le galant, Clitandre). Le travail de Molière était d'élargir les dimensions de cette petite comédie en multipliant les ruses tramées contre Dandin, pour qu'elle acquière la nouvelle forme de la comédie moliéresque en trois actes. Mais la trame globale, à l'inverse de *La Jalousie du Barbouillé*, met l'accent sur l'humiliation progressive et cruelle du mari. Malgré toutes ses tentatives pour sortir de cet état de confusion, Dandin s'expose à des situations plus atroces. Ce qui conduit la plupart des critiques dramatiques à juger la

---

35) *L'Amour médecin*, III, 8

pièce moliéresque comme «amère». On se demande où est le burlesque dans cette pièce.

Le répertoire de l'ancienne farce française contient des trames qui reposent sur l'humiliation du faible (victime de tromperie désignée d'avance). Mais l'univers bas et immoral représenté par la farce et l'absence de l'implication psychologique de la part du spectateur transforment cette cruauté en univers de burlesque. Même si, dans quelques farces, le type prédétermine en quelque sorte l'intrigue (Jaquinot dans la farce du *Cuvier*<sup>36</sup>), il ne la dirige pas ; il reste englobé dans le spectacle, gouverné par la dynamique du rythme, et conçu en fonction de l'action pour achever l'organisation de la farce.

Molière a construit sa pièce *George Dandin* en concentrant sur la figure de Dandin, sur laquelle repose tout le poids du spectacle. Notre auteur dépasse complètement la figure du « vilain escouillé » hérité de l'ancienne farce pour mettre en valeur les malheurs que pourrait avoir un personnage caractérisé par un manquement de parole. Les disputes et les tromperies conjugales sont fréquentes dans la farce ; mais, ici, par une structure répétitive et négative de la machination tramée contre le héros, George Dandin se voit exposé à un destin inéluctable, et la comédie s'affirme comme le drame de la solitude d'un personnage toujours coupé de toute parole. Ce héros moliéresque, ressortissant en principe du répertoire farcesque, se voit dépossédé de lui-même, ciblé par une malédiction qui la conduira à la mort, et par conséquent, il se rapproche du héros tragique. Contrairement à la plaisante image du barbouillé dont la réconciliation finale avec sa femme assure le « happy end » de la petite comédie, avec *George Dandin*, nous nous trouvons dans un registre tout à fait différent de celui des traditions farcesques. C'est un

---

36) *Recueil de Farces (1450-1550), Le Cuvier*, Farce N°13, Textes annotés et commentés par André Tissier, t.III, éd. Droz, Genève, 1988.

véritable drame qui se joue à travers la figure d'un Dandin condamné à mendier un pardon humiliant pour une faute qu'il n'a pas commise.

Le héros de la petite comédie moliéresque se montre rebelle à la machine farcesque. Le masque tombe, il n'est plus un pantin sans âme, il a son poids dramatique, il s'anime, il s'exprime et même il se révolte contre le langage de bas corporelle attribué à lui dans les traditions farcesques. Le langage du barbouillé : «J'ai une femme qui me fait enrager [...] Il faut pourtant la punir. Si je la tuais [...] Si tu la faisais mettre en prison... La carogne en sortirait avec son passe-partout.<sup>37</sup>», et ses phrases choquantes insultant sa femme : «Ha! ha! Madame la carogne<sup>38</sup> [...] une coureuse comme toi<sup>39</sup>» concrétisent les expressions incultes du personnage typiquement farcesque qui se contente de jouer son rôle du mari trompé et se laisse mouvementé au gré de la dynamique de l'action trompeuse.

Ce niveau de langage se développe au fur et à mesure de l'avancé de la carrière de Molière. Le ton dans *George Dandin* change et le héros réfléchit sur son destin avec des mots plus soutenus : «Ah! qu'une femme Demoiselle est une étrange affaire...<sup>40</sup>», et quand il injurie sa femme Angélique, malgré sa rage, il maintient ce niveau langagier «Votre père et votre mère seront convaincus maintenant de la justice de mes plaintes, et du dérèglement de votre conduite.<sup>41</sup>». Dandin refuse d'admettre son rôle, en tant que mari trompé, désigné d'avance et lutte de toutes ses forces pour s'en libérer, mais son sort lui impose une situation d'impasse dans laquelle il s'est lui-même enlisé : «Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut, vous avez justement ce que vous méritez<sup>42</sup>». La situation et les paroles de Dandin tirent la pièce de son statut basique (structure farcesque et burlesque)

---

37) *La Jalousie du barbouillé*, sc.1

38) *Ibid.*, sc.2

39) *Ibid.*, sc.11

40) *George Dandin*, I, 1.

41) *Ibid.*, II, 6.

42) *Ibid.*, I, 7.

vers le modèle d'un drame dont les grimaces du personnage principal se teintent d'aspect tragique.

Dans les petites comédies de Molière, ce n'est pas l'action ou l'intrigue qui prédéterminent le statut du personnage, au contraire c'est le personnage qui se pose comme tel et prétend seul conduire l'action. C'est autour de son caractère que Molière construit son œuvre. *Monsieur de Pourceaugnac* est la petite comédie en trois actes qui reflète parfaitement la mutation effectuée sur le personnage et sur la structure de la farce traditionnelle. Pourceaugnac occupe le centre d'intérêt dramatique de la pièce. Ce sont ses réactions comiques et spectaculaires à l'égard des tours joués par Sbrigani et ses complices contre lui qui forment l'essence et le motif du spectacle.

Molière profite de l'aspect de cette pièce en tant que comédie de divertissement royal pour accumuler les intrigues farcesques reliées seulement par la présence de Pourceaugnac désigné comme la victime systématique des dupeurs. Avec cette pièce qui contient plus de seize personnages parlant, Molière marque toute une nouvelle étape dans la forme de l'ancienne farce. Il retravaille tous les codes esthétiques du simple schéma farcesque pour les développer et les transposer en grande dimension. Sbrigani, à son tour, dépasse le statut du simple valet inventif pour qu'il devienne le « fourbe » par excellence, et prépare la création de l'apothéose de la mutation du genre farcesque avec *Les Fourberies de Scapin*.

Contrairement, donc, à l'univers thématique de la farce traditionnelle, *Les Fourberies de Scapin*, est focalisée entièrement sur les performances du héros Scapin. Le schéma basique de la machine farcesque se manifeste (acte de tromperie contre un tiers), mais l'univers dramatique est tout à fait développé. Molière avait réussi à donner à cette œuvre un nouveau statut qui la fait approcher de la « grande comédie ».

La réplique de Scapin : «Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper ; je les aurais joués tous deux par-dessous la jambe<sup>43</sup>» énonce la couleur festive d'une pièce dont l'espace est ouvert aux mille jeux de la ruse. C'est lui, le meneur du jeu, qui donne à la pièce sa dynamique, son rythme, et son motif dramatique. Il réalise une fête théâtrale, dans laquelle Molière transpose le genre de la farce de son niveau le plus bas (impudique, grossier, gouverné par l'automatisme) au rang sublime qui le met en parallèle avec la grande comédie.

Scapin a une double figure. La première est celle du valet fourbe qui, par ses ruses intelligentes, acquiert la sympathie du spectateur en servant les amours des jeunes maîtres (Léandre et Octave), et en punissant l'extravagance des pères vieillards ; mais d'un autre côté, selon Christian Biet, on voit en lui un personnage dangereux qui se distingue nettement de celui de l'ancienne farce :

Seulement voilà que quelque chose de plus se met entre eux et la farce simpliste, quelque chose de plus sombre et de plus inquiétant que Molière a lentement mis au jour, depuis la première scène du port, du bateau qui arrive au lointain ; depuis qu'on a vu que Scapin n'est pas seulement un valet, mais une sorte de brigand, de repris de justice, d'intermédiaire dangereux, de personnage qu'on emploie pour soi mais qui agit pour lui<sup>44</sup>.

Le caractère complexe d'un tel personnage se manifeste souvent dans les grandes comédies. Même si c'est Scapin qui mène le jeu, qui tire les ficelles, mais ses cibles (surtout Argante) ne se montrent pas en tant que marionnettes faciles à manipuler. Dans la mise en application de ses deux ruses contre Argante (la première « I, 4 » pour justifier l'acte du mariage du fils Octave, et la seconde « II, 5, 6 » pour soustraire deux cents pistoles à Argante pour sauver l'amour du même fils), Scapin a

---

43) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2.

44) Christian Biet, *Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans L'Avare et Les Fourberies de Scapin*, in Marco Baschera, Pascal Dumont, Anne Duprat, Didier Souiller, sous la dir., *Vraisemblance et représentation au XVIIe siècle : Molière en question ; Littérature comparée*, N°2, 2004, p.180-181.

éprouvé beaucoup de difficulté dans le processus persuasif, et a sollicité l'aide de Silvestre déguisé en spadassin pour effrayer sa victime et arracher l'argent sollicité ; la cible Argante s'est montré redoutable et a résisté fortement à la manipulation.

L'image sotte, ou ribaude de la victime de la machination a disparu dans cette pièce de trois actes. Même le dénouement de cette petite comédie reflète une nouvelle conception dramatique où la découverte des ruses de Scapin n'entraîne pas un châtiment, mais un pardon arraché auprès des vieillards grâce à la supercherie de l'agonie de notre fourbe qui, en demandant le pardon, continue d'humilier le vieux Géronte. Le principe farcesque du «trompeur trompé» est remplacé par «le trompeur est toujours trompeur et gagnant».

En accomplissant magistralement sa nature ludique, il nous semble, donc, évident de considérer *Les Fourberies de Scapin* comme le modèle achevé de l'évolution de la structure dramatique de la farce traditionnelle. La conception de la ruse moliéresque, dans tous ses éléments, a porté le genre de la machine farcesque à son point de perfection :

A partir du *Médecin malgré lui*, la farce de Molière ne se réduit plus à un système d'horlogerie agitant de simples pantins comme les automates d'une boîte à musique. Elle a désormais sa propre musique qui lui donne son rythme, règle ses mouvements et distribue ses gages et ses répliques. Désormais le héros de la farce ne se définit plus seulement par sa fonction dramatique, à partir de laquelle s'articulent et s'agencent les divers jeux de la tromperie. Il est devenu l'homme-orchestre de ce nouvel espace théâtral où les lazzi et les bastonnades sont inclus dans la partition.<sup>45</sup>

L'originalité de Molière ne se limite pas à la libération des personnages de la ruse du statut mécanique dans leur rôle dramatique, pour s'exprimer et s'affirmer en tant qu'homme menant le jeu théâtral ou en occupant le centre de la motivation spectaculaire, mais elle s'étend

---

45) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 128



jusqu'à l'intégration des éléments farcesques dans ses grandes comédies (Orgon sous la table dans la stratégie manipulatrice d'Elmire, Sganarelle comme valet bouffon dans *Dom Juan*, les réactions caricaturales d'Harpagon, etc.) ou à l'emprunt de certains principes ou caractères distinguant la grande comédie afin d'enrichir la structure d'une pièce dont le schéma dramatique extérieur ressort de celui des traditions farcesques.

Si Molière a créé ce qu'il appelle une petite comédie en un acte (*Les Précieuses*), pour ensuite exercer une sorte d'extension structurale et thématique et inventer la petite comédie de trois acte (*L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*), son refus de se soumettre à la typologie du genre dramatique s'affiche par la création des pièces (*L'École des maris*, *Amphitryon*) qui se situent entre la petite comédie de trois actes et la grande comédie. Peut-on les catégoriser sous le chef de la moyenne comédie ?

### **I.3 – La ruse et la moyenne-comédie chez Molière**

Entre la répétition systématique de «Sans dot<sup>46</sup>» d'Harpagon et son écho mécanique «qu'allait-il faire dans cette galère<sup>47</sup>» de Géronte, il existe toujours une machine qui contrôle les réactions de deux personnages. Si le type farcesque est gouverné par un mécanisme extérieur qui le transforme en simple pantin ou en ressort mécanique susceptible d'assurer la mise en œuvre de la conduite de la ruse, le personnage de la comédie, chez Molière, reste sous l'influence d'un système dynamique figuré en forme d'une machine intérieure :

Dans la comédie une machine interne anime le personnage principal.  
Quant à la farce elle étend la mécanique à l'ensemble de la

---

46) *L'Avare* I, 5.

47) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

composition dramatique, les personnages tombant alors au rang de simples rouages du système.<sup>48</sup>

Dans la grande comédie, les personnages principaux, cibles de la machination des rusés moliéresques, se caractérisent, selon la théorie de H. Bergson interprétée par B. Rey-Flaud<sup>49</sup>, par la soumission à un automatisme mental qui régit leurs caractères. Cet automatisme est fondé sur la puissance d'une passion qui aveugle la dupe, influence mal ses jugements, et le réduit, selon Rey-Flaud<sup>50</sup>, à la figure d'«homme-machine».

Les personnages tenant le pouvoir dans la dramaturgie moliéresque se caractérisent par la domination d'une passion incarnée sous la forme d'une manie ou d'obsession (hantise d'Arnolphe d'être cocu, goût excessif de la dévotion d'Orgon, avarice d'Harpagon, soif de noblesse de Jourdain, goût artificiel de Philaminte pour la littérature, hypocondrie d'Argan, etc.) qui les dirige vers la persécution des vœux de leurs subordonnés en vue de satisfaire cette passion, et à être, par conséquence, la cible de nombreux tours d'intelligence menés par les personnages de la ruse moliéresque. Tous les comportements et réactions de ces dupes sont gouvernés par cette machine interne et passionnelle.

La particularité de la dramaturgie de Molière se distingue par la création d'un mélange des éléments des deux registres (comédie, farce) organisé au sein du même œuvre pour créer le genre dramatique qu'on a appelé «la moyenne-comédie» susceptible de sauvegarder la splendeur de la grande comédie et d'attribuer au genre farcesque la dignité méritée.

Le Sganarelle de *L'École des maris* incarne cette nouvelle interaction entre les deux registres, ou ce qu'on a appelé la création d'une comédie à l'univers de la farce. La phobie de Sganarelle contre le

---

48) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 229

49) B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, p.294

50) *Ibid.*, p. 291

cocuage transforme sa conception du monde extérieur et crée chez lui une sorte d'automatisme comportemental et réactionnel concrétisé par l'élaboration d'un système de surveillance à l'égard d'Isabelle enfermée dans la maison du prétendant. Sur le même thème de la domination de la machine passionnelle (hantise du cocuage), Molière construit l'Arnolphe de sa grande comédie *L'École des femmes*.

La crainte de la tromperie conjugale ou le thème du jaloux enfermant une jeune femme (trame dramatique de *L'École des maris*) remontent dans leurs origines au répertoire de la farce médiévale. Mais Molière effectue une transformation concernant les caractères de Sganarelle. Au lieu d'avoir un mari bouffon dont l'aveuglement est dû à la doxa du système farcesque, Sganarelle est aveugle pour une raison psychologique d'ordre passionnel.

Si Arnolphe a l'avantage d'être au courant des trames du couple amoureux (Horace/Agnès) et déploie vainement ses efforts pour contrarier leurs projets, Sganarelle interdit à Isabelle toute communication extérieure sauf en sa présence. L'aspect singulier de cette (moyenne-comédie) est de positionner à la fois le héros Sganarelle en tant maître d'œuvre et la victime des divers jeux de la ruse dont l'agencement constitue le fond de l'action dramatique. Autrement dit, y a-t-il une idée plus originale et plus subtile que celle de rendre Sganarelle le metteur en exécution et en même temps la cible des séries de machinations planifiées par Isabelle et Valère.

Les raisons principales, qui justifient la désignation de *L'École des maris* comme une moyenne comédie, se résument en deux points. Premièrement, cette pièce n'est pas le résultat d'une extension d'un acte farcesque effectuée par une accumulation ou un enchaînement de ruses, comme le cas dans la petite comédie de trois actes de *George Dandin* ; le deuxième point se concrétise par le style littéraire (comédie en vers) et la

volonté de Molière d'attribuer à son Sganarelle le caractère d'un personnage de la grande comédie, par sa soumission à sa propre manie intérieure (phobie de cocuage). La complexité dramatique de cette pièce, qui la positionne dans un niveau plus haut que la petite comédie de trois actes, sans pourtant pouvoir atteindre la structure de la grande comédie de cinq actes, nous donne la possibilité de la désigner sous la forme de la (moyenne comédie).

La question qui pourrait s'imposer est de savoir si le caractère psychologique de l'aveuglement de Sganarelle n'est qu'un procédé destiné à couvrir le schéma farcesque de l'action. Autrement dit, le processus créatif de Molière peut être interprété par sa volonté de créer une sorte de vraisemblance dramatique susceptible de faire passer le personnage de la dupe de son statut de « type » à celui de l'« humain ». Bien évidemment, ce thème de discussion peut s'étendre sur toute la dramaturgie moliéresque, y compris ses grandes comédies. Mais quoi qu'elle soit la réponse, la folie de Sganarelle, qui, à l'instar de tous les grands maniaques moliéresques (Arnolphe, Orgon, Harpagon, etc.), résulte d'une vision erronée du monde, et d'un refus de la raison clairvoyante, est le seul moyen susceptible de représenter le monde tel qu'il est.

Puisque les analystes dramatiques ne peignent les personnages farcesques qu'en fonction de la mise en valeur de la ruse (Pathelin, Sganarelle du *Médecin volant*, etc.), et qu'ils étudient les personnages de la grande comédie d'après leurs caractères psychologiques, nous pouvons placer Sganarelle de *L'École des maris* aux côtés d'Orgon, de Jourdain, et d'Argan. Mais les proies de la tromperie sont-elles toujours des ridicules ?

Dans la dramaturgie moliéresque, les cibles de la conduite trompeuse ne sont pas toujours des personnages ridicules et aveugles. Le

caractère du héros d'*Amphitryon* et la complexité de la machine de la ruse font de cette pièce une révolution au sein de la typologie des genres dramatiques.

Il est vrai que le personnage du valet Sosie est une des figures des bouffons de la tradition farcesque. Mais son rôle se limite aux effets burlesques qu'il peut susciter sans pouvoir réellement assumer tout seul le poids entier de cette comédie. C'est Amphitryon et ce sont ses réactions à l'égard de la grande tromperie qui occupent l'axe dramatique de la pièce.

Le personnage cible de l'hypocrisie de Jupiter n'est pas un personnage ridicule, il n'a aucune manie qui pourrait le rendre aveugle. Amphitryon est un cavalier victorieux ressortant du répertoire de la grande comédie, mais qui est victime d'une tricherie dont le dévoilement de ses ressorts mythiques dépasse la capacité de l'être humain. Après le dévoilement de l'identité de l'hypocrite, le silence que manifeste Amphitryon à la fin de la pièce reflète une amertume qui inscrit ce personnage au registre des héros tragiques ou plutôt épiques.

Ce sont les commentaires ironiques de Sosie qui mettent fin à la transformation de la pièce du genre comique à la forme tragique. La présence du valet bouffon (Sosie) et l'échec permanent de Jupiter dans ses manipulations persuasives contre Alcmène pour que cette dernière le voie en tant qu'amant, assurent la continuité de l'univers du comique dans cette comédie.

Si, pour des raisons structurales et esthétiques, nous ne pouvons pas considérer *Amphitryon* comme une grande comédie de trois actes, cette œuvre concrétise exemplairement le modèle de la moyenne comédie.

Au plan thématique, *Amphitryon* présente un processus de machination complexe : Amphitryon et son valet Sosie se voient, l'un et

l'autre, privés de leurs identités par deux partenaires (Jupiter : dieu des dieux dérobant le physique du maître, et son suivant Mercure prenant l'apparence de Sosie) rencontrés dans une série de face à face, dont le combat inégal des suivants (Mercure / Sosie) reflète des répercussions comiques, alors que les deux seuls affrontements des maîtres (Jupiter / Amphitryon : III, 5, 10) transforment la pièce en vrai drame.

La complexité de ce genre de duplicité ne vient pas seulement de la mise en scène d'un couple trompé par son double ; mais, selon l'interprétation de B. Rey-Flaud<sup>51</sup>, les divers jeux de la ruse dont sont victimes tour à tour Amphitryon et son valet ne sont que le voile qui masque une autre tromperie plus subtile et difficile à mettre à jour : «La duplicité, on le voit, se redouble donc ici au niveau de l'écriture dramatique<sup>52</sup>».

Cette double machination est désignée par Rey-Flaud<sup>53</sup> sous le nom de *l'essentielle tromperie* qu'on peut constater, par rapport au personnage, dans ce qu'il est en lui-même, et pour lui-même (son identité : Sosie), ensuite dans ce qu'il est pour l'autre (la rencontre amoureuse : Amphitryon pour Alcmène).

La subtilité de l'*Amphitryon* de Molière a créé une surprenante innovation du côté de la petite comédie en trois actes pour créer une nouvelle forme du genre dramatique appelée la moyenne comédie. On découvre alors que la mutation dramatique, effective dès *Les Précieuses*, trouve avec cette pièce le chef-d'œuvre qui l'accomplit.

---

51) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p.133

52) *Ibid.*,

53) *Ibid.*,

## I. 4-Résultat

Notre démarche analytique était de suivre les compositions des œuvres moliéresques catégorisées par certaines de ses critiques contemporaines sous le format de la tradition farcesque. Ce processus nous a permis de mettre à jour le système qui gouverne la construction de ces pièces et les éléments dramatiques qui les différencient structurellement, thématiquement, et esthétiquement, du genre du répertoire de l'ancienne farce française. Notre seul but étant de mettre en valeur la subversion de la structure farcesque effectuée par Molière.

L'action dramatique de la farce (médiévale, baroque et celle du début de XVII<sup>ème</sup> siècle) se caractérise, donc, par la mise en jeu de diverses facettes de la ruse sous la forme d'une machine dont les composantes sont les personnages qui, par leurs caractéristiques de pantins et de rouages, assurent le bon fonctionnement de l'univers dramatique. Loin de se préoccuper de représenter les défauts sociaux, le principe fondamental de la farce est de créer un univers purement burlesque par la mise en œuvre de plusieurs conduites trompeuses susceptibles de focaliser sur la beauté gestuelle et divertissante du jeu scénique.

Ces principes farcesques, comme nous avons montré, sont fort présents au début de la carrière de Molière. On ne peut qu'affirmer que c'est de la farce, et de la *Commedia dell'arte*, qu'est parti notre dramaturge. C'est dans cet espace spectaculaire que Molière a appris le fond de son langage gestuel, pour lancer ensuite une nouvelle conception enrichissant le répertoire de l'art dramatique au XVII<sup>ème</sup> siècle.

L'examen comparatif effectué sur certaines pièces moliéresques nous mène à avoir un nouveau regard esthétique sur ces œuvres considérées par certains critiques contemporains de Molière comme purement farcesques. Bien évidemment la structure extérieure de la farce

traditionnelle n'est pas absente dans la dramaturgie moliéresque, (nous avons montré ce qu'a maintenu Molière de l'ancien système), mais l'axe de notre travail analytique était centré sur la nouveauté apportée à ce genre ; une innovation susceptible de relever cette forme dramatique trop méprisée pour qu'elle soit digne d'être représentée devant la cour royale.

Après *La Jalousie du barbouillé*, inscrite dans la continuité de l'ancienne farce française, nous avons pris *Les Précieuses ridicules* comme modèle sur le début de la mutation du genre farcesque : une petite comédie qui reflète en grande partie les répercussions de la nouvelle conception de la dramaturgie de la ruse moliéresque en tant que matière fondatrice de la machine farcesque.

Une évolution constatée d'abord au niveau de la portée critique de l'œuvre moliéresque (*Les Précieuses*), où les jeux de la tromperie ont acquis un autre statut et une autre fonction, ouvrant à la création théâtrale des voies encore inexplorées ; pour s'étendre ensuite sur les dimensions esthétiques incarnées, en première phase, par la nouvelle désignation du spectacle (petite comédie en un acte) qui subira une extension moliéresque menant à la création du genre de la petite comédie en trois actes (*Le Médecin malgré lui*), et la comédie ballet en trois actes (*L'Amour médecin*).

Cette transformation de la mise en œuvre d'un acte de tromperie prend dans *George Dandin* une forme qui contrarie le schéma basique de la tradition farcesque en modifiant le statut initial du type farcesque (sot, niais, ribaud) conçu en tant que rouage machinal vers un personnage indépendant qui assume le poids dramatique, et dont le caractère réactionnel devient le motif principal de l'œuvre.

Le fait que Dandin soit au courant de son futur cocuage sans pouvoir rien changer, un thème repris d'une grande comédie (*L'École des femmes*), et la contemplation du suicide comme seule issue à un destin



sans pitié, renverse le statut de base de Dandin (comique ou burlesque) pour se glisser vers le registre du héros tragique.

La création de cette œuvre qui réunit les principes de la farce et de la comédie exprime la volonté moliéresque à faire bon marché de tous les cadres, les règles et les lois qui gouvernent la composition dramatique.

Cette métamorphose qu'apporte le spectacle de la ruse moliéresque se perfectionne avec *Monsieur de Pourceaugnac* dont le jeu est centré sur les aspects réactionnels de la figure centrale de la pièce, et atteint le sommet de l'innovation avec *Les Fourberies de Scapin* dont la mise en action de la machination devient plus complexe, et susceptible de remplir tout seul toute une représentation entière.

La profondeur esthétique et indépendante qui caractérise la nouvelle forme du scénario farcesque (petite comédie de trois actes) inventé par Molière affirme sa valeur générique par la création de la moyenne-comédie (*L'École des maris*, *Amphitryon*) dont le héros principal se définit par ses caractéristiques psychologiques, et non plus par sa fonction mécanique au sein de l'action dramatique ; et la conduite de la tromperie devient un acte plus complexe. Cette nouvelle forme dramatique acquiert l'estime qui l'égale à la grande comédie, et la rend en mesure de supporter les projets dramatiques les plus ambitieux : l'homme qui se fait le bourreau de lui-même en s'abandonnant à son propre démon intérieur avec *L'École des maris*, jeux de l'amour et du miroir avec *Amphitryon*.

Molière adopte ce système de la mise en acte de la tromperie, pour le subvertir, l'esthétiser, le rendre plus sublime et donner à la farce l'ampleur et l'intensité qui la rend un genre dramatique égale à la grande comédie. Mais qu'est ce qui justifie l'attachement de Molière à la multiplication des formes de la ruse au sein de l'action dramatique ? Autrement dit, quelles sont les motivations dramatiques qui déterminent

la nécessité de l'intervention de la conduite trompeuse ? Le deuxième axe problématique de cette analyse esthétique de la dramaturgie de la ruse moliéresque porte sur l'examen de l'intérêt dramatique que porte la machination au sein de l'univers de l'intrigue moliéresque.

## **II- Intérêt et motivation dramatiques de la ruse**

Quand l'intrigue de la comédie classique se soucie de mettre à jour l'injustice sociale dans les rapports de domination entre les individus, elle est censée proposer une forme de lutte contre le pouvoir en rigueur pour changer l'équilibre des forces. Mais dans le cadre de ses jeux comiques, la présentation d'une issue par la voie de la violence ouverte dépasse ses limites et ses caractères divertissants. C'est dans ce stade qu'entrent en jeu toutes les formes de la ruse.

Dès qu'une situation conflictuelle s'installe entre les personnages de la comédie moliéresque, parmi les méthodes de la défense ou de la conquête, le recours à la ruse s'impose comme la forme la plus douce, et le mobile d'action le plus répandu : «Léandre: Ah! mon pauvre Scapin, j'implore ton secours<sup>54</sup>»

Dans la dramaturgie moliéresque, les modes d'exploitation des fourberies, leur fréquence et leur rythme sont fort variables. Au niveau de l'intrigue, les actes de tromperie peuvent être brefs ou longs, abondants ou rares. Sans discuter de son aspect moral, on considère la ruse comme ressort d'une construction dramatique subtile toujours susceptible de complexifier l'intrigue selon les visées et les portées de la pièce.

L'examen de l'intérêt dramatique de la ruse se réalise, en première étape, par l'analyse de la fonction de la conduite trompeuse au sein de la

---

54) *Les Fourberies de Scapin*, II, 4.

structure interne de la comédie moliéresque (son rapport avec l'évolution de la fable). En réfléchissant objectivement sur la manifestation de la ruse, chez Molière, nous pouvons distinguer ce qui, dans un stratagème, fait avancer l'intrigue et ce qui se surajoute à l'intrigue pour la compliquer, la retarder, l'esthétiser, et créer des péripéties enrichissantes.

Le répertoire de la comédie classique montre que l'univers du théâtre, avec ses coulisses et ses rideaux, représente un environnement particulier bien adapté au fonctionnement et à la visualisation de l'action trompeuse. Les dramaturges préfèrent, parfois, multiplier les intrigues afin de pouvoir multiplier les fourberies et avoir, par conséquence, des effets spectaculaires. Mettre le point sur la valeur du mécanisme de ruse dans l'attraction du regard du public par la potentialité des personnages de la ruse, constitue la deuxième phase polémique de cette étude. Pour masquer leurs réelles intentions vis-à-vis de la ruse en tant que ressort de l'action destiné à créer des situations et à susciter des effets, les dramaturges, selon G. Forestier<sup>55</sup>, essaient de justifier le recours à la ruse en montrant qu'il s'inscrit dans la logique de l'action, qu'il est *motivé* de l'intérieur de l'action elle-même. Pour ces raisons, le principe de la motivation est, pour tout bon dramaturge, obligatoire.

La question de la motivation nous conduit à nous interroger sur les vraies raisons de la réussite ou de l'échec de l'action de la ruse dans la dramaturgie moliéresque. La fin déterminée de chaque conduite trompeuse dépend-elle toujours du schéma interne de la fable ? Autrement dit, quels sont les enjeux dramatiques qui gouvernent les conséquences des fourberies moliéresques ?

Ce travail analytique reste inachevé si on ne met pas en valeur le rôle des agents qui assurent le dynamisme de l'univers de la ruse. Cet univers se divise entre des illusionnistes (hypocrite ou meneur du jeu),

---

55) Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.334

des victimes (dupe et cible de la conduite trompeuse), et des opposants (personnage de la contre-ruse). Quel rôle dramatique et quelle influence exerce chacun de ces personnages sur le processus de la création de l'intrigue, et sur le déroulement de l'action de la comédie ?

L'examen de ces quatre points d'étude se charge d'explorer l'intérêt dramatique général que porte le mécanisme de la ruse à l'énergie et à l'unité de l'intrigue moliéresque.

## **II.1- Ruse et Intrigue dramatique**

Depuis le théâtre latin, la tradition dramatique du théâtre occidental a été fort marquée par la présence abondante du personnage de l'esclave rusé qui complot, soit pour se libérer d'une sujétion, ou d'un pouvoir abusif, soit pour le bonheur des jeunes. Cette conduite détournée du faible adopte, dans la dramaturgie de Molière, plusieurs aspects et perspectives différents.

Le héros moliéresque peut élaborer un sublime stratagème pour conquérir une belle inaccessible (le stratagème d'Euryale, prince d'Ithaque dans *La Princesse d'Élide*, conçu en vue de bouleverser l'attitude méprisante dont témoigne la princesse pour l'amour) ; une héroïne emploie un artifice ingénieux pour se libérer de l'autorité de son tuteur et retrouver son amant (les ruses d'Isabelle de *L'École des maris* contre Sganarelle) ; le personnage du valet (Sbrigani, Scapin, Covielle) intrigue, trame des complots, se travestit pour aider son jeune maître à parvenir à ses fins en trompant celui qui constitue l'obstacle ; ainsi de même, l'hypocrite moliéresque (Tartuffe, Dom Juan, Trissotin des *Femmes savantes*) séduit ses cibles, dissimule ses vraies intentions, et s'attribue une apparence mensongère qui contribue à l'accomplissement de ses desseins. Bref, pour chaque histoire racontée dans la dramaturgie moliéresque, la ruse, sous toutes ses modalités, constitue une partie de

l'intrigue, car elle est le moyen le plus répandu par lequel le personnage atteint son but visé.

Le déroulement de l'intrigue dont la fourberie constitue le ressort essentiel, suit généralement le même schéma dramatique : un jeune maître amoureux et sans le sou, ou sans pouvoir, se heurte à l'autorité paternelle ou supérieure, à la jalousie d'un barbon ou d'un rival. Les premières scènes d'une comédie nous exposent toujours cette situation critique de ce jeune homme caractérisé par l'impuissance actionnelle. C'est alors qu'il fait recours au valet intrigant et qu'il le supplie de lui venir en aide. Voyons le début de *L'Étourdi* :

Lélie (à Mascarille) : Léandre aime Célie et, par un trait fatal,  
Malgré mon changement, est encore mon rival.<sup>56</sup>  
[...]  
Puisque j'ai ton secours, je dois me rassurer :  
Je sais que ton esprit, en intrigues fertile,

Chaque fois, le maître embarrassé supplie le fourbe qui promet de le secourir, dans *Les Fourberies* :

Octave : Ah, Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger  
quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je  
croirais t'être redevable de plus que de la vie.<sup>57</sup> [...]  
Scapin : Il faut se laisser vaincre, et avoir de l'humanité. Allez, je  
veux m'employer pour vous. »<sup>58</sup>

L'évolution de l'intrigue dépend donc du fourbe car son action consiste à mettre en application les ruses qu'il a forgées, et l'intérêt dramatique réside, à première vue, dans la progression et l'issue de ces stratagèmes. Cette première fonction dramaturgique de la ruse, s'agissant d'avancer le déroulement de l'intrigue, constitue le rôle de base qui se manifeste brièvement ou tout au long d'une comédie moliéresque fondée sur ce moteur d'action.

---

56) *L'Étourdi*, I, 2. v. 9-10, 14-15.

57) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2.

58) *Ibid.*, I, 3.

La valeur dramatique qu'acquiert le mécanisme de la ruse dans la dramaturgie de notre auteur se confirme dès le début de sa carrière avec sa première comédie (*L'Étourdi*) où la structure dramatique de la pièce s'appuie entièrement sur les divers jeux de la ruse menés par le valet Mascarille et déconstruits par le maître Lélie ; examinons, comme modèle, le schéma dramatique de l'œuvre afin de mettre à jour l'intérêt que porte la ruse à l'intrigue comique.

La rencontre du valet ingénieux (Mascarille) et de son jeune maître évaporé (Lélie) produit, dans *L'Étourdi*, un terrain idéal à la mise en application et à la mise en valeur des diverses formes de la tromperie.

Le scénario général de la comédie se résume ainsi : une jeune fille (Célie) est aimée par un jeune homme (Lélie) qu'elle voit d'un œil complaisant ; cet amour est contrarié par un triple obstacle : Célie est l'esclave d'un vieillard soupçonneux qui tente de la garder enfermée chez lui ; un deuxième jeune rival (Léandre) qui prétend vouloir conquérir la belle égyptienne, et enfin un père qui lui destine une autre promise (une intrigue fréquente dans la dramaturgie moliéresque). Face à cette situation critique, l'appel au valet fourbe Mascarille pour secourir son maître Lélie semble essentiel pour meubler cette intrigue, la mettre en progression et attribuer au personnage de la ruse le terrain justificatif à la manifestation de son intelligence rusée ; mais les seules bévues du maître suffisent pour anéantir ces efforts et permettre le relancement itératif de la machination susceptible de multiplier le jeu et déclencher le rire du spectateur.

Le ressort dramatique de la pièce compte sur l'effort des deux énergies : d'un côté, Mascarille élabore dix fois de suite, et infatigablement, stratagème sur stratagème en faveur de l'intérêt de son maître qui, d'un autre côté, par dix fois les détruit. La cellule dramatique de *L'Étourdi* tourne, donc, autour de cette mise en valeur du

fonctionnement de la ruse contrarié par une maladresse du même degré d'efficacité. L'action de la tromperie et toutes ses répercussions constituent le seul et vrai motif dramatique de la comédie, et tout ce qui reste n'est réellement qu'une broderie.

L'énergie des fourberies de Mascarille, renouvelée par les sottises de Lélie, rend le ressort dramatique de la pièce dans un état de (tension – relâche - nouvelle tension). Au niveau du déroulement de l'action, la mise en application de chacune des dix mystifications contrariées suit une modalité déterminée dont Patricke Dandrey précise le schéma :

Conception du projet de fourberie, confrontation du mystificateur et de sa dupe, intrusion maladroite de l'étourdi, constat navré et reproches fulminants du fourbe excédé qui fait serment de n'y plus revenir, enfin son fléchissement annonçant la relance du processus – autrement dit, exposition, action, péripétie, reconnaissance et dénouement en forme de retournement.<sup>59</sup>

La structure dramatique de ces panneaux successifs, incarnés dans les coups joués par Mascarille au bénéfice du maître Lélie et déjoués sans cesse par le bénéficiaire même, est désignée, selon B. Rey-Flaud<sup>60</sup>, par Lancaster sous le nom des « tiroirs ». Ce schéma à tiroirs relevant du principe de la répétition si apte à susciter des effets comiques dévoile en même temps l'intérêt de la ruse en tant que moteur d'action dramatique, et enferme l'intrigue dans l'espace d'un cercle qui ne cesse pas de tourner tant que Mascarille trouve des ruses que Lélie renverse en faveur des victimes. Seul Molière peut arrêter ce mouvement réitéré des tours joués grâce au dénouement artificiel de la reconnaissance hasardeuse.

Il paraît évident que l'histoire à l'amour contrarié des jeunes (Lélie / Célie) n'est qu'un prétexte dramatique pour mettre en valeur toutes les modalités de la ruse. Molière enrichit les composantes de ses petites comédies de ruses par des variations intenses : multiplicité des dupes,

---

59) Molière, *L'Étourdi*, édition de Patrick Dandrey, Folio théâtre, Gallimard, 2002. P.18

60) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, P.53.

changements des modes des duperies, des moyens et des enjeux. Mais sur le plan interne de la pièce, comment Molière justifie-t-il l'enchaînement des fourberies de Mascarille ? Autrement dit, comment motive-t-il le relancement de la machine de la ruse ?

Le degré de la vraisemblance de certains lancements varie entre une motivation logique, une justification plausible, et un prétexte peu convaincant. La motivation du premier stratagème (discours masqué de Mascarille pour sonder, sous les yeux de Trufaldin, le cœur de Célie à l'égard du maître Lélie «I, 4») semble tout à fait logique puisqu'il s'agit d'un premier essai après l'exposition de la situation embarrassante de Lélie, et l'acceptation de Mascarille, qui a peur de la colère de son maître, de servir son amour :

Mascarille : Il se met en courroux ! Tout ce que j'en ai dit  
N'était rien que pour rire, et vous sonder l'esprit?  
D'un censeur de plaisirs ai-je fort l'encolure?  
Et Mascarille est-il ennemi de nature?  
Vous savez le contraire, et qu'il est très certain,  
Qu'on ne peut me taxer que d'être trop humain.<sup>61</sup>

Le deuxième lancement d'ordre logique est celui du neuvième artifice. Sous prétexte de poursuivre le service des intérêts de Lélie, Mascarille se permet de bastonner son maître après l'échec du huitième tour (Mascarille a déguisé Lélie en marchand arménien qui prétend avoir vu et eu des nouvelles du fils de Trufaldin. Ce stratagème vise à faire introduire Lélie et avoir un entretien tête à tête avec Célie «IV, 2» ; mais par imprudence l'étourdi a dévoilé son déguisement à Célie sans prendre garde à Jeannette, filleule de Trufaldin, qui l'a entendu «vv. 1564-1570»). Le fourbe doit offrir quelque chose en échange de la bastonnade pour se faire pardonner :

Mascarille : Enfin la chose est faite, et si j'ai votre foi,  
Qu'on ne vous verra point vouloir venger sur moi;

---

61) *L'Étourdi*, I, 2, vv. 53 – 58.



Soit, ou directement, ou par quelque autre voie,  
Les coups sur votre râble assenés avec joie,  
Je vous promets aidé par le poste où je suis,  
De contenter vos vœux avant qu'il soit deux nuits<sup>62</sup>.

Les relances des stratagèmes (2, 4, 7, et 8 : faire tomber la bourse du vieux Anselme «I, 5», lui soutirer de l'argent sous prétexte d'enterrer le père Pandolfe «II, 2-3», la mascarade de Mascarille et ses camarades «III, 5», ainsi que le déguisement de Lélie en arménien «IV, 2») sont justifiés par le caractère facile du valet Mascarille où ce dernier fléchit sous la prière de son maître (un geste d'éloge de son habileté), ou sous le pot de vin offert (procédé pour séduire un valet farcesque). Cette méthode de voiler la nécessité du relancement par la facilité du caractère du fourbe nous semble peu convaincante sur le plan interne. Mais le public peut l'accepter du fait qu'il n'a pas encore pris conscience de la structure répétitive de la comédie, et que Mascarille n'affiche pas encore sa lassitude.

Les motivations de la troisième ruse (persuader le père Pandolfe d'acheter l'esclave égyptienne et de la remettre entre les mains du fourbe afin de la faire éloigner des yeux du fils Lélie «I, 7»), du cinquième artifice (la feinte de Mascarille d'être battu par son maître afin de gagner la confiance de Léandre et aller acheter Célie «II, 7»), de la sixième tromperie (la calomnie de Mascarille contre Célie «III, 2»), ainsi de la dernière (déguisement de Mascarille en Suisse «V, 3»), ressortent tous de l'ordre du justificatif valable, puisqu'elles tournent autour de *l'honneur du fourbe* :

Mascarille : Mais aussi, raisonnons un peu sans violence;  
Si je suis maintenant ma juste impatience,  
On dira que je cède à la difficulté,  
Que je me trouve à bout de ma subtilité;  
Et que deviendra lors cette publique estime,  
Qui te vante partout pour un fourbe sublime,

---

62) *L'Étourdi*, IV, 6, v. 1621-1626.

Et que tu t'es acquise en tant d'occasions,  
À ne t'être jamais vu court d'inventions?  
L'honneur, ô Mascarille, est une belle chose:  
À tes nobles travaux ne fais aucune pause;  
Et quoi qu'un maître ait fait pour te faire enrager,  
Achève pour ta gloire, et non pour l'obliger<sup>63</sup>

La motivation de l'*honneur du fourbe* paraît la plus importante. Souvent c'est la gloire que pourrait acquérir le valet fourbe, plus que la visée de l'action d'intelligence, qui suscite chez lui la volonté d'agir. Les étourderies du maître mettent en enjeu le potentiel de Mascarille en matière de tromperie. Ce dernier doit sauvegarder sa réputation en tant que *fourbe sublime* : il ne doit pas gâcher une belle fourberie toute prête, et notamment il ne doit pas laisser la sottise l'emporter sur l'intelligence. Le recours à la dernière ruse n'incarne plus une issue au bonheur du maître par sa réunion avec Célie, mais il porte un sens de défi entre deux puissances en confrontation :

Mascarille : On dirait, et pour moi j'en suis persuadé,  
Que ce démon brouillon, dont il est possédé,  
Se plaise à me braver, et me l'aille conduire,  
Partout où sa présence est capable de nuire.  
Pourtant, je veux poursuivre, et malgré tous ces coups,  
Voir qui l'emportera de ce diable ou de nous<sup>64</sup>

Par cette conduite, Mascarille nous construit une vraie éthique du personnage rusé en plaçant la fourberie comme une sorte de fin en soi. L'honneur du fourbe doit triompher sur la finalité du processus. L'insertion de ce réseau de motivations valables, à côté de celles logiques peut soutenir les relances vides ou insatisfaisantes des stratagèmes (2, 4, 7, 8). Outre la flexibilité dramaturgique que porte cette éthique de l'action trompeuse, elle conserve toujours sa valeur principale inscrite dans la tradition du type comique : il est tout à fait naturel que le valet de la comédie procède à des fourberies.

---

63) *L'Étourdi*, III, 1, v. 907-918.

64) *Ibid.*, V, 1. v.1693-1698.

Si le mécanisme de la ruse peut être considéré comme un ressort essentiel au développement de l'intrigue dramatique, Molière situe les différentes formes de la conduite de la ruse au centre de *L'Étourdi* en la construisant comme «Un ballet de cour à dix entrées successives, que relie l'enjeu postiche d'un mariage et l'action non moins convenue d'une fourbe à variations. Chaque entrée reproduit en la variant la structure du trompeur entravé par son propre commanditaire<sup>65</sup>».

Les dimensions de cet exploit magistral des avantages qu'offre la ruse à l'intrigue dramatique varie d'une comédie à une autre. Si Molière, dans *L'Étourdi*, se penche sur la mise en valeur des actes de tromperie en tant que fin en soi, les ruses introduites dans ses œuvres postérieures peuvent constituer une base élémentaire à l'avancée de l'action dramatique et à l'aboutissement de la fin esthétique de la comédie.

La machination de Mascarille avec son complice Jodelet règne sur la globalité de l'action dramatique des *Précieuses ridicules*, et l'intrigue principale de la pièce, à savoir la vengeance des maîtres prétendants (La Grange, et Du Croisy) sur les deux précieuses, reste immobile sans le processus trompeur du déguisement. La même ampleur de domination de la ruse se manifeste dans d'autres comédies (*L'École des maris*, *Dom Juan*, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *L'Amphitryon*, *George Dandin*, etc.).

Au gré de l'inspiration ou de la méthode du fourbe, la multiplicité des formes des artifices crée une grande diversité dans l'action dramatique. Si Mascarille de *L'Étourdi* conçoit, exécute, et réussit momentanément ses fourberies, Scapin, de son côté, agit d'une façon plus expérimentée où ses machinations rendent l'action dramatique plus régulière, plus soutenue et bien structurée.

---

65) Molière, *L'Étourdi*, édition de Patrick Dandrey, p.9

Nous pouvons considérer que l'efficacité dramatique d'une ruse se mesure à travers les retentissements de son implication avec la visée du processus (l'intrigue amoureuse dans la plupart des cas), et non pas dans son rapport avec l'intrigue générale de la pièce. *Les Fourberies de Scapin* attestent de cette vision. Le valet fourbe Scapin ne cesse pas de tirer les jeunes amoureux de leurs situations les plus embarrassantes. La ruse du mariage forcé (I, 4) permet à Octave d'éviter une confrontation fatale avec son père ; celle du spadassin pour soutirer de l'argent au même Argan (II, 6) assure au même Octave un soutien permanent du côté de Hyacinthe, ainsi celle de la galère turque (II, 7) permet à Léandre de récupérer Zerbinette in extremis.

Les marques d'un fourbe expérimenté caractérisent le travail de Scapin. Il agit lentement en préparant à l'avance ses ruses. Ce qui mène à une progression déterminée de l'action. À la scène (I, 5), il prépare Sylvestre à jouer un rôle qui ne servira qu'à la scène (II, 6). Il lui fallait deux scènes entières (scène de préparation «II, 5», scène d'exécution «II, 6») pour vaincre la résistance d'Argante et arracher l'argent sollicité. Le même effort manipulateur était nécessaire pour triompher de l'avarice de Géronte.

Grâce à ces fourberies, les pères sont châtiés en raison de leurs abus d'autorité, et les jeunes maîtres nourrissent leurs espoirs vers un dénouement heureux de leurs amours. Ainsi, les stratagèmes de Scapin contribuent-ils à la construction et au fonctionnement de l'action dramatique, et prolongent la durée de vie de l'intrigue générale de la comédie.

La domination de la ruse sur le déroulement de l'action dramatique peut donc être quasi-entière dans certaines comédies (*Les Précieuses*, *Amphitryon*, *Les Fourberies*, etc.) ou partielle comme attesté dans d'autres pièces (*L'Avare*, *Les Femmes savantes*, etc.). La

mise en application de certaines fourberies peut intervenir pour retarder l'intrigue ou la compliquer.

Si nous nous interrogeons sur les raisons qui poussent maître Jacques dans *L'Avare* (IV, 4) à vouloir réconcilier, par la voie d'une fausse transmission des messages oraux, le père Harpagon et le fils Cléante, ainsi de même pour ses conséquences, nous constatons qu'apparemment elles échappent à toute vraisemblance, et l'artifice prêche aucunement à conséquence dans la progression de l'action.

A - avant l'intervention de maître Jacques :

Harpagon : Je te ferai bien me connaître, avec de bons coups de bâton.

Cléante : Toutes vos menaces ne feront rien.

Harpagon : Tu renonceras à Mariane.

Cléante : Point du tout.

Harpagon : Donnez-moi un bâton tout à l'heure.<sup>66</sup>

B- après le départ du maître Jacques :

Cléante : Moi, y renoncer? [...] Point du tout.

Harpagon : Tu ne t'es pas départi d'y prétendre?

Cléante : Au contraire, j'y suis porté plus que jamais.

Harpagon : Quoi, pendard, derechef ? [...] Laisse-moi faire, traître.

Cléante : Faites tout ce qu'il vous plaira.

Harpagon : Je te défends de me jamais voir.

Cléante : À la bonne heure.<sup>67</sup>

La situation d'avant (A) et d'après (B) ne change pas et le conflit familial se poursuit. Mais cette intervention rusée joue un double rôle : d'un côté, au niveau de l'histoire elle peut compliquer l'intrigue en creusant plus profondément le fossé qui sépare le fils et le père, et de l'autre côté, au niveau esthétique elle sauvegarde l'équilibre du genre comique car au moment où la rivalité entre le père et le fils tend à introduire dans la comédie une violence inhabituelle, la ruse de maître

---

66) *L'Avare*, IV, 3.

67) *Ibid.*, IV, 5.

Jacques apaise provisoirement l'atmosphère par la création consciente d'un quiproquo comique.

Ce genre de ruses simples semble avoir une faible influence sur le déroulement de l'action dramatique. La même valeur d'efficacité réduite caractérise les tours de Toinette du *Malade imaginaire*. Le déguisement de cette servante en habit de médecin (III, 8), conçu en vue de dégoûter Argan de M. Purgon et de lui faire mépriser l'art de la médecine, n'apporte rien à l'intrigue dramatique ; il n'existe que pour ses effets spectaculaires et comiques.

Si le rôle de ces ruses simples se concrétise par la possibilité de retarder l'intrigue ou de la compliquer, d'autres stratagèmes moliéresques peuvent se manifester brièvement, mais leur intervention au sein de l'intrigue paraît cruciale. C'est le cas des *Femmes savantes*, où l'artifice de la fausse lettre d'Ariste (V, sc. dernière) permet de dévoiler l'hypocrisie de Trissotin et de réunir les deux amoureux (Clitandre et Henriette).

Malgré le prestige octroyé au personnage de la ruse moliéresque, l'intrigue comique, selon Jean Emelina<sup>68</sup>, laisse apparaître que la finalité de ses actions ne s'est pas affaire de technique dramatique ni de psychologie, parce qu'on ne change pas le caractère d'un barbon jaloux, ou d'un vieillard autoritaire, mais affaire de morale s'agissant des valeurs sociales et morales incarnées.

L'analyse que nous avons effectuée de la manifestation de la ruse dans la dramaturgie moliéresque nous permet de cerner quelques motivations qui animent la ruse et constituent sa raison d'être, et dont le degré de la vraisemblance interne varie entre le logique et le peu convaincant. Mais l'insatisfaction de certaines justifications au niveau

---

68) Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, éd. La pensée Universitaires, Aix-en-Provence, 1958. p.209

interne de l'intrigue suscite une interrogation sur les autres intentions que Molière cherche à atteindre par la fécondité de ses comédies de tromperie en actes.

Nous pouvons donc nous demander si Molière, à l'instar de ses contemporains, cherche à masquer le caractère invraisemblable de quelque ruse en la présentant comme motivée par l'histoire. La ruse qui paraît esthétiquement la plus invraisemblable peut être la plus fortement motivée ; à ce propos, G. Forestier nous cite un exemple fort éloquent :

Ainsi du *Médecin malgré lui* de Molière. Quelle apparence y a-t-il que l'on puisse contraindre quelqu'un à jouer le rôle du médecin – et à s'y tenir – rien qu'en le battant pour le forcer à avouer qu'il est effectivement médecin ? C'est la plus parfaite des invraisemblances de comédie, mais sur le plan interne elle est totalement motivée [...] Ce qui seul importe, c'est de donner au déguisement une vraisemblance interne, c'est-à-dire une justification tirée de l'histoire dramatisée, et de choisir une motivation que la convention littéraire, et à plus forte raison la vraisemblance générale rendent vraisemblables.<sup>69</sup>

Quand la motivation est considérée comme vraisemblable, par conséquent, la ruse et ses conséquences le sont. Parmi les motivations les plus gratuites, il y a le souci du divertissement. La poursuite des divers jeux de ruse se fait, selon Forestier<sup>70</sup>, non pas en fonction de l'action, mais en fonction du retardement du dénouement qui permet une amplification du plaisir que donne la mise en application de la ruse.

## II.2- Ruse et plaisir du spectacle

L'idée générale<sup>71</sup> que nous pouvons constater est que l'intérêt dramatique de la ruse moliéresque ne réside pas vraiment dans son rapport avec l'intrigue générale de la pièce car le travail du fourbe ne

---

69) Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.335-336.

70) *Ibid.*,

71) Nous excluons de cette généralité les tours joués par Sbrigani et ses complices, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, et qui aboutissent au mariage d'Eraste avec Julie, car il paraît à l'évidence que le dessein de Molière est de multiplier les actes de tromperie contre Pourceaugnac pour mettre en valeur les réactions de ce dernier et non l'action des mystificateurs.

présente pas une solution au problème majeur que soulève la comédie (Mascarille ne parviendra jamais à triompher de l'étourderie de Lélie, ni Scapin à réconcilier les pères intransigeants avec leurs fils), et qu'il y a toujours un coup de théâtre final qui mène au dénouement heureux. Lors du déroulement de l'intrigue, le spectateur se demande sans cesse : «Que va-t-il arriver ? Comment agira-t-il ? Va-t-il réussir ?». Il se montre plus attaché au plaisir suscité par l'action du fourbe qu'à la vraisemblance des motivations des procédés.

Malgré leur rareté, la dramaturgie moliéresque peut contenir quelques ruses sans utilité ou nécessité immédiates par rapport à la fable jouée. C'est le cas de la ruse du soldat gascon : «Silvestre : C'est que je vois que sans nécessité tu vas courir risque de t'attirer une venue de coups de bâton<sup>72</sup>». L'avertissement de Silvestre reflète une forme de conscience s'agissant bel et bien d'une ruse de trop. Mais la présence d'une telle fourberie peut attester que la ruse peut se concevoir, se développer, se compliquer indépendamment de l'intrigue, en vue d'atteindre d'autres desseins prédéterminés par l'auteur.

La manifestation de ce genre de ruses, ainsi que le caractère invraisemblable qui justifie certains recours au processus du stratagème suscitent quelques opinions critiques<sup>73</sup> qui tentent de prouver que l'intérêt dramatique des fourberies dans les comédies moliéresques n'est qu'un intérêt gratuit et momentané, qui retombe après l'échec ou le succès, et que l'on doit renouveler sans cesse par des obstacles toujours recommencés.

Dans la mesure où certains critiques théâtraux prétendent la gratuité des jeux de ruse chez Molière, nous pouvons leur répondre que

---

72) *Les Fourberies de Scapin*, III, 1.

73) Jean Emilina adopte cette idée dans son ouvrage, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique de 1610 à 1700*, éd. P.U.G, Grenoble, 1975, p.209



même si la machination accessoire apparaît parfois inutile au déroulement de l'histoire, ou même à la construction de l'œuvre, autrement dit, même si l'existence d'un stratagème ne sert à rien au plan de l'histoire racontée, ne concerne-t-il pas la conception du spectacle présenté pour le divertissement ? Sa présence n'est-elle pas motivée par le plaisir suscité chez le public ? Par le biais de ce point, on peut mettre le doigt sur le deuxième aspect principal de l'intérêt dramatique de la ruse.

Il paraît évident que la finalité de quelques agissements trompeurs a des allures de prétexte. Parmi les spectateurs des *Fourberies*, qui se soucie vraiment du bonheur d'Octave ou de Léandre ? Le dénouement de telles intrigues est connu ; on se demande seulement si Scapin pourra extorquer de l'argent à Argante ou à Géronte. La fourberie suffit en soi à capter notre intérêt, au point qu'on oublie même les raisons des ruses :

Nous avons en somme contracté ce goût propre aux fourbes de l'action pour elle-même. C'est ainsi que peuvent se justifier les scènes de fourberies gratuites dont nous avons parlé. Théoriquement, elles ruinent l'unité d'action, puisqu'elles ne sont pas liées à l'action principale, pratiquement, elles s'englobent dans un ensemble de machinations toutes gratuites. La situation des maîtres qui poussent le fourbe à agir n'est qu'un faible prétexte pour donner, avec un minimum de liens logiques, le départ aux fourberies.<sup>74</sup>

Si par *gratuité* Jean Emelina désigne le faible rapport que peut lier certaine conduite de ruse aux éléments composant l'intrigue moliéresque, il paraît clair que cette inutilité vis-à-vis de l'histoire racontée porte un intérêt dramatique très particulier incarné dans le plaisir du regard que suscite le spectacle chez le public. C'est le personnage du fourbe menant le jeu qui devient le centre d'intérêt du spectacle. Ce qui capte notre attention dans la comédie, ce n'est pas la situation elle-même des jeunes amoureux, ce qui nous séduit, c'est

---

74) J. Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, p. 94

l'activité du fourbe dans le moment présent, avec tous les tours qu'il invente face à l'adversaire présent, et non dans la visée du processus.

La dynamique des comédies de la ruse moliéresque se caractérise par cet incroyable mouvement dramatique conduit par le personnage de la ruse. Ce dernier ne nous laisse aucun moment de répit, il nous donne l'impression qu'il doit toujours arriver quelque chose. Grâce à leurs verbes, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, empêchent le ralentissement de l'action ; car leurs agissements créent leurs raisons d'être. Aux ruses et aux activités de ces fourbes dans l'intrigue correspondent des jeux de scènes et un mouvement incessant sur le plateau susceptible de refléter de véritables tours d'acrobatie :

Absolument, détachés du réel, ils s'agitent sous nos yeux comme des marionnettes dans un mouvement trop endiablé pour nous permettre de réfléchir et de juger [...] Nous voudrions leur crier, comme à des acrobates de cirque, « Encore, encore ! Continuez à sauter et à bondir ! ». Car, une fois le rideau baissé, ils retombent dans le néant. Ils ne vivent que dans la mesure où ils sont sur scène. Leur agitation fait toute leur consistance.<sup>75</sup>

Conscient de l'attraction spectaculaire que peut produire la conduite de la ruse, notre dramaturge est allé jusqu'à imaginer une histoire à partir d'une idée de ruse initiale. C'est le cas du *Bourgeois gentilhomme* où l'intrigue n'est donc qu'un prétexte pour préparer le divertissement final de la mascarade, et à reproduire sur scène l'inoubliable entrée de Cléonte déguisé en costume du fils du Grand Turc, et l'intronisation de Jourdain en mamamouchi.

Le choix moliéresque du processus de la ruse par déguisement ne nous paraît pas arbitraire dans cette comédie-ballet. Outre le prétexte que le stratagème de Covielle, qui commence à la scène (IV, 3) jusqu'à la fin de la comédie, est le moyen le plus vraisemblable au niveau interne de l'intrigue, un tel déguisement réalise les buts initiaux de Molière

---

75) J. Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, p.103

s'agissant d'accroître les effets du divertissement par l'introduction des éléments comme le burlesque, l'exotisme, et la somptuosité du spectacle.

*Le Bourgeois gentilhomme*, brillante parodie de la mode, ouvre l'espace de la scène à la danse, à la musique, au travestissement et à la mascarade. Le personnage de M. Jourdain se donnant en spectacle par le stratagème de Covielle introduit dans la pièce une dimension de mise en abyme du regard du spectateur qui voit un personnage s'évertuant à devenir un autre que lui-même.

Si certaines visions critiques mettent l'accent sur l'initiative de Molière à tenter de masquer dramaturgiquement le caractère peu vraisemblable de ces formes d'action trompeuse, nos analyses affirment que le jeu, le plaisir, et le divertissement du spectateur sont parmi les motivations les plus réelles dont Molière est entièrement conscient :

La fourberie, au premier chef, est invention verbale, avec son escorte de grimaces, de mouvements ou de jeux de scène qui lui donnent son plus grand pouvoir.<sup>76</sup>

Dans la plupart de ses comédies basées sur le ressort dramatique de la ruse, il est possible d'observer que Molière arrête le jeu quand les prétextes sont épuisés, et procède à un dénouement ostensiblement artificiel pour montrer bien que ce n'est pas à l'histoire racontée qu'il fallait nous attacher. Sa dramaturgie nous livre une ruse conçue et perçue pour elle-même, pour le plaisir du rire et du spectacle. Par ailleurs, la manifestation fréquente des actes de tromperie n'est que l'expression d'une recherche de divertissement, car le succès d'un stratagème se mesure par la réussite à faire rire et à divertir.

Ce dernier constat pose une certaine polémique sur le résultat de l'action du fourbe. Puisque le succès n'est pas la règle générale de toutes les ruses moliéresques, pourquoi certaines ruses aboutissent à leurs buts

---

76) J. Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, p.202.

déterminés, alors que l'échec peut atteindre d'autres ? Quels sont les critères qui gouvernent les conséquences de la conduite trompeuse ?

## II. 3- Echec ou succès dramatiques de la ruse

Un regard analytique sur l'ensemble des stratagèmes moliéresques (leurs motivations dramatiques et leurs conséquences) démontre que plusieurs facteurs dramatiques, esthétiques, ou spectaculaires jouent un rôle primordial dans la détermination des aboutissements de la conduite trompeuse.

Quand la finalité de la ruse est en rapport direct avec les éléments composant l'intrigue de la comédie, la règle générale attribue au potentiel intelligent du fourbe moliéresque un triomphe quasi-permanent. Il est vrai que la plupart des ruses, qui servent une bonne cause et qui gagnent la sympathie des spectateurs, atteignent leurs objectifs (Le déguisement de Sganarelle en médecin (sc. 4-5) dans *Le Médecin volant*, les stratagèmes d'Isabelle dans *L'École des maris*, la feinte du prince d'Ithaque Euryale dans *La Princesse d'Élide*, la séduction d'Elmire (IV, 5) dans *Tartuffe*, etc.). Mais pour deux raisons, ce principe n'acquiert pas une validité constante.

D'abord, la dramaturgie moliéresque contient quelques actes de ruses pour une bonne cause, mais qui ne connaissent pas le succès sollicité. Trois comédies incarnent ce paradoxe de la tradition moliéresque (*L'Étourdi*, *Le Sicilien ou l'amour peintre*, *L'Avare*).

Les tours de Mascarille, dans *L'Étourdi*, réussissent toujours ses coups contre les dupes opposées à l'amour du maître Lélie, mais ils s'évaporent complètement quand ils affrontent le vrai obstacle (bévues du bénéficiaire Lélie) donnant souvent un avantage final à la victime. Les raisons de cet échec sont tout à fait claires et logiques : d'un côté,

après l'échec de chaque fourberie, l'intrigue dramatique reste en situation zéro (le jeune maître est toujours séparé de sa bien-aimée), ce qui exige la relance des stratagèmes. D'un autre côté, la raison essentielle de l'échec réside dans sa nécessité dramatique : Molière construit une comédie basée sur une simple intrigue (l'amour contrarié de Lélie pour Célie) qui n'est qu'un prétexte pour mettre en valeur le flot des ruses menées par le valet fourbe. La réussite de n'importe quelle ruse met fin à la comédie, et par conséquent, les revers que subit Mascarille prolonge la vie de l'intrigue dramatique, et permet à la machine de la répétition de poursuivre son fonctionnement.

*Le Sicilien* présente, de son côté, une interprétation en rapport avec l'action dramatique. Dans cette comédie-ballet, les jeux de la tromperie ont acquis un nouveau statut grâce au travestissement à l'italienne qui fournit à la pièce un nouveau univers dramatique. En qualité d'esclave fourbe, et sous le couvert de donner un divertissement, Hali entreprend une ruse (sc. 7-8) tramée contre le personnage-clé de la comédie le sicilien, Dom Pèdre (Par une chanson à double sens, Hali essaie de transmettre un message verbal adressé par son maître (Adraste) à la jeune fille aimée (Isidore) retenue par Dom Pèdre).

Mais le vieux sicilien a décodé les paroles de la chanson, a compris le message, et a procédé à la poursuite d'Hali et sa troupe :

Dom Pèdre : Savez-vous, mes drôles,  
Que cette chanson  
Sent, pour vos épaules,  
Les coups de bâton? [...]  
Ah! fourbe, que je vous y trouve.

Hali : Hé bien oui, mon maître l'adore; il n'a point de plus grand désir que de lui montrer son amour; et si elle y consent, il la prendra pour femme. [...] Nous l'aurons, dis-je, en dépit de vos dents.

Dom Pèdre : Laisse-moi faire, je t'attraperai sans courir.<sup>77</sup>

---

77) *Le Sicilien ou l'amour peintre*, sc. 8

L'échec de la mascarade d'Hali a pour objectif de mettre en valeur le caractère fort de Dom Pèdre en tant que personnage difficile à duper. En outre, la découverte de la ruse permet de conforter la position du vieux jaloux, et à Hali de lancer un défi crucial en pleine figure du Sicilien. Par l'invalidité de la première ruse, Molière cherche à compliquer l'intrigue de sa comédie où le jaloux Dom Pèdre, conscient qu'il sera la cible de certaine fourberie, renforce l'enfermement d'Isidore ; et l'autre partie (Hali et son maître Adraste) doit ourdir une machination plus sublime afin de déjouer la méfiance du jaloux. En deux mots, l'échec de la première ruse donne toute l'ampleur et tout le sublime d'action à la nouvelle ruse du maître déguisé en peintre (sc. 9-10-11) pour s'introduire à la maison du rival et préparer l'enlèvement d'Isidore (sc. 14-15-16-17).

La dramaturgie moliéresque fait souvent l'éloge de l'efficacité de la ruse, sa réussite ou sa défaite s'inscrivent dans l'intérêt dramatique ou esthétique de la comédie. *L'Avare* est la seule comédie qui constitue une exception à cette règle. Cette pièce nous offre une parodie de la puissance actionnelle de la ruse.

Dans cette pièce, les situations qui nécessitent l'appel aux stratagèmes sont fréquentes. Dès le début de la comédie, Valère, qui est doté d'une habileté pour le mensonge et pour la flatterie, révèle à sa bien-aimée (Elise, fille d'Harpagon) sa stratégie manipulatrice adoptée envers le père (I, 1) en portant un masque de sympathie pour lui plaire et gagner sa confiance, en vue de trouver un moyen qui sert son amour :

Valère : Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage, pour m'introduire à son service; sous quel masque de sympathie, et de rapports de sentiments, je me déguise, pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse.<sup>78</sup>

---

78) *L'Avare*, I, 1.

La première occasion qui se présente pour tester l'efficacité des stratagèmes de Valère prouve sa défaillance : la fausse accusation de maître Jacques contre Valère s'agissant de dérober la caisse d'Harpagon fait détruire immédiatement l'image éthique de Valère auprès de l'avare.

*L'Avare* met en scène deux figures (La Flèche et Frosine) qui incarnent le personnage intrigant. Mais leurs intelligences actionnelles paraissent moins influentes sur l'intrigue dramatique que les autres fourbes moliéresques. Même si La Flèche, en s'emparant de la caisse d'Harpagon (IV, 6), modifie le rapport des forces en imposant, par la voix du fils, une sorte de chantage (récupérer l'argent en renonçant à Mariane pour le fils) ; mais son action n'est pas de l'ordre de la ruse, et son rôle s'arrête là.

Frosine, cet emblème de la femme d'intrigues, reste en position d'adjuvant qui n'agit pas. Certes, le spectateur ne doute pas de la volonté de Frosine de secourir les jeunes amoureux (Cléante et Mariane), dans la mesure où il assiste à l'élaboration d'un stratagème (IV, 1) destiné à détourner l'attention d'Harpagon sur une feinte marquise venue de basse Bretagne, mais cette ruse n'a pas vu la lumière. L'explication de ce genre de projet suspendu paraît incompréhensible sauf si nous comparons ce procédé à la série des ressorts imaginés par Dorine dans la scène (II, 4) du *Tartuffe* mais sans pouvoir la mettre en œuvre. La seule interprétation possible pour les deux processus inachevés est donnée par Jacques Chupeau dans son édition de *L'Avare*, où il s'agit d'«Un procédé de théâtre visant à rappeler que la comédie, face aux situations les plus difficiles, n'est jamais sans ressources<sup>79</sup>».

Mais l'échec de la première ruse de Frosine (II, 5 : adopter un discours épideictique manipulatoire qui flatte l'avare et lui assure sur son

---

79) Molière, *L'Avare*, édition de Jacques Chupeau, éd. Folio théâtre, Gallimard 1993, p. 27

affaire de mariage avec Mariane afin de tirer un peu d'argent comme récompense à ses efforts), la destruction de l'image éthique de Valère malgré tous ses artifices, et l'impasse où se trouvent les jeunes amoureux avant le vol de la caisse donnent l'impression que *L'Avare* prive la ruse de son pouvoir rassurant. Est-elle une manière adoptée par Molière pour dire que l'avarice d'Harpagon est supérieure à tous les tours imaginés ?

L'hypothèse la plus possible que nous pouvons avancer pour interpréter la fragilité des ruses tramées par Frosine ou Valère s'articule sur la volonté de Molière de focaliser tout l'intérêt dramatique sur le caractère avare d'Harpagon soutenu par une malice attestée dans la scène (IV, 3) où Harpagon piège son fils en simulant son renoncement à Mariane en faveur du fils, afin de dévoiler la vérité des sentiments de ce dernier ; ainsi de même dans la scène (III, 1) Harpagon fournit à maître Jacques des astuces susceptibles de réduire la consommation de ses invités durant un repas obligé à donner. En somme, L'avarice d'Harpagon et sa malignité sont supérieures aux stratagèmes imaginés par ses trompeurs.

Quelques cas s'excluent, donc, de la règle générale qui attribue à la ruse de bonne cause une victoire spectaculaire. Mais cela n'empêche pas la réussite de certaines ruses de mauvaises fois (l'hypocrisie).

L'imposture de Tartuffe, Les séductions de Dom Juan avec son éloge de l'hypocrisie, le travestissement de Jupiter en aspect d'Amphitryon pour satisfaire sa flamme envers Alcène, et les actions surnois de Trissotin qui cherche à se marier avec Henriette pour s'emparer de la fortune de la famille, sont des actions qui ressortent de l'ordre de la perfidie, et qui créent un malaise chez le spectateur. Ce qui caractérise ce genre d'hypocrisie, c'est que son triomphe initial n'est qu'un moyen dramatique pour susciter une vague d'actes de contre-ruse (le stratagème d'Elmire contre Tartuffe «IV, 5», la fausse lettre d'Ariste



pour dévoiler les vraies intentions de Trissotin «V, sc. Dernière», etc.,) qui assure le retour du schéma de la comédie à son équilibre ordinaire et permet d'atteindre l'objectif du dramaturge.

Même si le châtement final de Dom Juan apparaît artificiel, Sganarelle ne manque pas d'affirmer que la justice est faite «Sganarelle : Voilà par sa mort un chacun satisfait, Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content», et le spectateur peut se satisfaire du dénouement. De même la dernière scène d'*Amphitryon* offre au spectateur un vrai plaisir par l'humiliation que subit Jupiter : face à l'auto-dévoilement d'identité de Jupiter, le silence d'Amphitryon met à bas toute l'éloquence de Jupiter. Le refus implicite d'Amphitryon de considérer la machination divine comme un acte d'honneur, ainsi que les réponses ironiques de Sosie : « Le Seigneur Jupiter sait dorer la pilule<sup>80</sup> » ne sont qu'une manière d'abaisser l'autorité divine de Jupiter et d'anéantir son hypocrisie métaphysique.

La portée critique de l'œuvre moliéresque, ainsi que ses intérêts dramatiques et spectaculaires exigent une réussite de longue durée des actes d'imposture afin de mettre en valeur le processus de renversement des rapports de forces. Mais que dit-on des ruses élaborées et mises en application sans avoir des rapports directs avec l'intrigue dramatique ?

La dramaturgie moliéresque comprend quelques stratagèmes conçus indépendamment de l'intérêt général de l'intrigue. Parmi lesquels, nous pouvons citer le dédoublement de Sganarelle du *Médecin volant* en médecin et son jumeau Narcisse (Sc. 11-17) qui n'a aucun lien immédiat avec l'intrigue amoureuse de Valère et Lucile, mais cette séquence de tromperie a duré pendant six scènes. En même position, nous pouvons ranger la ruse du sac de Scapin (III, 2).

---

80) *Amphitryon*, III, sc. Dernière. V.1913

Molière a fait semblant de donner une motivation intérieure apparente à ces deux processus de tromperie : le dédoublement en médecin et son frère Narcisse s'impose par la nécessité de duper Gorgibus, qui a croisé par hasard le vrai personnage initial de Sganarelle, afin de maintenir la réussite de la première ruse du valet déguisé en médecin en faveur de l'intérêt de son jeune-maître ; ainsi de même pour Scapin, ce dernier procède, par sa ruse du sac, à humilier Géronte pour venger l'injuste dénonciation faite par le père auprès du fils Léandre.

La fragilité de la vraisemblance des finalités de ces ruses paraît évidente, et le vrai dessein de Molière réside effectivement dans sa volonté de susciter le plaisir du regard chez le spectateur par la virtuosité rythmique de Scapin et l'accumulation des métamorphoses successives de Sganarelle. Ce qui confirme notre pensée, c'est que toutes les deux ruses sont dévoilées à la fin. Pouvons-nous dire que les ruses indépendantes de l'intrigue dramatique sont destinées, à l'avance, à l'échec ?

L'indépendance de cette catégorie de ruses réduit l'importance de la réponse parce que, sur le plan interne de l'intrigue, elle ne présente aucun intérêt ; mais sa présence est très avantageuse au niveau du plaisir théâtral suscité par les effets spectaculaires qu'elle produit.

En fin de compte, la conception d'un stratagème n'est pas seulement effectuée en mesure du résultat espéré par les meneurs du jeu. L'influence de son succès ou échec sur l'évolution de l'histoire ne constitue qu'un facteur parmi d'autres qui déterminent les conséquences du processus de la tromperie. Quelques exemples de la dramaturgie moliéresque démontrent que l'aboutissement d'une ruse dépend de la portée critique de l'œuvre, du changement que la ruse peut effectuer au sein de l'intrigue, de l'élément esthétique incarné par le sublime de l'action du fourbe et de son brio, du dessein de Molière de mettre

l'accent sur un certain caractère d'un de ses personnages principaux, etc. ; bref, il y a tout un ensemble de composantes qui gouvernent la suite de l'action trompeuse, et qui s'acheminent vers l'intérêt dramaturgique et dramatique de l'œuvre moliéresque.

Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin deviennent des stratèges parfaits qui ne manquent jamais leurs coups sauf pour des raisons esthétiques. L'univers de la ruse se partage entre ces fourbes, et leurs victimes. Mais il y a d'autres personnages qui entrent dans le cercle dramatique de la ruse. Quelles sont les vrais éléments dont se compose l'espace de la machination ? Quels rôles dramatiques ou esthétiques jouent les personnages de la ruse dans la structure dramatique de l'œuvre moliéresque ? Quel rapport réunit ces personnages ? Nous tentons de trouver des réponses convaincantes dans le point d'analyse suivant.

#### **II.4 - Cercle des Personnages de la ruse**

La construction d'une pièce de théâtre obéit à une logique que le dramaturge doit suivre. L'esthétique dramaturgique exige communément l'invention d'une intrigue à représenter, la création des personnages à jouer l'histoire, et le choix du temps et de l'espace adéquats. L'univers de la ruse chez Molière se soumet dans son esthétique à cette logique, et ses personnages doivent assumer leurs rôles dans la mise en œuvre de l'action dramatique.

Dans la dramaturgie de la ruse moliéresque, le personnage de la ruse incarne les deux aspects de la conduite trompeuse sous deux angles : d'une part il y a le *personnage de l'hypocrite* (Tartuffe, Dom Juan, Arsinoé du *Misanthrope*, Trissotin des *Femmes savantes*, etc.) qui pratique une hypocrisie consciente et réfléchie et cherche essentiellement à donner de son image éthique et plus particulièrement de ses sentiments, de ses opinions et de ses croyances, une conception altérée. Et d'autre

part, il y a *le personnage du meneur du jeu* (Sganarelle du *Médecin volant*, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.) dont l'action acquiert la sympathie du public, parce que sa ruse de bonne cause tente de tirer un jeune amoureux des situations périlleuses.

Ces deux types du personnage intrigant feront l'objet de notre étude où nous essaierons de préciser quelle valeur dramatique, et quel rôle ils acquièrent dans le développement de l'intrigue ; autrement dit, nous interrogerons leur influence sur le mécanisme et l'avancée de l'action dramatique. Mais avant de se demander comment la ruse est née et comment le fourbe mène sa machination, il y a une question essentielle : pourquoi la ruse est née, et qui est sa visée ?

L'appel à l'intelligence rusée du stratège moliéresque constitue une réaction normale contre une crise dramatique créée par un autre personnage dont les comportements, les positions et les intérêts personnels s'opposent avec les inclinations ou les ambitions légitimes des jeunes passionnés. Ces *personnages motifs de la ruse* (Sganarelle de *L'École des maris*, Orgon, Jourdain, Argan, etc.) prennent leurs places dramatiques en tant que cibles et mobiles nécessaires de toute action trompeuse. Où se positionnent-ils dans le cercle des personnages de la ruse ? Comment leurs attitudes créent-ils l'intrigue de la comédie ? Ne sont-ils pas le miroir qui reflète la puissance manipulatrice du fourbe ?

Comment évaluer l'action du rusé moliéresque sans mettre en lumière son opposant, comment prolonger une action, comment multiplier les ruses, et comment démasquer un hypocrite sans la présence du *personnage de contre-ruse* (Lélie, Elmire, Célimène, etc.) ? Nous sommes devant une multiplication des catégories des personnages de la ruse qui mérite une réflexion particulière sur leurs valeurs et leurs rôles dramatiques dans la construction de la dramaturgie de la ruse chez Molière.

L'analyse typologique de ces composantes qui se chargent de mettre en exécution le processus de la machination, avec une mise en valeur des effets spectaculaires provoqués, se conclut par l'exposition des rapports dramatiques qui lient ces personnages.

#### **II.4.1- Personnage de l'hypocrite**

L'intérêt dramatique que peut assurer le personnage de l'hypocrite varie chez Molière entre le statut de la figure principale de la comédie (Tartuffe, Dom Juan, Jupiter), et celui d'un rôle secondaire mais efficace (Arsinoé, M. Trissotin). L'hypocrite occupe une fonction capitale pour le déroulement de l'intrigue, et l'on peut même dire qu'il en est l'élément principal. Comme nous ne tarderons pas à le voir, Tartuffe est en effet la source de toute l'action dramatique de la pièce. Sa présence et ses manœuvres déterminent les événements :

Le poids de Tartuffe, la présence de Tartuffe, l'intelligence et l'obstination de Tartuffe, dominant très évidemment la pièce entière.<sup>81</sup>

Malgré son apparition tardive au troisième acte, son influence est présente dès la première scène jusqu'à la fin de la comédie. Le jeu de la fausse dévotion de Tartuffe incarne le ressort qui déclenche l'action dramatique tout au long de la pièce. Sa réelle domination en dirigeant implicitement le pouvoir d'Orgon contribue à la création de la crise dramatique : au premier plan, c'est la menace qui pèse sur le bonheur du couple Valère – Mariane (intrigue principale de la pièce). Parce que, très probablement, c'est Tartuffe qui a pris l'initiative d'insinuer dans l'esprit d'Orgon le projet du mariage (Tartuffe-Mariane) : Orgon a trouvé dans ce nouveau projet le moyen de faire non le bonheur de sa fille, mais le sien en unissant l'imposteur à sa famille. Le drame de la famille naît,

---

81) Jacques Scherer, *Structures de Tartuffe*, SEDES, 1966. p.117

donc, des interventions de Tartuffe qui fait d'Orgon un outil d'exécution de ses propres volontés.

Si sa domination a créé l'intrigue, son habileté sophistiquée dans l'art de plaider procède à compliquer cette intrigue. La réussite de sa ruse oratoire dans la scène d'accusation portée par Damis lui a accordé la donation de tous les biens d'Orgon, et une cassette dont dépend le sort du chef de la famille.

Même si la stratégie séductrice d'Elmire a mis à bas le masque de son hypocrisie, l'intérêt que Tartuffe a tiré de la cassette (dénoncer l'infidélité d'Orgon au roi) a doublé la tension dramatique de la pièce en aggravant les situations de ses personnages. L'issue artificielle de cette crise embarrassante a exigé une intervention extérieure du pouvoir royal.

L'hypocrisie de Tartuffe prend son rôle primordial dans la pièce à travers la construction de l'univers dramatique (univers divisé en deux clans : celui de la puissance «Orgon, Pernelle et Tartuffe», et le clan de la lucidité (autres membres de la famille »), à travers la création de l'intrigue par sa position en tant que ressort provoquant, et à travers sa capacité à complexifier la crise suscitée. La valeur dramatique de cet hypocrite n'est pas moins influente que celle de Dom Juan.

D'une manière presque affirmative, il est possible de dire que la création de *Dom Juan* s'est appuyée sur le jeu de la séduction et de l'hypocrisie du héros mythique. L'univers dramatique de la pièce met en lumière l'histoire de Dom Juan, ses pensées, ses actes, ses stratégies séductrices, son hypocrisie, sa mort. Alors c'est Dom Juan qui constitue l'axe principal de la comédie, et tous les autres personnages se réunissent autour de lui. Si Tartuffe forme le ressort dramatique, Dom Juan constitue l'entité matrice de l'action dramatique.

C'est Dom Juan le maître qui décide où aller, c'est lui qui met en pratique le potentiel trompeur de l'hypocrisie face à Elvire, à son père,

aux frères outragés, c'est lui qui lance le défi contre la statue du commandeur, et c'est lui qui dénoue la comédie par sa mort. En un mot, c'est Dom Juan qui crée l'intrigue, qui dirige l'action dramatique, et qui la conclut : c'est ce qu'on appelle l'axe matrice de la pièce.

La manifestation du personnage de l'hypocrite en tant que dominant d'action (Dom Juan), ou comme ressort dramatique de déclenchement (Tartuffe), n'empêche pas la présence des hypocrites moliéresques moins dominants mais actionnels.

*Le Misanthrope* nous présente une figure féminine de l'hypocrisie (Arsinoé) qui ne remplit pas la fonction du personnage principal, mais qui joue un rôle crucial au dénouement de la comédie. La scène de la confrontation (III, 4 : Arsinoé / Célimène) nous présente l'hypocrisie d'Arsinoé sous le voile de la pruderie dont la vraie intention est de couvrir la déception de son amour-propre, et d'envier à Célimène son pouvoir d'attraction.

La valeur dramatique de cette hypocrite réside dans son acharnement à déjouer le jeu de séduction de Célimène en confrontant les prétendants munis de leurs billets avec la séductrice auteure de ces billets :

Arsinoé : J'ai bien voulu, chez vous, leur faire compagnie,  
Pour vous voir vous laver de cette calomnie.<sup>82</sup>

Ainsi, Arsinoé est-elle le personnage opposant de Célimène et à qui Molière a donné les clés du dénouement de l'intrigue dramatique de la comédie en dévoilant les éléments du jeu de la séduction. Une nouvelle forme d'hypocrisie (un faux bel-esprit en lettres) est attribuée à M. Trissotin des *Femmes savantes*.

Le rôle dramatique de cet hypocrite est parallèle à celui de Tartuffe mais avec moins d'ampleur. La stratégie séductrice de cet

---

82) *Le Misanthrope*, V, sc. dernière. v.1681-1682.

intrus, visant un mariage avec la fille (Henriette) afin de s'emparer de sa fortune, s'établit par une infiltration au sein de la famille en composant des sonnets ridicules qui éblouissent les yeux de la mère précieuse (Philaminte), et séduisent ses chimères. C'est l'hypocrisie de Trissotin qui a déclenché la crise dramatique de la pièce en menaçant, par ses ambitions, la relation amoureuse entre (Clitandre et Henriette). Seule la ruse de la fausse lettre d'Ariste a pu freiner le danger du perfide.

Bref, la valeur dramatique du personnage de l'hypocrite réside soit dans sa domination quasi-totale sur toutes les composantes de la pièce (Dom Juan : intrigue, action dramatique, dénouement), soit dans la création et la complexité de l'intrigue (Tartuffe, Trissotin), ou partiellement dans le dénouement dramatique (Arsinoé). Si l'hypocrite incarne l'aspect condamné de la ruse et acquiert toute cette ampleur dramatique, le personnage du meneur du jeu qui procède à une ruse de bonne cause remplit-il ce même rôle dramatique ? Comment impose-t-il sa valeur dramatique ?

#### **II.4.2- Personnage Meneur du jeu**

Les fourberies de la dramaturgie moliéresque forment une sorte de machine théâtrale dont les rouages se créent à mesure devant les yeux du spectateur. Cette machine a besoin d'un personnage doté d'un génie humain particulier pour la mettre en marche. C'est le meneur du jeu, dont cette nomination désigne le personnage de la ruse de bonne cause, qui, par sa vocation théâtrale, assumera ce rôle de faire fonctionner la machine.

Sa présence au cœur de l'action en tant que créateur d'intrigues, sa faculté de nouer et de dénouer les situations et son génie qui excelle aux « adresses », aux « fabriques », et aux « gentilleses » créent l'énergie de



la pièce et font de lui son moteur principal. Les autres personnages ne réagissent que par rapport aux intrigues de cet habile ouvrier des ressorts de la machination.

Le Sganarelle du *Médecin volant* occupe la première figure dans la liste des personnages meneurs du jeu chez Molière. Dramaturgiquement, après lui avoir exposé la situation dramatique de son maître (Valère) et la nécessité de son intervention, c'est Sganarelle qui dirige l'action dramatique en contrefaisant un médecin (sc. 4-5) et en persuadant le père Gorgibus de loger sa fille au fond du jardin afin d'assurer la rencontre de Valère avec Lucile. Au niveau interne de la farce, le développement de l'intrigue dépend de son action. Sur le plan spectaculaire, avec le stratagème de se faire passer pour Narcisse, jumeau du médecin prétendu, Sganarelle mène tout un numéro d'acrobatie dont la virtuosité ludique crée l'énergie de la pièce, et éblouit le regard du public et même du personnage – spectateur :

Gros-René : Ah! ma foi, voilà qui est drôle! comme diable on saute ici par les fenêtres! [...] Ah! par ma foi, il est sorcier.<sup>83</sup>

Ce rôle dramatique en tant que facteur de l'évolution de l'intrigue, et dirigeant de l'action est attribué à tous les meneurs du jeu moliéresque (Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.) avec une domination actionnelle plus large.

C'est Mascarille de *L'Étourdi* qui mène toutes les affaires amoureuses de son maître Lélie, il se pose comme tel et prétend seul conduire l'action, en jouant des difficultés, les bravant et même les provoquant. Sans sa présence constante sur scène, et sans ses variables intrigues, l'action dramatique se bouscule :

Sa stature et son statut dramatiques dépassent infiniment ceux du simple valet inventif campé de Barbieri. Il est devenu le « fourbe »

---

83) *Le Médecin volant*, sc. 15.

par excellence, le maître trompeur héritier de Pathelin, animé par une confiance sans réserve dans son art de la tromperie.<sup>84</sup>

Puisque l'intérêt dramatique initial de la comédie se penche sur la mise en valeur des potentiels de la conduite rusée, ainsi Mascarille, par sa stratégie de la relance réitérée, occupe le centre de la pièce s'appuyant sur sa valeur dramatique en tant qu'inventeur, directeur, et metteur en application de ses stratagèmes. Au même échelon de valorisation dramatique attribuée aux personnages meneurs du jeu s'inscrivent Sbrigani de *Monsieur de Pourceaugnac*, Covielle du *Bourgeois gentilhomme*, et Scapin dans ses *Fourberies*. Le premier, Sbrigani, assume le rôle d'ordonnateur-régisseur du spectacle en convoquant les acteurs complices de ses tours d'intelligence, à qui il prodigue très doctement ses consignes :

Sbrigani (à Éraste) : Songez de votre part à achever la comédie et tandis que je jouerai mes scènes avec lui, allez-vous en...<sup>85</sup>

Même si c'est M. Jourdain qui occupe le centre la comédie, toute l'ambition dramatique de Molière est réalisée à travers Covielle. Il est évident que le but principal de la pièce est d'arriver au divertissement final avec l'anoblissement de M. Jourdain à la mode turque, et l'entrée spectaculaire de Cléonte déguisé en fils du Grand Turc. C'est Covielle qui mène toute l'action : inventer le stratagème, le mettre en exécution, duper Jourdain en lui attribuant une nouvelle identité de noblesse fantastique, organiser et mener toute la mascarade finale.

Le déroulement de l'action est basculé en raison de l'obstination de Jourdain d'avoir un gendre noble. Donc, Covielle remet l'action dramatique en marche, trouve, par son stratagème, une issue à l'intrigue

---

84) B. Rey-Flaud, *Molière et la Farce*, p.52

85) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 1.

compliquée, ordonne et dirige la mascarade pour rassurer le heureux dénouement de la comédie.

Scapin, de son côté, incarne le grand premier rôle où il s'impose à la fois comme le personnage principal et le moteur actionnel de la pièce. On sait que Molière, admirateur des Italiens, attribue un intérêt primordial au jeu, et Scapin, avec ses intrigues inventées, ses mimes, ses gestes, ses contorsions, et ses mouvements, fait entrer dans son jeu tous les personnages qui ne réagissent que par rapport à ses actions, pour devenir la métaphore de l'homme de théâtre :

Scapin n'est autre, en effet, que l'homme de théâtre par excellence, l'arrangeur d'intrigues, l'habile machiniste qui tire les ficelles, le comédien en constante représentation, l'auteur de bons mots, le directeur d'acteurs même.<sup>86</sup>

Si ces personnages meneurs du jeu ne sont jusqu'à maintenant que des valets fourbes qui, par leurs ruses et leurs verbes, font évoluer l'intrigue, conduisent l'action dramatique tout au long de la pièce, assurent les effets spectaculaires sollicités, la dramaturgie moliéresque peut avoir d'autres personnages de ruse mais avec des statuts différents.

Cette catégorie des personnages rusés (le prince d'Ithaque Euryale dans *La Princesse d'Élide*, Valère et Frosine de *L'Avare*, Ariste des *Femmes savantes*, etc.) n'occupent pas la même ampleur de valeur dramatique que tiennent les valets fourbes. Leurs rôles dans l'avancée de l'intrigue ou dans le déroulement de l'action sont partiels. Seule Isabelle de *L'École des maris* joue le rôle principal dans la progression de l'action et le changement des rapports de force. Mais sa valeur dramatique reste relativement restreinte du fait qu'elle est l'inventrice des stratagèmes, et c'est la victime elle-même (Sganarelle) qui les met en exécution.

---

86) Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Préface de Jean Serroy, éd. Le Livre de poche, 1986, p.15

C'est la raison pour laquelle, notre priorité était de mettre en évidence la valeur dramatique des vrais personnages meneurs du jeu (Sganarelle, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.). Parce qu'à peine l'intrigue dramatique sur l'amour contrarié des jeunes maîtres se fait naître, ils mettent à l'épreuve leur intelligence rusée, et commencent à tenir en main les clés de la comédie (issue d'intrigue, déroulement d'action, virtuosité spectaculaire, dénouement heureux). Molière retarde à tout prix la victoire du fourbe, car ce n'est pas de le voir réussir, mais de le voir en train de duper qui nous fait rire.

Pour arriver à mettre en scène toute l'habileté actionnelle du personnage meneur du jeu, il faut un obstacle qui crée la crise de l'intrigue dramatique. Il faut une cible, un caractère ou une obsession qui s'opposent à l'ambition légitime des jeunes amoureux. Qui joue ce rôle essentiel à la création du problème dramatique ?

#### **II.4.3- Personnage Motif et Cible de la ruse**

L'analyse que nous avons faite sur les justificatifs et les motivations qui ont provoqué le recours à la conduite trompeuse nous a permis de préciser un ensemble de caractères et de positions qui animent la ruse et constituent sa raison d'être.

La majorité des situations dramatiques se résume d'un besoin de chercher un rapport d'équivalence de pouvoir entre les personnages de la comédie par le biais d'un retournement manipulateur effectué contre une autorité souvent arbitraire dont se dotent certains personnages qui constituent la cible de l'artifice. La catégorie des personnages motifs de la ruse se divise, chez Molière, en deux parties : la première majoritaire comprend les vieux pères ou mères (Orgon, Harpagon, Jourdain, Géronte, Argante, Philaminte, Argan, etc.) avec leurs caractères autoritaires, leurs avarices, leurs aveuglements ; ensuite il y a les tuteurs

(Trufaldin, Sganarelle, Arnolphe, Dom Pèdre, etc..) qui aspirent à un bon mariage avec une jeune fille, sans oublier Monsieur de Pourceaugnac qui partage avec les vieux tuteurs la même ambition.

Les personnages de cette grande famille des dupes, qu'on mettra plus lumière, forment par leurs attitudes une belle proie pour toute une série de bons tours menés par le personnage du rusé. La deuxième catégorie mineure comporte des personnages dont le statut dramatique est particulier (Les Précieuses, La Princesse d'Élide, George Dandin).

Sur le plan dramatique, comment se constitue la relation liant les trompeurs avec leurs victimes ? L'acte de la ruse ne peut s'exercer qu'avec la participation active des dupes. Ces dernières sont deux fois dupées : par leurs propres croyances ou fantaisies, qui les rendent aveugles, et par l'action du fourbe, provoquée par le premier caractère devenu un obstacle devant la réalisation des ambitions légitimes des jeunes.

Le début de la comédie moliéresque nous expose une histoire d'amour d'un jeune couple. Ensuite vient l'autorité paternelle, maternelle, ou tutélaire pour déséquilibrer cette relation et imposer arbitrairement sa volonté. Donc, le premier rôle dramatique attribué au personnage cible est de créer l'intrigue de la comédie, autrement dit, sa fonction dramatique est de déclencher une crise dramatique qui implique le recours au génie du fourbe moliéresque. En un mot, c'est lui qui motive la conduite de la ruse.

L'aveuglement d'Orgon est indispensable au système dramatique. Si tous les personnages étaient dotés d'un esprit lucide, il n'y aurait pas d'intrigue et Tartuffe, reconnu en tant que tel, serait chassé immédiatement et sans difficulté. C'est l'entêtement d'Orgon et son incapacité totale d'apercevoir quelque chose de l'être caché derrière le paraître, qui maintiennent l'intrigue en marche.

Orgon (joué par Molière) est au centre de l'action dramatique. Le danger de l'hypocrisie de Tartuffe n'aurait aucune valeur si Orgon n'était pas sous l'influence séductrice de la fausse dévotion de l'hypocrite. Les ambitions perfides de ce dernier ont fourni les ressorts de l'intrigue dramatique de la comédie, et le rôle d'Orgon, par son aveuglement et son statut de chef de famille, est de mettre en œuvre ces ressorts pour que la machine de l'hypocrisie tartufienne se déclenche.

Ce roi-père devient un vrai obstacle difficile à surmonter en déterminant d'une façon indiscutable le sort de sa fille Mariane :

Le roi-père qui revient, dans la dramaturgie classique, surprend toujours quelque désordre – un désordre qui s'étend des crimes de Trézène aux innocents divertissements de la famille d'Orgon.<sup>87</sup>

Le statut d'Orgon en tant que réalisateur aveugle des projets de Tartuffe a donc pour fonction de dramatiser la situation des autres membres de sa famille. Ce personnage dupe est donc à la fois le metteur en exécution des composantes de l'intrigue, et le moteur de l'action dramatique. Son aveuglement, qui a un poids dramatique parallèle à l'hypocrisie de Tartuffe, constitue le facteur qui permet à l'action de la pièce de poursuivre son progrès, et par conséquent, qui motive la création du stratagème d'Elmire.

Si, par leurs actions, la dupe et son hypocrite partagent le centre d'intérêt dramatique de la comédie, Molière a fait de M. de Pourceaugnac et de M. Jourdain les axes principaux de ses deux comédies. Par son projet de mariage conclu avec le père Oronte, Pourceaugnac est venu perturber l'amour du couple (Éraste et Julie).

Cette ambition d'un bon mariage constitue un prétexte dramatique au déclenchement des fourberies menées par Sbrigani, Éraste et leurs complices. L'originalité de Molière s'affirme dans le traitement qu'il fait

---

87) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p. 45

subir à la figure de l'homme sauvage. Il paraît de l'évidence que Molière a focalisé tout l'intérêt dramatique de la comédie sur ce personnage interprété par lui-même. Par son statut en tant que la bête qui supporte toute l'action dramatique, Pourceaugnac concrétise la cible de la machine de la chasse dans son univers dramatique.

La valeur dramatique de Pourceaugnac, devenu la piste sur laquelle se déroule toute l'action trompeuse des stratèges de la pièce, gagne plus d'ampleur que celle des fourbes eux-mêmes car, selon Patrick Dandrey<sup>88</sup>, l'effet majeur du spectacle réside dans la variété des réactions de la dupe placée tour à tour devant des obstacles successifs et variés. Dandrey soutient son idée par une proposition concernant les séquences de l'intrigue :

L'intrigue se découpe en petites séquences autonomes, que l'on pourrait intituler respectivement «Pourceaugnac à la ville», «Pourceaugnac et les médecins», «Pourceaugnac et les femmes», «Pourceaugnac vêtu en femme», etc.<sup>89</sup>

M. Jourdain acquiert le même degré de l'intérêt dramatique quand, occupant le centre la comédie, tous les autres personnages, et même le mystificateur Covielle, tournent autour de lui. Ses chimères de noblesse constituent l'origine de toute action dramatique sur scène : danseurs, musiciens, maître d'arme, philosophe, des nobles intrus, intrigant jouent pour lui plaire et pour entrer dans ses fantaisies. Jourdain n'est pas seulement le motif dramatique qui provoque le recours à la ruse, mais toute la mascarade divertissante que cherche Molière à monter sur scène pour faire plaisir à Louis XIV, est conçue, justifiée, et présentée sous le prétexte de son obstination à marier sa fille Lucile à un noble. Dans la

---

88) Patrick Dandrey, *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, éd. Klincksieck, Paris, 2006, p.17

89) *Ibid.*,

même ligne de la motivation et cible des artifices se trouvent (Argante, Géronte, Philaminte, Argan, etc.).

La deuxième catégorie des personnages cibles de la tromperie contient des rôles dramatiques très spéciaux. Un couple de précieuses (Magdelon et Cathos) dont l'accueil méprisant des jeunes prétendants donne à Mascarille et Jodelet l'occasion de faire preuve de leurs verves sous prétexte de venger leurs maîtres. Le rôle dramatique attribué à ces deux cibles est de créer l'intrigue dramatique pour constituer, ensuite, un miroir reflétant toute l'habileté de Mascarille en matière de séduction manipulatoire. L'humiliation que subit ce couple se prétendant bel esprit s'inscrit dans la même punition de caractère infligée aux personnages dupes de la première catégorie.

Le mécanisme de la ruse dans *La princesse d'Élide* reflète quelque différence par rapport au fonctionnement traditionnel des stratagèmes. Tout au long de la comédie, nous assistons à un duel galant entre deux personnages : le prince Euryale, aspirant au cœur de la princesse, se trouve obligé de feindre une insensibilité à l'amour afin de bouleverser et troubler l'âme de la conquise, et la faire changer son attitude méprisante face à l'amour ; de son côté, la princesse, piquée de cet orgueilleux, se résout de tout faire pour vaincre ce prince et le voir soupirer d'amour à ses pieds.

Effectivement, la conduite des deux personnages se relève du processus de la ruse et de contre-ruse, tous les deux sont à la fois des personnages rusés et cibles. Par conséquent, dans cet univers sublime des stratagèmes, les deux personnages créent l'intrigue, dirigent l'action dramatique et la victoire de la stratégie du prince dénoue cette comédie galante. Euryale et la princesse d'Élide constituent, donc, l'axe dramatique principale de la pièce.



D'un autre côté, même si ce n'est pas George Dandin qui crée l'intrigue de la pièce mais les manœuvres de sa femme Angélique, c'est lui qui conduit l'action, qui la fait avancer, qui en subit les conséquences, et qui met fin à la comédie par sa contemplation du suicide. Dandin assure le déroulement de toute l'action dramatique, mais son manque de parole, son impuissance à inventer une contre-ruse susceptible de vaincre les intrigues de sa femme le rend une victime de caractère tragique.

Ce bref examen du rôle dramatique du personnage motif et cible de la ruse nous mène à constater qu'à l'instar du meneur du jeu, il peut capter tout l'intérêt dramatique de la pièce (M. Jourdain, Pourceaugnac), il peut partager le processus de la construction dramatique (Orgon), et son rôle prioritaire reste de créer l'intrigue par la crise qu'il suscite au sein de l'univers dramatique, et notamment, d'être le miroir qui reflète la dimension comique du sublime de l'action des fourbes moliéresques (être un champ d'application).

Le cas d'être à la fois un personnage cible, motif, et intrigant, attesté dans *La Princesse d'Élide*, suscite notre curiosité sur le statut dramatique du personnage de la contre-ruse. Quelle forme de combat intellectuel déroule entre deux personnages conquérant l'univers de la ruse pour atteindre leurs objectifs ? Y a-t-il d'autres figures de la contre-ruse loin de l'univers de l'intelligence ? Et, essentiellement, comment valorise-t-on l'influence de cette conduite sur l'action dramatique ?

#### **II.4.4- Personnage de la contre-ruse**

Contrairement au rusé ou à l'hypocrite, le type du personnage dont l'action contrarie les efforts manipulateurs d'un fourbe ne se manifeste pas fréquemment dans la dramaturgie moliéresque. Même si nous pouvons voir Célimène du *Misanthrope* en position d'une révélatrice de la prudence et de l'hypocrisie d'Arsinoé, elle garde son statut dramatique

principal en tant que figure inverse d'Alceste. Plus étroitement, le raisonneur Ariste des *Femmes Savantes* restreint son rôle de personnage de la contre-ruse à la fin de la comédie par le stratagème de la fausse lettre. Dans la même catégorie, nous pouvons joindre (Euryale/La princesse d'Élide, Toinette / Béline).

Deux figures principales assument pleinement le rôle du personnage de la contre-ruse : Lélie de *L'Étourdi*, Elmire dans *Tartuffe*. Mais la nature de leurs influences sur le déroulement de l'action dramatique semble paradoxale.

L'énergie dramatique découlant du couple contrasté que forment le valet fourbe Mascarille et son étourdi de maître procède de leur rapport inverse à la fiction. Durant ses stratagèmes, Mascarille adhère parfaitement à son masque comme s'il était sa deuxième nature. Lélie, de son côté, aurait besoin de quelqu'un qui, durant le déroulement de l'action trompeuse, lui explique sans faire tomber le masque, le processus qu'il est en train d'ourdir :

La présence de Lélie représente donc un risque constant de démasquage. Non pas à cause d'une clairvoyance particulière de sa part, mais parce qu'il est complètement dénué du sens de la fiction [...] Ce que je désigne par « tendance antithéâtrale » concerne l'incapacité qu'affiche Lélie à suivre le double de Mascarille, et à se dissimuler lui-même sous un « masque ».<sup>90</sup>

Mais cette inaptitude fort théâtralisée a son intérêt dramatique, puisqu'en retardant la réussite de l'affaire amoureuse, cette attitude de contre-ruse est à l'origine de la cascade des fourberies tramées par le valet. La contre-ruse résultant de ses étourderies forme un motif essentiel dans la procédure dramatique du relancement des machinations de Mascarille. Avec les ruses du valet fourbe et les contre-ruses de Lélie, ces deux personnages constituent deux forces qui s'opposent et

---

90) Marco Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, p.39-40

s'annulent ; mais dramatiquement, ces deux forces mettent en valeur les ruses du valet et démontrent qu'elles constituent non seulement le sujet de la pièce mais surtout la matrice dramatique de l'œuvre.

La valeur dramatique de ce personnage réside, donc, dans son statut d'opposant. Par ses maladresses et ses bévues, au lieu d'être un complice nécessaire à l'accomplissement des artifices, il constitue un auto-obstacle difficile à surmonter. Par ce jeu contradictoire des ruses et des étourderies, les deux personnages (rusé / anti-rusé) se situent de part et d'autre de cette frontière qui détermine dramatiquement si l'on est agent ou objet du rire.

Lélie par sa valeur dramatique négative au progrès de l'action de la comédie s'impose comme une figure dramatique anti-constructive à l'inverse d'Elmire.

Il est vrai que Tartuffe et Orgon ont monopolisé l'héroïsme de la comédie, mais Elmire, privée de cette valeur au début de la pièce, a pris des proportions d'héroïne à la fin. Son caractère contient à la fois la clairvoyance et l'efficacité.

La valeur dramatique de son rôle se montre double : d'abord c'est le personnage de l'anti-ruse qui affronte Tartuffe par les mêmes armes de manipulation, ensuite, par ce processus elle désaveugle son mari Orgon :

Elmire : J'admire, encore un coup, cette faiblesse étrange.  
Mais que me répondrait votre incrédulité,  
Si je vous faisais voir qu'on vous dit vérité?<sup>91</sup>  
[...]  
Non, on est aisément dupé par ce qu'on aime,  
Et l'amour-propre, engage à se tromper soi-même.  
Faites-le-moi descendre ; et vous, retirez-vous.<sup>92</sup>

C'est grâce à elle que Tartuffe sera finalement démasqué quand, à bout d'arguments et devant l'urgence de la situation, elle se résout à

---

91) *Tartuffe*, IV, III, v. 1339-1340

92) *Ibid.*, v. 1357-1359

l'attirer dans un piège et à lui jouer la comédie de la femme séduite. Son action a donc des influences cruciales sur les deux piliers de la construction dramatique de la pièce ; d'un côté, par son stratagème, elle dérègle et même paralyse le fonctionnement des ressorts dramatiques élaborés par l'hypocrisie de Tartuffe. Puis, elle réduit l'ampleur de la crise dramatique créée par l'aveuglement d'Orgon.

En raison de son influence majeure sur l'intrigue dramatique, nous avons rangé l'action d'Elmire dans la catégorie des celles du personnage de la contre-ruse, mais puisque c'est elle qui invente la feinte, qui l'organise, qui la mène, Elmire incarne le rôle du personnage meneur du jeu. Cette double figure provoque la curiosité de fouiller dans le rapport qui lie ces quatre types des personnages du cercle de la ruse.

L'examen que nous avons mené sur la typologie des personnages de l'univers de la ruse s'appuie sur l'analyse de l'influence qu'exerce le rôle dramatique du personnage sur la construction globale de la comédie. Nous avons le personnage qui fournit les ressorts dramatiques (l'hypocrite) nécessaires à la création de l'intrigue, et qui la complique plus tard ; mais il peut être confronté à un personnage de contre-ruse (Elmire, Célimène) qui entrave ses projets et limite le drame que fait naître son imposture ; il y a celui qui élabore cette intrigue, qui déclenche une crise dramatique par ses positions (la dupe motive et cible) pour devenir ensuite la visée de l'acte de tromperie. La tension dramatique provoquée par l'action des deux premiers personnages (l'hypocrite – la dupe) implique l'appel à la ruse.

La figure du meneur du jeu prend en charge le processus du déblocage dramatique où se trouve l'univers de la comédie. Par son esprit fertile en intrigues et le sublime de son acte, il dirige l'action dramatique, assure sa continuité, et surtout, il endosse toutes les perspectives ludiques de la comédie (les effets spectaculaires que

cherche Molière pour exercer une attraction publique). Son effort peut se croiser avec un mauvais complice (personnage de contre-ruse) dont l'action involontaire contribue à un retardement d'action voulu par l'auteur afin de multiplier les ruses et mettre en valeur leurs répercussions.

L'action des personnages composants le cercle de la ruse se charge de créer l'énergie de la comédie, de compliquer son intrigue, de retarder ou d'avancer l'action dramatique. L'univers dramatique de la comédie moliéresque se crée, se met en fonction, s'avance, et se dénoue grâce à eux. Ce résultat met en évidence une réalité dramatique inéluctable : la valeur dramatique des quatre catégories des personnages de la ruse est interchangeable. L'influence dramatique du meneur du jeu ou de l'hypocrite reste inexplorée et non-valorisée sans la présence du personnage de la dupe motif et cible avec qui il met en pratique toutes ses expériences d'intelligence rusée. La création d'une pièce dont la ruse constitue le moteur essentiel de l'intrigue dépend de cet intérêt dramatique qui lie les personnages de l'univers de la ruse.

Cet univers ne peut pas ignorer le rôle secondaire que peuvent jouer d'autres personnages en rapport avec les joueurs principaux. Parmi ces personnages secondaires dont la valeur dramatique est relative, nous pouvons citer Moron dans *La Princesse d'Élide*, qui profite de son statut en tant que plaisant de la princesse pour soutenir le stratagème du prince Euryale. Dorine du *Tartuffe* tente toujours de maintenir le climat comique de la comédie en s'opposant à la volonté d'Orgon, et ne cesse pas d'inventer des intrigues pour secourir le sort déplorable de Mariane. Par sa position en tant que témoin et confident de Dom Juan, Sganarelle occupe une valeur dramatique très considérable. Moins influent, mais un bon complice et joueur, Silvestre des *Fourberies* fait preuve de sa capacité à assumer quelques caractères des fourbes.

L'univers de la ruse a, donc, besoin de tous ces personnages pour pouvoir se mettre en marche, pour inventer les effets spectaculaires sollicités, et assurer le divertissement attractif au public.

Nombreuses étaient les questions évoquées au début de ce chapitre qui explore la relation esthétique liant la conduite de la ruse à la structure interne de la comédie moliéresque. Nous avons tenté de préciser comment la ruse constitue un ressort dramatique essentiel à la création de l'intrigue, à la provocation des péripéties, et au fonctionnement de l'action de la comédie. Avons-nous trouvé des réponses convaincantes ?

La manifestation du schéma farcesque dans les petites pièces en acte et les petites et moyennes comédies en trois actes de Molière reflète une nouvelle conception de l'esthétique de la farce traditionnelle mutée par une ingéniosité marquante dans l'emploi du mécanisme de la ruse. Par les innovations qu'a apportées notre dramaturge à la structure de la farce, à sa portée critique, à sa thématique, au dynamisme de la ruse au sein de la farce, il a subverti ce genre trop méprisé et considéré comme licencieux et grotesque pour qu'il obtienne l'ampleur et l'intensité qui l'imposent comme un genre dramatique concurrent à la grande comédie.

Le système dramatique de l'ancienne farce française a connu une nouvelle renaissance grâce aux évolutions apportées par Molière au processus de la mise en application de l'acte de la tromperie. La pratique de la ruse est devenue un élément cher à Molière dans l'élaboration de ses œuvres. Ce phénomène d'attachement est interprétable par la mise en conscience moliéresque de l'immense intérêt dramatique que porte ce ressort à l'ensemble de sa dramaturgie.

La compréhension de la désignation de la ruse comme moteur dramatique essentiel se fait, donc, par notre réflexion analytique effectuée sur la valeur et l'intérêt qu'elle possède au sein de l'intrigue

dramatique. Pour bénéficier de ce potentiel dramaturgique et spectaculaire que présente l'univers de la ruse, Molière a tenté d'inventer des motivations justifiant, sur le plan interne de la pièce, l'appel aux stratagèmes.

L'examen auquel nous avons procédé sur les motifs suggérés par Molière dans son *Étourdi* a mené vers une constatation d'une modalité de justification typique attestée dans la plupart de ses comédies. Le recours à la ruse peut avoir des rapports logiques avec l'intrigue de la comédie (*L'École des maris*, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Amphitryon*, etc.) ; la nécessité d'autres artifices ressort de l'ordre de la relativité (*Les Précieuses ridicules*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Malade imaginaire*) ; enfin, certaines fourberies ne possèdent qu'un lien artificiel et invraisemblable avec l'intrigue mais elles se justifient par leurs répercussions scéniques prioritaires chez Molière (le dédoublement de Sganarelle en médecin et son frère Narcisse dans *Le Médecin Volant*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*).

Cette diversité des raisons justificatives ne peut pas empêcher l'insinuation d'un doute sur le degré de l'attachement de Molière à la question de la logique, ou de la vraisemblance des motifs des actions de ses fourbes. Le même niveau de variabilité caractérise les critères du succès ou de l'échec des ruses élaborées. Plusieurs facteurs esthétiques jouent un rôle essentiel dans la détermination des conséquences de l'action trompeuse (évoluer l'intrigue, mettre en valeur le sublime de l'acte de tromperie et de la virtuosité du fourbe, mettre l'accent sur certain caractère d'un personnage, développer la portée critique de l'œuvre, etc.). Tout un ensemble d'éléments dramatiques se met en jeu durant l'élaboration des stratagèmes.

Le fonctionnement de l'univers de la ruse est évidemment assuré par ses personnages dont chacun assume son rôle dramatique dans

l'établissement de l'intrigue, la création des crises dramatiques et des péripéties, le déroulement et l'avancée de l'action, en vue d'accomplir la représentation, atteindre les objectifs sollicités par Molière, et réaliser le divertissement spectaculaire attractif.

Durant notre analyse des fonctions de la ruse au sein de l'intrigue dramatique de la comédie, il nous paraît difficile de ne pas évoquer les retentissements scéniques que produisent les actions trompeuses des fourbes moliéresques. En examinant les motivations du recours aux stratagèmes, nous avons constaté que si les rapports liant la conduite de la ruse et les raisons justificatives éprouvent une certaine vulnérabilité dans leurs logiques de recevabilité au niveau interne de l'intrigue, le plaisir suscité par la beauté du spectacle chez le public, et le souci moliéresque de divertissement attribuent à ces motivations toute la vraisemblance requise.

Après avoir évoqué la fonction dramaturgique de la ruse au sein la structure interne de l'œuvre moliéresque (intrigue, action, dénouement, personnages, etc.), nous continuons l'étude de l'esthétique théâtrale de la ruse par l'exploration de sa fonction dramatique en mettant en lumière la relation entre l'action de la ruse et le jeu théâtrale. Le sublime du regard est marqué par la virtuosité du fourbe qui, à l'instar de Scapin, n'est qu'incarnation de l'homme de théâtre : son mouvement scénique, l'exaltation de sa voix et de son corps, ses tours d'acrobatie ne réalisent-ils pas une fête théâtrale, dans laquelle le génie de Molière trouve son accomplissement ?

En suivant le mécanisme de la ruse qu'adopte le fourbe chez Molière, nous avons l'impression que ce personnage se donne à regarder, quel genre de spectacularité nous offre-t-il ? Comment organise-t-il son espace scénique ? Quel accueil public reçoit-il le spectacle de la ruse ? Dans leur rapport avec le public, les stratagèmes moliéresques



respectent-ils les règles de la bienséance ? Enfin, pour ne pas surprendre le spectateur, quels sont les procédés que fournit la dramaturgie de notre auteur pour lui signaler la mise en application d'une ruse ? La série des interrogations sur les aspects théâtraux de la ruse étant multiples, le chapitre suivant sera consacré à étudier les répercussions spectaculaires de la conduite trompeuse.

## Deuxième chapitre

### Esthétique dramatique de la ruse

La tendance générale de l'esthétique de la dramaturgie de la ruse moliéresque s'oriente soit vers une multiplication des ruses au sein de l'intrigue dramatique avec des prolongements et des rebondissements contre un même obstacle, soit vers une accumulation des obstacles surgissant l'un après l'autre, devant le fourbe. Le succès de l'acte de ce dernier, comme nous avons constaté, n'est pas une règle générale. Quelle finalité Molière cherche-t-il par cette omniprésence de la conduite de la ruse dans ses comédies ?

Le statut privilégié de la ruse dans *Les Fourberies de Scapin* permet à B. Rey-Flaud de nous proposer une interprétation pertinente :

Le projet dramatique suivi par Molière dans *les Fourberies*, à travers cette accumulation d'effets farcesques, de dédoublement de l'action, tous ces rebondissements et toutes ces relances, traduit donc une volonté d'inventer un espace théâtral nouveau, dans lequel les mécanismes de la ruse, libérés des pesanteurs de l'intrigue et même des contraintes de l'écriture, se déploieraient pour la seule joie du jeu. Joie, et jouissance même, qui sont au cœur de la figure de Scapin.<sup>93</sup>

Le terme *jeu* constitue le mot-clef dans ce commentaire qui se focalise sur le rapport entre la conduite de la ruse et le jeu théâtral. Dans le chapitre précédent, nous avons mis en évidence l'intérêt dramaturgique majeur qu'apporte la ruse aux composantes de la comédie moliéresque. L'examen de l'esthétique théâtrale de la ruse se poursuit, dans ce chapitre, par l'exploration de la fonction dramatique de la ruse en mettant l'accent sur le rapport liant l'acte de tromperie avec la scène, le jeu théâtral et le public de la dramaturgie moliéresque. Autrement dit, nous tentons d'expliquer d'où vient cette fascination attestée chez le public assistant au spectacle de la ruse.

---

93) B. Rey-Flaud, *Molière et la Farce*, p.215-216

En se référant aux principes de base de l'art poétique, G. Forestier<sup>94</sup> estime qu'à la différence des autres modes d'écriture, l'écriture dramatique ne se conçoit guère en dehors de sa relation au spectacle. Notre point de départ s'appuie sur ce concept qui nous permet de considérer que la première fonction de l'apparition de toute forme de fourberie est de créer une impression visuelle.

Il paraît évident que la dynamique de la comédie classique passe par l'énergie du jeu. Tout procédé ressortant du mécanisme de la ruse moliéresque (hypocrisie, artifice, travestissement, duplicité, dissimulation, manipulation, etc.) employé par ses personnages, accompli, outre sa finalité dramaturgique, son but principal d'assurer un pur divertissement. Ainsi, nous nous penchons en première étape d'analyse sur la mise en valeur du jeu théâtral créé par la mise en application des fourberies moliéresques.

L'acte des rusés, grossier ou subtil, réalise sur scène une sorte de fête spectaculaire provoquant un énorme plaisir chez le public. En ce sens, nous tentons de voir comment la conduite de la ruse reflète le phénomène le plus théâtral de la comédie ; ce qui nous aide à comprendre sa fortune.

La présence du fourbe (Mascarille, Sbrigani, Scapin, etc.) au cœur de l'action dramatique, en tant qu'inventeur des intrigues, ordonnateur et meneur du jeu, ne reproduit-elle pas la figure de l'homme de théâtre lui-même ? Par cette virtuosité à jouer des artifices, le spectateur voit un personnage qui joue un double rôle. Quand Ch. Biet parle du rôle de Scapin en affirmant que «Quoi qu'il en soit, le valet est tour à tour l'Acteur majuscule, le Metteur en scène avant la lettre, le chef de troupe, l'Auteur, tout cela au service du théâtre et du divertissement.<sup>95</sup>», dans ce caractère protéiforme du

---

94) G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.330 - 331

95) Ch. Biet, *Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans L'Avare et Les Fourberies de Scapin*, p. 180

personnage du stratège, détaillé par cette opinion, l'aspect de la ruse n'est-il pas le miroir d'un univers purement théâtral ?

L'habileté doublement théâtrale du fourbe est de mettre en scène une fiction à l'intérieur de la fiction principale.

Fouiller les raisons qui attribuent au personnage du rusé l'image perfectionnée d'un homme de théâtre avec toutes ses capacités et ses perspectives concrétise notre premier point dans l'examen de la théâtralisation de l'univers de la ruse. En outre, la stratégie manipulatrice de l'hypocrite reproduit une forme de spectacularité. Le processus de la tromperie passe par l'effort déployé pour construire un regard (se donner à voir) : la mise en exécution d'une ruse implique la manifestation des signes de la simulation d'une attitude adoptée pour séduire ou duper la cible (sous les yeux d'Orgon, Tartuffe joue le rôle du dévot). Ce phénomène de spectacularité constitue notre deuxième point de discussion sur la théâtralisation de la ruse.

Le plaisir du théâtre des ruses est d'abord celui de la mise en scène hautement recherchée par le spectateur. Toute son attention sera accordée à l'invention de l'artifice, à son élaboration, et au sublime de l'exécution. Le public devient vite complice de ces fourberies et observe avec sympathie les ingénieuses machinations des intrigants.

La valeur spectaculaire de la ruse se base sur le degré de la réception auprès de son public. C'est lui le vrai juge. La question de la réception résume l'essence de l'art dramatique.

La dernière idée à évoquer dans ce chapitre sera consacrée à l'examen de la réception du spectacle de la ruse. Atteindre la vraie finalité des stratagèmes est conditionné par la participation implicite du spectateur. Cela impose la nécessité de prendre en considération le rapport entre le spectacle et la salle. La construction de l'univers de la ruse moliéresque a-t-elle pris en considération les règles classiques de la

bienséance ? Molière a-t-il pensé à l'éthique de l'action du fourbe ? À quel point l'action de ce dernier paraît vraisemblable auprès du juge principal (le public) ?

À l'intérieur de ce jeu de la fiction, le stratagème doit passer inaperçu, et il faut en même temps que le public se rende compte de son existence, à moins que l'auteur veuille expressément le lui cacher. En réfléchissant sur les problèmes de la représentation de la conduite trompeuse, on peut s'interroger sur les moyens dont dispose le dramaturge pour signaler au public la mise en marche de la machine de la ruse, ou tout simplement l'intention de duper une cible.

Par ces trois axes de discussion, nous tenons à mettre le doigt sur l'aspect ludique du mécanisme de la ruse dont le fonctionnement est susceptible de faire oublier au spectateur la mesure du réel pour le transporter dans un univers de fantaisie et d'outrance sans repère.

## **I- Ruse et jeu théâtral**

La définition générale de la notion de *jeu*, fournie par Le Robert, à savoir : «Activité physique ou mentale, gratuite, généralement fondée sur la convention ou la fiction, qui n'a, dans la conscience de la personne qui s'y livre, d'autre fin qu'elle-même, et que le plaisir qu'elle procure<sup>96</sup>», exprime, dans ses tenants et aboutissants, l'aspect général de l'activité du personnage de la ruse moliéresque. Ce principe de convention qui caractérise le concept du jeu théâtral s'applique exactement au fonctionnement de la ruse chez Molière. L'entente qui s'installe entre le comédien et la salle sur la question de la séparation entre la fiction et la vie, se trouve dans le même rapport liant le rusé avec son premier spectateur sur la question de l'illusion de son acte. Cette illusion garde son aspect fictif chez le

---

96 ) *Le Grand Robert de la langue française* t. IV, Ed. Le Robert, Paris, 2001, Terme *Jeu*.

spectateur de la salle, mais elle simule l'image de la réalité envers la dupe.

Cette entente sur l'artificialité qui réunit les deux activités (jeu et ruse moliéresque) qu'Antoine Vitez met l'accent sur la nécessité d'apprendre «Le théâtre n'est pas naturel. Il faut apprendre à faire de l'art et de l'artifice, à jouer de ce jeu de leurres perpétuel qui ne cherche pas à faire prendre pour un bon argent <sup>97</sup>» se renforce par le plaisir provoqué chez les deux (rusé et spectateur) grâce aux jeux de la tromperie. La question du perfectionnement exigé du comédien se croise avec la performance dont le fourbe doit faire preuve pour réussir ses tours.

Par l'évocation de ces points de rapprochement entre l'univers des fourberies et le jeu théâtral nous cherchons à mettre le doigt sur l'aspect ludique qui caractérise la ruse moliéresque. L'ambiance du jeu théâtral se manifeste dans toute feinte, imposture, duplicité, tromperie, utilisée par les personnages, soit par nécessité pour l'accomplissement de l'intrigue, soit dans un but de pur divertissement.

La démonstration de la figure ludique de la ruse se fait en deux phases : d'abord, nous tenterons d'expliquer comment le mécanisme de la ruse dans la dramaturgie moliéresque fait surgir des éléments qui sont de l'ordre du jeu théâtral. En deuxième étape, nous focalisons sur la virtuosité de l'action du fourbe pour mettre en évidence la valeur de la ruse en tant qu'moteur créateur du jeu théâtral chez Molière. Nous verrons comment Molière arrive à pousser le jeu à son paroxysme en amplifiant les performances de ses meneurs du jeu.

---

97) Antoine VITEZ, *Atac Information*, supplément au n°69, Juin 1975. Cité par Jacqueline Razgonnikoff, dans *Molière et les jeux de rôle*, article rédigé dans Molière et le jeu, Actes du colloque international de Pezenas du 19-20 Juin 2003, éd. Domens, Pézenas, 2005, p.237-238

## I.1- Procédures du jeu de la ruse théâtrale

Le dramaturge doit, avant de construire une intrigue, trouver un élément capable de produire une complication dramatique. Il doit aussi trouver un élément qui produira la résolution assurée de cette complication. Il est évident qu'un procédé qui complique et peut en même temps résoudre est particulièrement désirable pour lui. Le déguisement est un tel procédé.<sup>98</sup>

En réfléchissant sur cette méthodologie de la construction d'une pièce de théâtre, proposée par V.O. Freeburg et citée par G. Forestier, et en considérant le processus du déguisement en tant qu'une des composantes de l'univers de la ruse, nous pouvons constater que Freeburg a projeté le procédé de la tromperie dans ses dimensions théâtrales. Les retentissements des actes des fourbes dépassent leur fonctionnement sur le plan de l'histoire représentée, pour atteindre leur finalité spectaculaire.

L'action de la machination dans le théâtre de Molière devient un procédé producteur d'effets. Elle s'adresse, prioritairement, au public pour le toucher directement par la création du plaisir du regard chez lui grâce aux situations de performances, d'ironies, de comiques et de pathétiques, dégagées de la fable jouée.

Dans la dramaturgie moliéresque, on peut remarquer que lorsque le personnage du rusé (hypocrite / meneur du jeu) se livre à son jeu de tromperie, certains personnages de son entourage procèdent, pour des raisons variées, à jouer leur propre jeu. L'arrivée de Mascarille dans le salon des précieuses pour jouer le marquis, entraîne les deux jeunes filles à appliquer littéralement le jeu outrancier de la préciosité. Le stratagème d'Euryale dans *La Princesse d'Élide* fait naître la nécessité de jouer un jeu opposé chez la princesse. Ainsi de même pour Tartuffe, son

---

98) Cité par Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.6

hypocrisie engendre des rôles pour chaque membre de la famille d'Orgon : par le même style d'hypocrisie, Orgon, face à Cléante qui lui interroge sur le sort du couple (Valère/Mariane), tente de se dégager de sa parole donnée à Valère : «Orgon : Il est vrai ... Je ne sais ... Peut-être ... Le Ciel en soit loué ... Ce que le Ciel voudra<sup>99</sup>».

Dans le clan des anti-tartuffes, Dorine imagine des intrigues et prépare des jeux de démasquage. Mariane doit, de son côté, feindre une maladie pour différer le mariage ; tandis qu'Elmire se trouve contrainte de jouer le jeu le plus dangereux, celui de la séduction, pour sauver la stabilité de sa famille.

Ces exemples, parmi d'autres, confirment que la mise en application des divers jeux de ruse est susceptible de déclencher d'autres jeux théâtraux d'une offensivité variable. Le rapport de la complémentarité qui réunit l'univers des stratagèmes moliéresques avec le jeu théâtral conduit Gabriel Conesa<sup>100</sup> à affirmer que les conditions du jeu moliéresque peuvent être appliquées au mécanisme de la ruse. Il constate que le fonctionnement de la ruse moliéresque s'appuie sur plusieurs éléments qui ressortent de l'univers du jeu théâtral. Regardons ensemble ces composantes qui entrent dans l'univers de la ruse, chez Molière, pour mettre en évidence son aspect ludique :

### **I.1.1- Le Moteur**

L'examen des intérêts dramatiques de la ruse nous a instruit des motivations qui, sur le plan interne de la comédie, justifient le recours à la tromperie. Mais la recherche des vraies raisons derrière l'accord du fourbe à assumer cette mission démontre qu'il vise son propre plaisir. Le triomphe sur l'adversaire crée un sentiment de supériorité chez le personnage de la ruse, ce qui renforce son amour-propre. Face à Elvire

---

99) *Le Tartuffe*, I, 5.

100) Gabriel Conesa, « *Jouer avec* » ... Et « *Se jouer de...* », article rédigé dans *Molière et le jeu*, p.82-107



(I, 3), Dom Juan éprouve un cruel plaisir à désappointer les espoirs de la jeune femme malgré toutes ses tentations de lui souffler implicitement les réponses qu'elle attend :

Dom Juan : Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience.<sup>101</sup>

Ce désir d'humilier l'autre donne à l'hypocrite l'impression que c'est lui qui domine, qui est le plus fort, et renforce, en même temps, sa volonté de continuer son jeu manipulateur. Scapin, de son côté, ne cesse d'évoquer ses qualités d'homme d'intrigues : «Je puis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier<sup>102</sup>», et son désir qui brûle d'impatience de duper : «Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper; je les aurais joués tous deux par-dessous la jambe; et je n'étais pas plus grand que cela, que je me signalais déjà par cent tours d'adresse jolis.<sup>103</sup>». Le plaisir de forger des manœuvres paraît tellement fort chez Scapin au point que le spectateur, lui-même, oublie les motifs de ces jeux de tromperie. Scapin est conscient de son jeu, mais il ne garde de sa finalité que la beauté du coup.

### **I.1.2- La conscience de Jouer**

Il est très rare que la machine de la ruse se déclenche avant que le fourbe moliéresque déclare son intention de jouer. Le déroulement de l'action indique que tout est organisé, et les meneurs du jeu se caractérisent par une parfaite maîtrise de leurs actes. Éraste ne manque pas d'annoncer à Julie, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, le dessein de mener une série de bons tours amusants : «Éraste : Ne nous demandez point

---

101) *Dom Juan*, I, 3.

102) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2.

103) *Ibid.*,

tous les ressorts que nous ferons jouer, vous en aurez le divertissement; et comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir<sup>104</sup>». En déclarant cette phase de jeu, il suscite, chez le spectateur, une grande curiosité à découvrir les stratégies menées.

La notion de spontanéité est exclue du domaine de l'intelligence rusée, tout est prémédité ; et par une sorte d'improvisation raffinée, la performance du fourbe sauvera son stratagème si la situation dramatique menace sa stabilité. Mascarille organise, en pleine conscience, dans *L'Étourdi* (IV, 2), le jeu du déguisement de Lélie en arménien ; malgré la découverte de l'artifice, il s'en sort en éprouvant un énorme plaisir par les coups de bâton qu'il fait endosser à son maître sous prétexte de servir l'intérêt de son amour «Mascarille : Si j'ai votre foi / Qu'on ne vous verra point vouloir venger sur moi [...] Les coups sur votre râble assenés avec joie<sup>105</sup>». Ce plaisir dégusté et cette conscience du jeu sont effectivement partagés par le fourbe et le spectateur.

### **I.1.3- Le public**

Divertir le public est la première préoccupation de Molière. Le meneur du jeu ne cesse d'exceller dans son acte d'intelligence pour satisfaire son amour-propre, mais principalement, toute sa création et les répercussions de son action sont conçues pour acquérir la sympathie du spectateur. Ce dernier est le seul arbitre des phases de jeu. C'est lui qui juge réellement le perfectionnement du jeu du fourbe. G. Conesa affirme que «[Le public] il peut se montrer favorable à tel joueur et lui prodiguer des encouragements<sup>106</sup>». La plupart des meneurs du jeu (Sganarelle, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin) ne peuvent pas continuer leurs

---

104) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

105) *L'Étourdi*, IV, 6. v.1621-1622, 1624.

106) Gabriel Conesa, « *Jouer avec* » ... Et « *Se jouer de...* », article rédigé dans *Molière et le jeu*, p.90

tours d'adresse s'ils n'obtiennent pas, implicitement, le soutien et la bénédiction du public.

La faveur du spectateur est attribuée immédiatement au personnage de la ruse quand sa conduite trompeuse sert une bonne cause et sanctionne, par conséquent, un caractère tyrannique, arbitraire, ou autoritaire. Le rire qui résonne dans la salle est le signe de la bénédiction.

Il est vrai que l'action de l'hypocrite provoque une énorme inquiétude chez les spectateurs, mais certaines de leurs actions peuvent dessiner un sourire momentané. C'est le cas du Dom Juan où malgré la cruauté de son caractère, sa ruse verbale consistant à saouler M. Dimanche de paroles crée une ambiance amusante qui peut recevoir une bienveillance de la part de la salle appréciant la méthode. La participation du public se révèle fondamentale à l'accomplissement du jeu de la ruse.

#### **I.1.4- L'enjeu**

L'enquête sur les motifs du consentement permanent du fourbe à multiplier les divers jeux de ruse contre une ou nombreuses cibles, après le succès de certains, nous révèle qu'il s'agit de la volonté du fourbe à affirmer perpétuellement sa propre suprématie. Dans *L'Étourdi*, Mascarille, considéré comme l'empereur des fourbes «Pandolphe : Mascarille est un fourbe, et fourbe fourbissime<sup>107</sup>», voit les bévues de son maître en train d'anéantir la puissance de ses artifices ; sa réputation est en enjeu, alors, il lance un défi pour sauver son honneur de fourbe et revaloriser sa supériorité «Pourtant, je veux poursuivre, et malgré tous ces coups, / Voir qui l'emportera de ce diable ou de nous<sup>108</sup>».

---

107) *L'Étourdi*, II, 4. v.612

108) *Ibid.*, V, 1. v.1697-1698

Sous prétexte de solliciter le pardon des dupes, la dernière ruse de Scapin, feignant l'agonie sur une civière (III, 13), ne vise qu'à berner et humilier encore une fois Géronte devant l'assemblée des personnages, et d'amplifier l'auto-fascination du fourbe. La multiplicité de ce genre de comportement ne nous étonne pas, car il est le fondement du genre comique.

### **I.1.5- Stratégies et potentialité visuelle**

Le souci premier de Molière, de ses comédiens, et même de ses fourbes, est de créer une phase de jeu de ruse qui fascine le spectateur et mérite tous ses émerveillements. Ainsi le critère de réussite d'une ruse dépend essentiellement de la beauté de son spectacle plus que de l'aboutissement à ses finalités dramatiques. Le jeu manipulateur de Dorine dans la scène (II, 2) qui tente d'irriter Orgon afin de le fatiguer, le pousser à bout, et le mettre hors d'état de poursuivre l'entretien, crée un univers spectaculaire attirant au moment où le contenu de l'entretien (décision d'Orgon de marier sa fille à Tartuffe) peut transformer la comédie en vrai drame. Se railler d'Orgon, de ses paroles et de ses décisions pour contester l'absurdité de son autorité constitue une stratégie habile apte à faire régner une ambiance d'ironie sollicitée par le public.

Le sublime du spectacle peut dépasser le cadre des simples jeux de ruse pour s'orienter vers une fête théâtrale organisée grâce à une mascarade élaborée sur la base d'une simple intrigue. C'est le cas du *Bourgeois gentilhomme* où, comme nous l'avons constaté, l'intérêt de la pièce réside dans le jeu de la mascarade turque qui accompagne l'intronisation de Jourdain en mamamouchi, et l'entrée splendide de Cléonte déguisé en fils du Grand Turc.

La plupart des jeux de ruse moliéresque est destinée à susciter des effets comiques, à créer des impressions visuelles qui s'enracinent dans les mémoires des spectateurs, et à satisfaire le démon du jeu théâtral à l'intérieur de Molière. C'est la seule raison qui peut justifier la dominance du jeu de la ruse sur la totalité d'un spectacle (*L'Étourdi, Les Précieuses, Monsieur de Pourceaugnac, etc.*).

La question qui s'est posée au début de cette partie «Pourquoi ruser quand le scénario est dessiné et décidé à l'avance ?», réapparaît dans ce moment d'analyse. Avons-nous trouvé une réponse ? Après avoir analysé certaines conditions du jeu moliéresque dans son rapport avec le mécanisme de la ruse, nous pouvons répondre : en partie oui. Comment ?

La conduite de la ruse moliéresque engendre un univers purement théâtral où le plaisir du spectateur naît à la fois de la superposition de la qualité des stratégies, et de la merveille que reflète le spectacle de la ruse, avec la conquête momentanée de la suprématie des fourbes, voire du châtement des perdants. Le motif théâtral sur la valeur dynamique duquel focalise Molière s'incarne dans l'aspect ludique de la ruse.

La mise en œuvre d'une ruse théâtrale prend la forme d'un combat entre deux partenaires, et pour gagner, le fourbe se livre à un jeu dont les conditions et procédés techniques lui donnent la possibilité d'outrepasser ses droits, et de transgresser le code afin de réaliser une fête théâtrale dans laquelle l'esprit ludique peut l'emporter sur la nécessité de l'action dramatique.

Parmi les éléments qui composent l'univers du jeu, et qui est considérée comme le noyau de l'aspect ludique de la ruse, la virtuosité du fourbe concrétise le premier caractère fondamental à l'accomplissement des conditions du jeu moliéresque. Pour cette raison, il est préférable d'examiner en détail cette qualité de performance dont le

spectateur, et même le personnage spectateur «Silvestre : J'avoue que tu es un grand homme, et voilà l'affaire en bon train<sup>109</sup>» saluent volontiers l'ingéniosité, la capacité d'agir, et toutes les répercussions comiques et spectaculaires qu'elle suscite.

## I.2- Virtuosité du jeu de la ruse

L'identité sémantique du terme *virtuosité* fournie par Le Robert «Talent... Technique brillante (d'un artiste, d'un écrivain, d'un artisan, etc.)<sup>110</sup>» établit trois qualités principales parmi d'autres où le meneur du jeu moliéresque se distingue des autres personnages. L'aspect ludique de la ruse est précisément fondé sur le jeu du fourbe, sur ses mimiques expressives. Ses intrigues, son action et son jeu forment tous l'armature générale du spectacle.

Molière, dramaturge, comédien, et chef de troupe, dont le talent a révélé un vrai homme de planches, accordait beaucoup d'attention au jeu de l'acteur :

Il n'était pas seulement inimitable dans la manière dont il soutenait tous les caractères de ses comédies ; mais il leur donnait encore un agrément tout particulier par la justesse qui accompagnait le jeu des acteurs : un coup d'œil, un pas, un geste, tout y était observé avec une exactitude qui avait été inconnue jusque-là sur les théâtres de Paris.<sup>111</sup>

Lorsque nous qualifions les jeux scéniques des fourbes moliéresques de performants, nous tenons cette certitude du fait que c'est souvent Molière qui a incarné ces rôles (Sganarelle du *Médecin Volant*, Mascarille, Scapin), ou qu'il exige de ses comédiens le même brio quand il joue les dupes (Arnolphe, Orgon, Pourceaugnac, M. Jourdain, etc.).

---

109) *Les Fourberies de Scapin*, I, 4.

110) *Le Grand Robert de la langue française*, Terme *Virtuosité*.

111) *Préface de l'édition 1682*, dans l'édition de Georges Couton, p. 1001.

L'exploration de la virtuosité dans l'aspect ludique de la ruse s'effectuera à travers le jeu de deux figures moliéresques, fréquemment citées (Sganarelle du *Médecin volant*, Scapin), pour mettre en valeur leurs techniques élaborées en vue de conquérir la scène, remplir le plateau, orchestrer, développer, et varier le jeu scénique. Il paraît évident que c'est autour de leur jeu que se construit la comédie et s'organise l'espace théâtral : décor, intrigues, attitudes, gestes, langage, etc. Leur action crée un rythme de danse, une fête spectaculaire parallèle aux jeux d'artifice.

### **I.2.1- Sganarelle et le double rôle**

La première apparition du personnage de Sganarelle a lieu dans *Le Médecin volant*, une petite pièce qui marque le début de la carrière de Molière. Le schéma dramatique est connu : Sganarelle, qui s'engage à servir l'amour de son maître (Valère), endosse l'identité d'un médecin, et sous prétexte de guérir la feinte maladie de Lucile, convainc le père Gorgibus de loger sa fille au fond du jardin afin de permettre la rencontre avec Valère.

Le valet fait preuve d'une intelligence marquante, et la ruse a réussi. Mais le hasard moliéresque a voulu que Gorgibus surprenne Sganarelle en habit de valet. Pour duper le père, Sganarelle se trouve obligé de recourir à un nouveau subterfuge : celui de se dédoubler en un frère jumeau nommé Narcisse «Sganarelle : Je suis son frère, Monsieur: nous sommes gémeaux; et, comme nous nous ressemblons fort, on nous prend quelquefois l'un pour l'autre<sup>112</sup>». Toute la pièce repose sur le fait que Sganarelle doit jouer deux rôles à la fois, celui du médecin, et celui de son frère. La volonté de Gorgibus à réconcilier les jumeaux complique la ruse où les deux sont censés être présents en même temps sur scène.

---

112) *Le Médecin Volant*, sc. 11.

La nécessité d'assumer ce double rôle exige de Sganarelle et du comédien une performance dans l'art de monter des fictions, de manipuler les signes, et de maîtriser le jeu de l'acrobate.

Sganarelle se livre à un jeu ininterrompu et renouvelé dont la virtuosité séduit les deux publics (celui de la salle, et de la scène). La présence prétendue des deux frères dans la maison du père et la nécessité de se montrer va créer un vrai jeu d'ivresse. L'action de Sganarelle transforme l'univers de la comédie en divers jeux rythmiques : jeux d'entrées, de sorties, jeux de portes, de fenêtres. Le public assiste à un spectacle de danse : quand Gorgibus, dans la scène (15), sort de la porte, Sganarelle saute par la fenêtre. Les sorties et les entrées des personnages sont rythmées pour présenter un vrai ballet, ou une pure acrobatie :

Sautant par la fenêtre et rentrant par la porte, Sganarelle va, dans un *stretto* bientôt étourdissant, être alternativement le valet et le médecin, jusqu'au moment où, pour lever les doutes de Gorgibus aiguillonné par Gros-René qui s'amuse de voir «comme diable on saute ici par les fenêtres», Sganarelle, à la fenêtre, est obligé d'embrasser «son chapeau et sa fraise qu'il a mis au bout de son coude».<sup>113</sup>

Max Vernet ne manque pas de signaler que la virtuosité de Sganarelle a été mise à l'épreuve. Le jeu de folie que mène Sganarelle impressionne Gros-René au point que ce dernier commence à douter de ses capacités visuelles. En cherchant à se désillusionner, il demande qu'on voit les deux frères ensemble. Seule la magie de Molière-acteur peut faire ses effets «Gros-René : Ah! par ma foi, il est sorcier<sup>114</sup>».

Outre sa redondance stylistique, ce double jeu théâtral produit des répercussions vertigineuses en raison même de la répétition gestuelle à laquelle se livre Sganarelle : «Virtuosité du jeu physique, triple niveau de comique, inventivité visuelle lorsqu'il s'agit de faire voir les deux jumeaux ensemble,

---

113) Max Vernet, *Molière, côté jardin, côté cour*, éd. Nizet, 1991, p. 94

114) *Le Médecin Volant*, sc.15.



le Sganarelle du *Médecin volant* contient déjà toutes les sortes de jeux théâtraux que Molière développera dans des pièces de plus d'importance<sup>115</sup>».

Les actions et les paroles de Sganarelle créent un support de variation dans l'espace. De l'intérieur à l'extérieur, de l'espace théâtral à celui du cirque, le brio du fourbe occupe toute la scène. Sans répit, il simule un interlocuteur avec lequel il se communique, il dédouble, il se transforme en clin d'œil d'un médecin en un valet, il enchaîne des répliques sur un débit toujours interrompu. Ce jeu théâtral de leurre et de mystification nous met dans un univers d'hyperbole actionnelle qui met en évidence la virtuosité du fourbe moliéresque.

Par sa conduite qu'on peut désigner comme «surjeu», Sganarelle n'incarne pas seulement la figure de l'homme de théâtre, mais en outre, il reflète une image amplifiée de la capacité ludique de Molière. Ce dernier excelle dans son premier rôle de fourbe avec une performance inimitable qui se poursuit, durant toute sa carrière théâtrale, jusqu'à Scapin : figure de l'expérience moliéresque.

### **I.2.2- Maestria de Scapin**

Dès le début de la comédie, Scapin annonce la couleur festive d'une gaieté qui régnera jusqu'à la dernière réplique. En organisant la répétition générale de la scène où Octave est censé affronter les remontrances de son père (I, 3), l'aspect ludique des fourberies commence à couvrir tout l'espace scénique. Scapin entreprend une série de ruses, de postures, de paroles trompeuses, dans l'ambition de susciter le plaisir du spectateur grâce à la virtuosité avec laquelle il se joue de ses adversaires.

Le public ne cesse d'encourager et d'applaudir l'ingéniosité de Scapin, mais la ruse du sac (III, 2) se déroule dans un rythme étourdissant

---

115) Jacqueline Razgonnikoff, *Molière et les jeux de rôle*, article rédigé dans *Molière et le jeu*, p.285

où la salle reste en état d'allégresse, et le meneur du jeu continue à chercher l'extase du plaisir.

*Les Fourberies* offrent au spectateur une distraction particulière à travers une des formes de la répétition fréquente chez Molière : le stratège Scapin procède à une triple variation sur un thème de pure invention après avoir enfermé Géronte dans le sac :

Scapin : Cachez-vous. Voici un spadassin qui vous cherche. *En contrefaisant sa voix*, "Quoi? Jé n'aurai pas l'abantage dé tuer cé Geronte, et quelqu'un par charité né m'enseignera pas où il est ? [...] *Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait, et le reste de lui*. "Oh, l'homme au sac!" Monsieur. "Jé té vaille un louis, et m'enseigne où put être Géronte [...] *lui remet la tête dans le sac*. Prenez garde. En voici un autre qui a la mine d'un étranger [...] *lui remettant sa tête dans le sac*. Prenez garde, voici une demi-douzaine de soldats tout ensemble. *Il contrefait plusieurs personnes ensemble*. "Allons, tâchons à trouver ce Géronte, cherchons partout".<sup>116</sup>

Pour illustrer sa dominance et déployer toute sa virtuosité, Scapin varie les accents : il imite tour à tour un Gascon, un spadassin étranger, puis une troupe de soldats, en répétant le même schéma thématique : le persécuteur prétendu demande à Scapin où peut-il trouver Géronte pour se venger de lui, mais le fourbe simule un noble refus de trahir le vieillard. On remarque que les mêmes mots se répètent, ce qui signifie que toute la valeur dramatique s'oriente vers la beauté du geste répété.

Toutes ces imitations, ces déformations langagières, et tous ces jeux scéniques focalisent sur la faculté du fourbe à s'approprier une ou plusieurs identités avec une aisance et une rapidité qui reflètent des signes d'une haute virtuosité. Son acte répétitif est en même temps rythmique. On a l'impression que les coups de bâton sont donnés avec une mélodie gestuelle mesurée, et en harmonie avec la répétition énonciative des «coups de bâton» qui exprime le malicieux plaisir chez Scapin de publier ses ruses malgré le désir de Géronte de tout lui pardonner.

---

116) *Les Fourberies de Scapin*, III, 2.

Les gestes et les postures de Scapin se croisent et s'opposent à merveille avec ses dialogues artificiels. L'ensemble crée un vrai espace du jeu théâtral. Ce valet fourbe devient le symbole du perfectionnement dans la métamorphose, et Molière voit dans ses *Fourberies* un vrai exercice de virtuosité avantageuse susceptible de séduire son public :

Ce parti pris du jeu, du mouvement, de la joie du corps, de l'exaltation des voix et de la libération du verbe, réalise une fête théâtrale, dans laquelle le génie de Molière trouve son accomplissement, en produisant, au crépuscule de son œuvre, une forme dramatique totale où le rythme, unissant le discours et la danse, transcende le jeu du comédien pour faire de Scapin l'apothéose de la farce.<sup>117</sup>

L'univers ludique des ruses de Scapin permet, donc, de produire la même fascination qu'éprouve le spectateur face au jeu des illusions. Cela paraît évident car la conduite de la ruse moliéresque est fondée sur l'illusion et l'acte trompeur n'est qu'un jeu qui contribue à créer une forme d'ivresse qui envahit le public devenu désintéressé à la légitimité de l'action.

L'allégresse qu'éprouvent les spectateurs est partagée avec le fourbe lui-même. La ruse du sac n'a pas de rapport direct avec l'intrigue de la pièce, mais c'est l'auto-séduction de Scapin qui produit cette performance du jeu du personnage. Le processus de la tromperie chez le personnage de la ruse moliéresque s'accompagne d'un aspect narcissique. Sganarelle du *Médecin volant*, Mascarille, Dom Juan, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc., se veulent tous les meilleurs. À partir de la mise en œuvre de leurs ruses, ils s'y apparentent, et tentent de s'auréoler d'une forme de narcissisme. Dom Juan en témoigne clairement :

Dom Juan : On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait; à combattre par des transports, par des larmes, et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme, qui a peine à rendre les armes, à forcer

---

117) B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 217

pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules, dont elle se fait un honneur, et la mener doucement, où nous avons envie de la faire venir.<sup>118</sup>

Les ressources de la puissance de leurs tromperies et de la performance de leurs jeux viennent de leur volonté d'obtenir un double plaisir (plaisir de tromper et plaisir du succès). Cette tendance à amplifier leurs habiletés stratégiques, à affirmer leur suprématie «Scapin : je puis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier<sup>119</sup>», et à sauvegarder l'honneur du fourbe «Mascarille : L'honneur, ô Mascarille, est une belle chose» leur permet d'atteindre l'extase du plaisir et à Molière de pousser le jeu théâtral au paroxysme. Le jeu identique du bel esprit de Mascarille des *Précieuses ridicules* provient de son extravagance qui lui attribue une sur-puissance séductrice au point d'être séduit par lui-même et de croire à son propre jeu.

En résultat, le fonctionnement du mécanisme de la ruse, chez Molière, procure un univers purement théâtral dont la finalité prioritaire est la recherche d'un divertissement qui conquiert la bienveillance du spectateur. La priorité de cette fonction dramatique de la ruse n'exclut pas sa valeur dans la réalisation de la portée critique de la comédie. La mise en œuvre d'un stratagème réunit dans ses tenants l'utile et l'agréable car ses effets créent du sérieux et du comique.

Tous les éléments composant le processus du jeu théâtral se reflètent dans le miroir du travail manipulateur du fourbe moliéresque. Si le spectateur estime que le jeu du personnage de la ruse n'est qu'une activité de plaisir et de loisir, pour Molière, c'est une vocation, une compétence, un travail qui exige de vraies performances pour assurer ses

---

118) *Dom Juan*, I, 2.

119) *Les Fourberies de Scapin*, I, 2.

répercussions comiques et spectaculaires. La virtuosité des personnages des rusés est le résultat naturel d'une telle exigence.

Par souci de présenter un jeu perfectionné, notre dramaturge exploite abondamment l'univers de la ruse, car son aspect ludique produit un parfait jeu théâtral à l'intérieur du jeu principal de la comédie. Sganarelle, par ses tours d'acrobatie, crée une deuxième représentation dans la première. Avec Scapin qui se dédouble en plusieurs soldats, nous nous retrouvons dans l'univers du théâtre dans le théâtre. Dans le deuxième point d'étude de ce chapitre, nous explorerons le processus de la théâtralisation de l'univers de la ruse.

Nous avons vu comment l'action de la ruse reflète le climat du jeu théâtral. Mais la fonction dramatique de la ruse moliéresque ne s'arrête pas à ces limites. Molière exploite les potentialités de la conduite trompeuse pour mettre en valeur l'ampleur du travail du chef du groupe théâtral, qui s'effectue dans les coulisses avec les comédiens, ou dans l'installation du décor et des dispositifs scéniques. Théâtraliser l'action de la ruse est le meilleur moyen pour Molière de valoriser son propre théâtre. Donc, quelle forme de théâtralisation caractérise-elle les artifices des meneurs du jeu moliéresque ? Quel atout dramatique peut tirer Molière de ce processus ?

## **II – Théâtralisation de la ruse**

Toute lecture, interprétation, ou étude critique de la dramaturgie moliéresque rendent compte immédiatement de la valeur primordiale qu'acquiert le jeu scénique dans la construction des comédies de notre auteur. L'univers lexical, bien exploité, est le premier témoin où des expressions telles que «Allons nous préparer à jouer notre rôle<sup>120</sup>», «Nous leur

---

120) *L'Etourdi*, II, 1. v.498

jouons tous deux une pièce<sup>121</sup>», «Le masque est levé de ta trahison<sup>122</sup>», «Nous jouons ici une comédie<sup>123</sup>» sont très fréquentes. Même dans les premières phrases de la préface de *Tartuffe* que Molière a jugé utile d'écrire, il a employé trois fois le terme «jouer», dans un sens proche de «représenter<sup>124</sup>».

L'aspect ludique qui caractérise le mécanisme de la ruse concrétise la réalisation de l'ambition moliéresque. Nos analyses ont bien démontré que l'espace scénique se présente comme l'environnement le mieux adapté au fonctionnement de toute forme de machination. L'exploit moliéresque de cette particularité des divers jeux de ruse s'étend de la valorisation du jeu scénique jusqu'à mettre en illustration sa tendance à doubler le jeu théâtral en mettant sous les yeux du spectateur le processus de la construction du spectacle de la ruse.

Les circonstances qui entourent l'élaboration des stratagèmes reflètent le concept du travail du dramaturge, du metteur en scène, et du comédien, etc. Car le personnage du rusé est à la fois auteur de son intrigue, metteur en scène qui dirige le jeu de la ruse, et acteur jouant sa propre histoire fictive. Le plaisir du théâtre des ruses moliéresques reste toujours celui de la mise en scène.

Le travail des stratèges est hautement revendiqué par le spectateur, car en échange de sa complicité, il lui offre le partage de la puissance rusée et un spectacle réjouissant de l'ingéniosité humaine :

---

121) *Les Précieuses Ridicules*, sc. 1

122) *Dom Garcie de Navarre ou le prince jaloux*, IV, 8. v. 1275.

123) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 8.

124) « Voici une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été longtemps persécutée ; et les gens qu'elle joue ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants en France que tous ceux que j'ai joués jusqu'à ici. Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins, ont souffert doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux ; mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie ; ils se sont effarouchés d'abord, et on trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces, et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. » in Préface de *Tartuffe*, édition de Georges Couton, P.883.

Le rusé de comédie se définit la plupart du temps comme un joueur qui démonte sur scène tous les ridicules de sa dupe, qui sont souvent ridicules de puissants, permettant ainsi par délégation du public la transgression cathartique de l'ordre moral et social.<sup>125</sup>

Pour tromper son entourage, le personnage du rusé, surtout l'hypocrite, recourt, d'ailleurs, aux mêmes moyens que l'acteur. Il joue sur l'apparence et adopte un certain style d'accessoire, il utilise en tout cas le langage, les gestes et les mimiques du modèle choisi afin de lui ressembler. Ce double jeu du fourbe crée une deuxième action dramatique située à l'intérieur de l'action principale (une illusion dans la grande illusion). G. Forestier interprète comment le théâtre comique de Molière tend, par le jeu conscient de la ruse, à compliquer le jeu scénique en se faisant théâtre dans le théâtre :

Le processus de la mise en abyme permet de jouer de plusieurs manières différentes du rapport entre action dramatique enchâssante et action dramatique enchâssée. On peut dégager trois combinaisons. Tantôt les ressemblances entre les deux niveaux de représentation servent à voiler ce qui se passe « réellement » sur le plan de l'action principale [...] Tantôt, à l'inverse, elles font passer pour « réels » des faits qui sont en vérité *joués* par les comédiens de la pièce intérieure [...] On rencontre enfin la synthèse des deux précédentes combinaisons : l'action abymée peut rejoindre le niveau de la réalité, avant que cette réalité puisse être une pure illusion [...] La nécessité d'abuser un personnage est, en effet, à la source de la représentation intérieure.<sup>126</sup>

Cette procédure de combiner l'illusion du jeu de la ruse avec la fiction de la pièce principale dans un rapport de subordination ressort du phénomène de la théâtralisation de l'action de la ruse. Le Dictionnaire du théâtre de P. Pavis nous affirme que «Théâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et de la mise en situation des discours sont les

---

125) Jean-Luc Joly, *La ruse : une casuistique littéraire*, article rédigé dans *La Comédie de la ruse*, p.33

126) Georges Forestier, *Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 229 - 230

marques de la théâtralisation<sup>127</sup>». Cette définition exprime globalement la conduite du fourbe moliéresque qui, durant le déroulement de l'action principale, met sous les yeux du spectateur le processus de l'invention de son artifice, ses préparations et son fonctionnement, dans le seul but de susciter un énorme plaisir dans la salle et sur la scène. Selon la typologie de Bernard Dort, la représentation théâtralisée, c'est :

Essai de susciter sur une scène qui se donne pour telle, un jeu multiples dans lequel l'acteur, employant consciemment certains procédés traditionnels ou les réinventant spontanément, fait appel chez le spectateur au goût et à l'instinct du jeu.<sup>128</sup>

Quelques points d'études se chargent d'examiner le processus de la théâtralisation de la conduite rusée. Pour voir comment l'apparition sur scène du personnage de la ruse (hypocrite / meneur du jeu) incarne le théâtre dans le théâtre, nous procéderons à explorer le procédé de la construction du spectacle de la ruse à travers les scènes de la préparation, des répétitions, d'installation des dispositifs théâtraux, nous nous pencherons, dans la suite, sur le processus de la multiplicité des jeux de rôles chez les personnages de l'univers de la ruse.

Puisque le masque est le symbole du concept scénique, nous tentons, en troisième lieu, d'illustrer la théâtralisation du déguisement comme une forme de jeu sur l'identité et l'aspect extérieur du fourbe ; nous nous consacrerons, enfin, à une analyse de la technique du jeu du fourbe, c'est-à-dire, nous tenterons de montrer comment il construit le regard de la cible de la tromperie, comment il se donne à voir

---

127) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Armand Colin, 2002. Terme *Théâtralisation*.

128) Bernard Dort, C. Naugrette-Christophe, *La Représentation théâtrale moderne (1880-1980)*. *Essai de bibliographie* ; in Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty, I, Université de la Sorbonne-Nouvelle. 1984, p.11



scéniquement. C'est ce que Gilles Declercq<sup>129</sup> appelle la spectacularité du personnage de la ruse.

Ces éléments de discussion nous aideront à établir une conception précise du phénomène de la théâtralisation de la ruse qui confirme son aspect ludique si cher à Molière.

## II. 1- Préparation et Répétition

Le meneur du jeu, dans les comédies de Molière, exerce une fascination brillante sur le public par la qualité de ses réalisations. La façon dont il invente, ou improvise ses trames et dirige le déroulement de l'action en « metteur en scène » fournit l'occasion de dévoiler la puissance de son imagination, voire de son génie. L'imagination ou la création des éléments de sa stratégie manipulatrice ont lieu en un laps de temps très réduit. Le plus souvent, le spectateur assiste à ce processus, le personnage du fourbe commence, ensuite, à préparer ses complices, à répéter les rôles attribués, à donner ses consignes, à élaborer certains dispositifs ou accessoires afin de construire son spectacle fictif.

La demande du personnage de la ruse à ses complices de respecter les règles du jeu exprime une sorte de préparation et de préméditation d'une action trompeuse. L'annonce de cette intention constitue une réalisation dramatique s'agissant, selon G. Declercq<sup>130</sup>, de mettre sous le regard du spectateur les dispositifs d'un piège pour faire comprendre le processus.

Cette pratique de construction scénique, connue pour chaque chef de troupe théâtral, est attestée chez le personnage d'Elmire dans *Tartuffe*. Cette femme trouve que l'ordre de sa famille se déstabilise, se dégrade,

---

129) Gilles Declercq, Séminaire « *Théâtre de la séduction* », Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III. 2008.

130) *Ibid.*,

et faire poser le masque à Tartuffe pour éliminer son pouvoir devient une nécessité capitale.

Son adversaire est un redoutable escroc ; pour cette raison, elle doit se montrer plus vigilante et subtile. La préparation de sa comédie de la feinte commence par l'avertissement de son mari, Orgon, de son intention visant à le désaveugler et à dévoiler la réalité hypocrite de Tartuffe. Quelques vers suffisent à annoncer son projet :

Elmire : Mais que me répondrait votre incrédulité,  
Si je vous faisais voir qu'on vous dit vérité ?  
[...]  
Mais supposons ici que, d'un lieu qu'on peut prendre,  
On vous fit clairement tout voir et tout entendre :  
Que diriez-vous alors de votre homme de bien ?  
[...]  
Il faut que, par plaisir, et sans aller plus loin,  
De tout ce qu'on vous dit je vous fasse témoin.  
Orgon : Soit je vous prends au mot. Nous verrons votre adresse  
Et comment vous pourrez remplir cette promesse.<sup>131</sup>

Une fois l'accord du complice-témoin est attribué, Elmire assume son rôle initial de metteur en scène qui dirige une comédie en s'adressant aux autres complices (*À Dorine* : Faites-le-moi venir<sup>132</sup>, *Parlant à Cléante et à Mariane* : Et vous, retirez-vous.<sup>133</sup>). Puis elle convoque un dispositif théâtral essentiel au jeu, il s'agit de la table. (Approchons cette table, et vous mettez dessous<sup>134</sup>). Cet outil théâtral n'est mentionné qu'au moment où on va s'en servir, c'est que Jacques Scherer affirme en disant que la table «n'est pas sur le devant de la scène, elle n'est pas au milieu de la scène et il n'est pas certain qu'elle soit entièrement visible sur la scène elle-même [...] elle est dans un coin, mais au moment où elle va jouer son rôle, car cette table est un personnage, on

---

131) *Tartuffe*, IV, 3, v. 1339-1340, 1344 -1346, 1350 – 1353.

132) *Ibid.*, v.1354.

133) *Ibid.*, v.1359.

134) *Ibid.*, IV, 4, v.1360.

l'approche du milieu de la scène pour que les spectateurs puissent bien voir la manière dont Orgon s'en sert<sup>135</sup>».

Elmire s'adresse à Orgon pour que ce mari dupé se mette à l'endroit qu'exige son scénario, et elle lui fournit les dernières instructions de son rôle :

Elmire : Mettez-vous là, vous dis-je; et quand vous y serez,  
Gardez qu'on ne vous voie, et qu'on ne vous entende<sup>136</sup>

Une fois l'espace scénique de l'artifice est prêt, Elmire abandonne sa mission de metteur en scène pour jouer son rôle d'actrice dans la comédie de la ruse qu'elle entreprend de monter. Sa stratégie dissimulatrice lui impose de jouer le rôle d'une femme séduite afin d'exciter l'appétit de Tartuffe et faire tomber son masque. Pour cette raison, elle sollicite la permission du mari pour jouer ce rôle, et demande son intervention quand il estime nécessaire d'achever la comédie :

Elmire : Au moins, je vais toucher une étrange matière ;  
Ne vous scandalisez en aucune manière.  
Quoi que je puisse dire, il doit m'être permis.  
[...]  
Et les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez.  
C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée,  
Quand vous croirez l'affaire assez avant poussée<sup>137</sup>

Tartuffe, deuxième acteur inconscient du spectacle de la ruse, est arrivé, Elmire joue son jeu, et Orgon reste sous la table. La comédienne tente d'entretenir avec le témoin par «des communications acoustiques secrètes qui ne semblent pas parvenir effectivement à leur destinataire<sup>138</sup>». À la scène (IV, 6), on découvre un autre dispositif théâtral nécessaire à la

---

135) Jacques Scherer, Structure de Tartuffe, éd. SEDES, 1966, p.218

136) *Le Tartuffe*, IV, 4, v.1364-1365.

137) *Ibid.*, IV, 4, v.1367-1369, v. 1378-1380.

138) Jacques Scherer, Structure de Tartuffe, p. 218.

comédie, c'est le tapis qui couvre la table et qui cache Orgon «Rentrez sous le tapis, il n'est pas encor temps<sup>139</sup>».

Cette table au long tapis rappellera sans cesse la présence dissimulée d'Orgon au spectateur. C'est par l'opacité de ce tapis couvrant la table et Orgon que Molière crée aussi chez le public une inquiétude momentanée : «Les signaux sonores qu'Elmire lui adresse (elle tousse, elle frappe sur la table) suscitent une matérialisation imaginaire de son personnage<sup>140</sup>» Mais ce deuxième acteur inefficace fait preuve d'une inaptitude aux signes : il ne comprend ni le jeu de Tartuffe, ni celui de sa femme. Il est vrai qu'Elmire a préparé ce décor, mais c'est à Orgon de l'utiliser et d'en sortir pour mettre fin à cette comédie.

La table a joué son rôle, en dissimulant Orgon pour permettre un retournement capital de l'action. Le tapis sur la table est une sorte de second rideau de théâtre. Elmire a deux publics (le spectateur et Orgon). Le spectateur, sans le voir, sait qu'Orgon assiste à la scène, cet acteur dans la comédie de feinte d'Elmire est présent derrière le rideau de la comédie intérieure. On tirera le tapis ou le rideau lorsque l'une ou l'autre des comédies sera terminée.

Ainsi, le mécanisme fonctionne pour le mieux ; le mari écoute tout, Tartuffe n'attendait que cet aveu pour se dévoiler, et Elmire a parfaitement joué sa comédie et mené le jeu par la seule habileté de son génie et de son discours. La ruse d'Elmire acquiert son statut théâtral parce qu'elle est préparée, et exécutée sous les yeux du public et avec sa complicité implicite ; c'est le théâtre dans le théâtre, une comédie dans une autre comédie.

Cette vocation théâtrale est souvent partagée par les meneurs du jeu moliéresque. Scapin assume, à la perfection, son rôle de metteur en scène quand il commence à préparer Octave à la scène (I, 3) pour un

---

139) Le Tartuffe, IV, 6. v.1532.

140) Jacques Scherer, Structure de Tartuffe, p. 218-219.

affrontement possible avec son père enragé d'un mariage sans son consentement.

Le spectateur assiste à une scène de répétition au sens théâtral du terme. Normalement, ce genre de scène se passe en coulisse avant la représentation. Molière emporte les coulisses sur scène. Avant de commencer les répétitions, Scapin, qui doit jouer le rôle du père, instruit Octave la méthode pour tenir tête au dernier :

Scapin : Là, tâchez de vous composer par étude. Un peu d'hardiesse,  
et songez à répondre résolument sur tout ce qu'il pourra  
vous dire.<sup>141</sup>

Il s'exprime aussitôt en «metteur en scène», avec un vocabulaire approprié :

Scapin : Répétons un peu votre rôle et voyons si vous ferez bien.  
Allons. La mine résolue, la tête haute, les regards assurés  
[...] Encore un peu davantage [...] Bon.<sup>142</sup>

Dans cet espace de répétition théâtrale, Scapin se dédouble en imitant l'attitude furieuse d'Argante, et adopte une diction de sévère reproche afin de donner au personnage la possibilité de dire son texte dans des pareilles circonstances. Le jeu de Scapin était si réaliste qu'Octave se montre incapable de répondre : « C'est que je m'imagine que c'est mon père que j'entends.<sup>143</sup> » dit-il paralysé, ayant abandonné toutes ses résolutions de fermeté. Cette fois, la répétition aura été inutile dramatiquement, car le jeune homme s'enfuit dès que son père arrive réellement. Mais Scapin, étant bon parleur et bon comédien, a pu calmer la colère d'Argante par une ruse verbale qui lui a persuadé que son fils était obligé de conclure cet acte.

Cette préparation s'apparente à l'idée de la fête qui induit au plaisir par anticipation. Quand on prépare ou répète une fourberie en

---

141) *Les Fourberies de Scapin*, I, 3.

142) *Ibid*, I, 3.

143) *Ibid.*, I, 4.

mettant en place les divers dispositifs et stratégies afin qu'elle soit opérante, on est dans un processus de plaisir anticipé, car ce genre de théâtralisation suscite, chez le spectateur, une impression euphorique pour un effet à venir. Avec la scène de Scapin préparant Octave à jouer son rôle, nous sommes devant une attitude d'un charme exercé sur le public qui vit en même temps que les comédiens l'attente de l'effet d'une stratégie séductrice préparée sous ses yeux.

En vrai poète comique, le meneur du jeu moliéresque s'entend à tramer une intrigue, à construire des rôles, à constituer ses interlocuteurs en personnages de ses jeux de ruse, à répondre à l'impromptu aux problèmes soulevés par sa mise en scène, bref à constituer les autres en utilités pour les jeux de rôles nécessaires à son double spectacle.

## II.2- Jeux de Rôle

Lors du déclenchement de la machination sur le plateau, le spectacle met en scène des comédiens qui, en jouant un double rôle, introduisent une seconde pièce créant subtilement un jeu qui se meut alternativement entre fiction et réalité :

Plusieurs indices nous laissent entendre que les auteurs dramatiques du XVII<sup>ème</sup> siècle ont eu une conception suffisamment éclairée de leur art pour savoir jouer avec la théâtralité du théâtre. Le premier [...] réside dans l'extraordinaire exploitation du rapport réalité-fiction à laquelle certains se sont livrés. Jouer sur l'illusion, c'est en effet utiliser la théâtralité dédagée par la mise en œuvre du procédé »<sup>144</sup>

L'accumulation des jeux de rôle dans *Le Malade imaginaire* porte la valeur de la théâtralisation, chez Molière, à son apothéose. La comédie comprend une multiplication des meneurs du jeu, des dupes, et des spectateurs internes aux divers jeux de ruse menés. Argan a participé dans ces tours d'illusions en tant que spectateur, et acteur.

---

144) Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, éd. Droz, Genève, 1996. p. 335.

À partir du second acte, les manifestations des jeux de rôle annoncent clairement la couleur festive avec le petit opéra (II, 5) improvisé et chanté, à la demande d'Argan en présence des deux pantins (les Diafoirus père et fils), par les deux amoureux (Angélique, et Cléante introduit à la maison d'Argan sous l'identité du maître de musique) :

Cléante :  
Hélas! belle Philis,  
Se pourrait-il, que l'amoureux Tircis,  
Eût assez de bonheur,  
Pour avoir quelque place dans votre cœur?

Angélique :  
Je ne m'en défends point, dans cette peine extrême,  
Oui, Tircis, je vous aime.  
[....]

Cléante :  
Mais, Philis, une pensée,  
Vient troubler ce doux transport,  
Un rival, un rival...

Angélique  
Ah! je le hais plus que la mort,  
Et sa présence, ainsi qu'à vous  
M'est un cruel supplice.

Cléante :  
Mais un père à ses vœux vous veut assujettir.

Angélique :  
Plutôt, plutôt mourir,  
Que de jamais y consentir,  
Plutôt, plutôt mourir, plutôt mourir.<sup>145</sup>

Dans cette partie de ruse lyrique, les deux acteurs (Cléante en rôle du professeur du chant et Tircis, Angélique en élève et Philis) vont improviser une chanson à partir de leur propre histoire d'amour. La particularité de ce jeu est que les deux amants chantent la vérité même sous le couvert d'une illusion conventionnée par une entente instaurée

---

145) *Le Malade imaginaire*, II, 5.

entre les spectateurs internes (Argan et les Diafoirus) et les comédiens (Cléante et Angélique). Cette entente sur l'aspect du jeu transforme la vérité chantée en fiction jouée aux yeux du public intérieur.

En gardant Argan, et les prétendants (venus pour demander la main d'Angélique), à la scène en tant que spectateurs et dupes de l'illusion jouée, cette théâtralisation du duo amoureux suscite des effets spectaculaires en donnant au public le plaisir de voir la manière ironique de bernier Argan et les Diafoirus :

Dans *Le Malade imaginaire*, Molière a revitalisé le cliché en théâtralisant l'illusion. Car cette théâtralisation a une double conséquence : non seulement elle a fait d'Argan, le *spectateur* de sa propre illusion, mais encore, en conférant le même statut de spectateurs aux autres personnages de la scène elle les plonge dans le même piège – à l'exception de Toinette, complice des amoureux.<sup>146</sup>

La fête théâtrale se poursuit avec le déguisement de Toinette en médecin (III, 8), durant lequel Argan maintient son rôle de spectateur dupé. Mais ce statut se change dans le spectacle de la mort feinte (III, 11-12).

Cette tromperie théâtralisée se croise dans ses dimensions et finalités avec celle d'Elmire. Toinette mène le jeu en inventant l'idée de simuler la mort, en persuadant Argan d'être acteur complice de cette petite comédie «Toinette : Monsieur, souffrez que je lui montre son bec jaune, et le tire d'erreur [...] Madame s'en va revenir. Mettez-vous tout étendu dans cette chaise, et contrefaites le mort<sup>147</sup>».

En tant que metteur en scène, Toinette instruit son comédien (Argan), qui a accepté d'y participer «Je le veux bien<sup>148</sup>», comment jouer son rôle, ensuite, elle prépare l'espace adéquat en demandant à Béralde de libérer la scène «Toinette, à Béralde : Cachez-vous, vous, dans ce coin-là<sup>149</sup>»,

---

146) Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p.231

147) *Le Malade imaginaire*, III, 11.

148) *Ibid.*,

149) *Ibid.*,



et dès l'arrivée de Béline, elle lève le rideau et commence son rôle : «Toinette *s'écrie* : Ah! mon Dieu! Ah malheur! Quel étrange accident !<sup>150</sup>».

Si Argan a accepté ce rôle, c'est parce qu'il était promis par Toinette «Il y aura plaisir à confondre votre frère», et il se promet, de vivre un grand plaisir à voir son frère abaissé par sa confusion. Mais ce processus de démasquage théâtralisé reflète une scène qui réjouit la salle en premier. Ce pur divertissement s'accomplit à la fin de la comédie avec la cérémonie qu'organise Béralde en cumulant les rôles attribués à Argan (acteur, spectateur, et comédien) : «Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin, avec des danses et de la musique. Je veux que nous prenons ensemble le divertissement, et que mon frère y joue le premier personnage<sup>151</sup>».

Ce dernier meneur du jeu, Béralde, ne dissimule pas sa volonté de théâtraliser sa mascarade, ce qui rend la crédulité d'Argan plus burlesque. Dans cette comédie, les jeux de rôle sont diversifiés entre des meneurs de jeux (Cléante, Toinette, Béralde), des acteurs complices (Angélique, Argan), des spectateurs et dupes (les Diafoirus, Argan, Béline), et les illusions interagissent dans le seul but d'obtenir l'admiration du public.

L'essentiel dans ce théâtre de connivence reste de construire des machines, de ficeler des intrigues et d'éblouir les yeux du spectateur par l'ingéniosité du fourbe-metteur en scène. Parmi les moyens qu'il exploite pour amplifier les effets spectaculaires, le meneur du jeu a recours au procédé du déguisement avec tous ses accessoires susceptible de porter le motif théâtral chez Molière à son apogée.

---

150) *Le Malade imaginaire*, III, 12.

151) *Ibid.*, III, sc. dernière.

## II.3- Théâtraliser la ruse par déguisement

Jouer un rôle, pour un acteur, c'est endosser l'identité d'un personnage fictif, et donc se déguiser ; jouer le rôle d'un personnage qui se déguise aboutit donc à une sorte de « surthéâtralisation ». De ce point de vue, le déguisement est une image symbolique de l'activité théâtrale.<sup>152</sup>

Au moment où le personnage de la ruse apparaît sur scène, le spectateur se promet d'assister à une certaine petite comédie amusante. La valeur de cet effet d'attente redouble quand le meneur du jeu annonce son intention d'adopter la stratégie du déguisement<sup>153</sup> pour réussir son spectacle de ruse. Du fait qu'il exprime une des formes de la ruse, l'esthétique théâtrale du déguisement implique, souvent, une complicité constante entre le public et le personnage qui s'attribue, ou attribue une nouvelle identité. La salle est dans le coup du stratagème, elle participe implicitement à son élaboration, à son déroulement, et elle se réjouit de ses effets spectaculaires.

Parmi les bons tours que met en scène le maître du jeu Mascarille dans *L'Étourdi*, il y a un recours au travestissement (scène du déguisement de Lélie en un marchand arménien : IV, 1) qui vise à introduire Lélie chez Trufaldin et à rencontrer sa bien-aimée Célie. Mascarille convie Lélie à participer à ce véritable jeu, il l'exhorte à ne plus commettre de bévue en lui attribuant un rôle primordial : « Votre rôle en ce jeu par cœur doit être su.<sup>154</sup> ».

Une nouvelle répétition, au sens théâtral, se trouve dans cette scène dans laquelle le metteur en scène, Mascarille, ne cesse de répéter son

---

152) Georges Forestier « Déguisement » in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, 1991, p.245

153) « Du point de vue sémiotique, le déguisement consiste en la surimposition d'un élément significatif sur un rôle de base. Élément significatif parce que son intervention détourne le rôle de base de sa signification initiale, empêchant le personnage concerné d'être perçu pour ce qu'il est, et le faisant percevoir pour ce qu'il n'est pas » in G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.223.

154) *L'Étourdi*, IV, 1. v.1265.

histoire inventée (la rencontre prétendue de Lélia avec le fils de Trufaldin, et toutes les informations de la reconnaissance) pour que son comédien s'en souvienne durant la scène de la représentation. Mais Lélia le rassure en confirmant :

Lélia : Ces répétitions ne sont que superflues :  
Dès l'abord mon esprit a compris tout le fait.<sup>155</sup>

Mascarille se trouve toujours obligé de fournir plusieurs fois au personnage de sa mascarade des détails et de répéter, sans cesse, des consignes, car son comédien oublie régulièrement ce qu'il doit dire et faire :

Lélia : Écoute, Mascarille, un seul point me chagrine.  
S'il allait de son fils me demander la mine ?<sup>156</sup>

Cette répétition est nécessaire parce que le meneur du jeu craint la maladresse de Lélia. On admire pourtant la persévérance du valet fourbe, qui jusqu'au bout tente de préparer son complice :

Mascarille : Au moins, soyez prudent, et vous conduisez bien:  
Ne donnez point ici de l'imaginative.<sup>157</sup>

Mais les efforts du fourbe paraissent en effet, dramatiquement, vains, car Lélia multiplie ses étourderies et le stratagème se termine en démasquant l'acteur du spectacle. L'échec du déguisement préparé par Mascarille résulte de l'incapacité de Lélia à s'adapter aux exigences et aux règles qu'impose un masque à son porteur. Il entretient un rapport magique au masque, ce qui l'amène à se comporter comme s'il ne devait plus se soucier de la dissimulation nécessaire de son visage et de ses comportements :

[Lélia] n'arrive pas à contrôler le double jeu qu'instaure le 'masque' trompeur entre l'opacité et la transparence, à savoir d'être opaque

---

155) *L'Étourdi*, IV, 1, v.1348

156) *Ibid.*, v.1351-1352.

157) *Ibid.*, v.1370-1371.

pour le trompé et transparent pour le trompeur. Chez Lélie, ce jeu s'inverse : le masque est transparent pour le trompé et opaque pour le trompeur.<sup>158</sup>

Plusieurs fois, comme le souffleur, à qui a recours le comédien qui oublie les répliques qu'il doit énoncer, Mascarille intervient lors du déroulement du stratagème, et répond à la place de son maître pour sauver la situation critique qui résulte du fait que son acteur ne parvient pas à jouer le rôle qu'il lui a attribué.

Lélie ne s'avise aucunement de ce qui se passe autour de lui et laisse transparaître ses intentions à travers cette enveloppe protectrice qu'est le masque. Cette inaptitude au jeu du masque n'a d'autre but que d'intensifier les effets spectaculaires et comiques que produit ce processus d'artifice manqué. La particularité du déguisement, avec son aspect théâtralisé, provoque, chez G. Forestier, l'idée que certains dramaturges peuvent le chercher comme une finalité en soi :

On ne prétendra pas généraliser cette inversion des rapports entre les fonctions. Mais la fréquence de certains déguisements, le travestissement féminin, en particulier, incite à penser que nombre d'auteurs ont dû imaginer le déguisement avant même d'imaginer l'histoire dans laquelle ils allaient l'insérer.<sup>159</sup>

Le travestissement représente, dramatiquement, une source de changement de costumes, de gestes, de langage, et justifie le désir du dramaturge d'introduire le jargon, les grimaces, et toute sorte d'acrobatie. Grâce à ce double jeu, le fourbe moliéresque peut briller devant le public en mettant en illustration son génie. Le plaisir suscité par le déguisement théâtralisé prend une forme euphorique particulière dans *Monsieur de Pourceaugnac*.

---

158) M. Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, éd. gnv : Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1998. p.41

159) G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, p.341

La tactique du jeu manipulateur de Sbrigani est assez différente, car, sous couvert de mettre sa victime à l'abri de tous les gens qui le poursuivent, ce valet fourbe a déguisé Pourceaugnac en habit de femme. Ayant peu à peu affolé et terrorisé le vieillard limousin, Sbrigani pousse le jeu jusqu'à donner des conseils à sa dupe pour qu'elle joue bien son personnage :

Sbrigani : Au reste, étudiez-vous, quand je vous mènerai par la main, à bien marcher comme une femme, et prendre le langage et toutes les manières d'une personne de qualité.<sup>160</sup>

Effectivement, cette mise en scène est plus singulière car la victime joue le rôle principal dans la machine fictive qui le vise principalement. L'illusion qu'élabore Sbrigani annonce son vrai triomphe car il garde, aux yeux de la cible, son image éthique bienveillante, et s'empare de toute l'admiration du public pour son adresse imaginaire :

De part et d'autre du spectacle de farce auquel se prend la dupe, s'étend le domaine plus riche d'une *dramaturgie de l'imaginaire* montée en coulisses. L'imagination burlesque des fourbes abonde certes en inventions pittoresques et même grotesques, mais ces véritables entrepreneurs de spectacles savent se maintenir à distance humoristique ou sarcastique du montage auquel se prend leur proie.<sup>161</sup>

Grâce au masque, l'acteur perd son visage et devient un corps tendu vers une improvisation gestuelle et langagière. Ce qui lui permet, en théâtralisant son jeu, de produire toutes les formes du comique appréciées par le public. L'univers de la ruse permet donc à Molière de superposer les rôles et les identités dans l'espace et dans le temps d'une manière qui nous rappelle, sans cesse, qu'il y a un comédien sous le

---

160) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 2.

161) Patrick Dandrey, *Pourceaugnac mélancolique ou les délires de l'imagination*, in *Molière et Lully : Monsieur de Pourceaugnac*, Atelier de Recherche du Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. Rueil-Malmaison, éd. Du Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. 1997. p.42

personnage, et c'est son jeu de ruse qui confère à ce comédien le pouvoir de donner une vie à son personnage.

Le fonctionnement de la ruse moliéresque met en scène le concept du théâtre lui-même. À travers la théâtralisation des conduites de ses personnages rusés, notre dramaturge fait vivre au spectateur l'expérience d'un homme de théâtre dans le domaine de la construction d'une pièce, avec toute sorte de préparations, de répétitions, d'installation des dispositifs théâtraux, etc. La subtilité du jeu théâtralisé de la ruse moliéresque acquiert encore son statut privilégié grâce au phénomène de la spectacularité auquel se livre le fourbe afin de convaincre sa dupe de la réalité de sa fiction, et amplifier, par conséquent l'aspect ludique de la ruse.

#### **II.4- Spectacularité du jeu de la ruse**

L'art de la ruse attribue au fourbe moliéresque le caractère d'un acteur double. Il joue son rôle initial dans la comédie, et quand il met en scène sa stratégie trompeuse, il entreprend son deuxième rôle imposé par cet artifice. La réussite de son rôle intérieur compte sur son habileté à incarner strictement son nouveau personnage, autrement dit, il adopte un comportement construit et adressé, tout exprès, au regard de son spectateur intérieur dans l'intention d'exercer sur lui une fascination ou de le persuader par l'attitude jouée.

Cette conduite du personnage de la ruse exprime ce qu'on appelle la spectacularité de son jeu. Chez Molière, c'est surtout l'hypocrite (Tartuffe, Dom Juan) qui excelle dans la construction visuelle de son jeu de tromperie.

La comparaison entre l'hypocrite et l'acteur du théâtre est très courante. Si l'acteur, afin de créer l'illusion, porte un costume et cache son visage derrière un masque dont les traits symbolisent son

personnage, l'hypocrite, caractérisé par sa maîtrise de l'art de la dissimulation et du faux-semblant, joue sur les différents timbres de sa voix, se sert de divers gestes et mimes pour se faire passer pour quelqu'un d'autre (son personnage-modèle). Saint Augustin, dans son *De sermone Domini in monte*, illustre, de façon exemplaire, la parenté entre l'hypocrite et l'acteur :

Les hypocrites sont des simulateurs en ce qu'ils parlent le langage d'un autre, comme cela se passe au théâtre. En effet, celui qui joue le rôle d'Agamemnon dans une tragédie, ou celui de tout autre personnage de l'histoire ou de la fable, n'est pas en vérité ce personnage ; mais il fait semblant de l'être et on l'appelle comédien (*hypocrita dicitur*). De la même façon, dans l'Eglise, et dans la vie en général, quiconque veut se faire passer pour ce qu'il n'est pas, est un hypocrite (*hypocrita est*)<sup>162</sup>

Face à ses spectateurs intérieurs, l'hypocrite de Molière s'efforce à se vêtir un moi d'emprunt, et à agir comme si il était ce moi. L'opacité de sa conduite théâtralisée envers le public est d'ailleurs d'une grande importance, parce qu'elle seule peut offrir à la salle le plaisir de suivre la machination trompeuse.

Les deux figures moliéresques qui ont célébré le mieux la spectacularité de leur hypocrisie sont Tartuffe face à Orgon et sa famille, et Dom Juan face à Dom Louis et aux autres personnages de la comédie. Avant de voir comment le séducteur mythique a joué son spectacle d'hypocrisie devant son père pour en résumer les avantages de cet art, examinons comment Tartuffe construit le regard de sa dupe Orgon.

#### **II.4.1- Jeu Spectaculaire de Tartuffe**

Face à un spectacle, la personne qui sait mieux le décrire est celle qui en éprouve une fascination éblouissante. Sans se rendre compte qu'il s'agit d'un jeu, Orgon, en dépeignant littéralement le spectacle de

---

162) Saint Augustin, Liv. II, chap.2 ; *Patrologie latine*, t. XXXIV, Col. 1271. Cité par G. Ferreyrolles, *Molière, Tartuffe*, Paris, éd. PUF. « Études littéraires », 1987, p.76.

Tartuffe dans l'église, montre le mieux à quel point la conduite de Tartuffe apparaît, dans le fond, comme un art théâtral :

Orgon : Chaque jour à l'église il venait d'un air doux,  
Tout vis-à-vis de moi, se mettre à deux genoux.  
Il attirait les yeux de l'assemblée entière,  
Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière:  
Il faisait des soupirs, de grands élancements,  
Et baisait humblement la terre à tous moments;  
Et lorsque je sortais, il me devançait vite,  
Pour m'aller à la porte offrir de l'eau bénite.  
[...]  
Je lui faisais des dons; mais avec modestie,  
Il me voulait toujours en rendre une partie.  
C'est trop, me disait-il, c'est trop de la moitié,  
Je ne mérite pas de vous faire pitié:  
Et quand je refusais de le vouloir reprendre,  
Aux pauvres, à mes yeux, il allait le répandre [...]  
Je vois qu'il reprend tout, et qu'à ma femme même,  
Il prend pour mon honneur un intérêt extrême;  
Il m'avertit des gens qui lui font les yeux doux,  
Et plus que moi, six fois, il s'en montre jaloux.<sup>163</sup>

Le récit d'Orgon concrétise une actualisation scénique de la conduite spectaculaire de l'hypocrite. Dans cette comédie, l'église constitue la scène, Orgon est le public, et Tartuffe l'acteur. Pour faire passer sa fausse dévotion en réalité, Tartuffe ne cesse d'amplifier son rôle : il invente des mimiques et des postures, lance des faux soupirs et séduit sa dupe par le masque d'une dévotion extrême. Sa gestualité ludique constitue le premier élément essentiel de sa spectacularité. Sa technique pour se donner à voir consiste à se distinguer des autres par l'hyperbole de ses actions : les autres fidèles restent debout ou se bornent à une gémulation, lui, multiple les prosternations. Orgon avoue inconsciemment le jeu visuel de Tartuffe «Aux pauvres, à mes yeux, il allait le répandre<sup>164</sup>».

---

163) *Le Tartuffe*, I, 5 : v. 283-288, v. 291-296, v. 299-302.

164) *Ibid.*, v. 296



La fiction de l'acteur ne sera jamais prise pour la réalité en vertu d'une convention implicite conclue avec le public. La stratégie de Tartuffe rompt ce pacte théâtral pour que sa fiction jouée comme réalité devant son public secondaire soit tenue pour vraie. Les regards d'Orgon et de Madame Pernelle sont construits d'après l'image que Tartuffe simule de se donner.

L'incompétence d'Orgon à décoder les signes de la spectacularité du jeu de Tartuffe aveugle ses yeux sur les défauts de la représentation. Le public de la salle en est conscient, et rit de la naïveté de la dupe. Dès son apparition, et dès qu'il aperçoit un nouveau spectateur, Tartuffe poursuit son jeu :

Tartuffe : *apercevant Dorine.*

Laurent, serrez ma haine, avec ma discipline,  
Et priez que toujours le Ciel vous illumine.  
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers,  
Des aumônes que j'ai, partager les deniers.

Dorine : Que d'affectation, et de forfanterie!<sup>165</sup>

La réplique ironique de Dorine exprime l'imperfection du jeu fictionnel de Tartuffe. Un bon comédien tente de se confondre avec son rôle. Son attirance envers Elmire déstabilise les règles de la spectacularité de son hypocrisie. Tartuffe n'arrive pas à séparer sa personne de son personnage. Lors de sa première tentative de séduction à l'égard d'Elmire, il proclame : «Mon sein n'enferme pas un cœur qui soit de pierre<sup>166</sup>». Cette remarque est admirable car elle rend transparent le masque du comédien : «Le personnage est envahi par la personne incapable de garder cette distance où s'éprouve l'art paradoxal du comédien<sup>167</sup>». Au contraire, face à Elmire, Tartuffe applique le principe de la distanciation brechtienne dans son jeu : son jeu d'hypocrisie révèle au public secondaire qu'il est en train de jouer.

---

165) *Le Tartuffe*, III, 2. v. 853-857

166) *Ibid.*, III, 3, v.930.

167) Gérard Ferreyrolles, *Molière, Tartuffe*, éd. PUF, 1987. P.79.

Cette spectacularité transparente reprend toute sa cohérence avec le retour du spectateur préféré (Orgon) dans la scène d'accusation de Damis (III, 6). Le jeu de l'extrême dévotion de Tartuffe obtient toute sa gloire dans cette scène.

En présence de ses deux spectateurs intérieurs dotés d'une faculté paradoxale de clairvoyance, la comédie de Tartuffe change ses ressorts. Au lieu de revenir à la tactique des scènes de dévotion hyperbolique, Tartuffe joue, face à Damis et sous les yeux d'Orgon, le rôle d'un saint martyrisé :

Tartuffe : *s'adressant à Damis,*  
Accablez-moi de noms encor plus détestés.  
Je n'y contredis point, je les ai mérités  
Et j'en veux à genoux souffrir l'ignominie,  
Comme une honte due aux crimes de ma vie.  
[...]  
Mon frère, au nom de Dieu, ne vous emportez pas.  
J'aimerais mieux souffrir la peine la plus dure,  
Qu'il eût reçu pour moi la moindre égratignure.<sup>168</sup>  
[...]  
Orgon : Offenser de la sorte une sainte personne!  
Tartuffe : Ô Ciel! pardonne-lui la douleur qu'il me donne.<sup>169</sup>

Le spectacle de l'hypocrisie était bien applaudi par Orgon, et bien récompensé par l'exil du fils, l'obtention de la fille Mariane et des biens du père. Donc, chaque fois qu'il paraît sur la scène, Tartuffe installe un théâtre dans le théâtre et suscite autour de lui le besoin du jeu de la tromperie, car seule la puissante spectacularité du jeu de séduction d'Elmire qui peut séparer la fiction tartufienne de sa réalité.

Si nous croyons à l'hypothèse d'Antoine Vitez qui propose de considérer le personnage de Tartuffe (pièce représentée en 1664, et rejouée en 1667) comme le retour de Dom Juan (comédie jouée en 1665) déguisé en faux dévot, après sa mort artificielle, nous pourrions dire que

---

168) *Le Tartuffe*, III, 6. v. 1102-1105, v. 1112-1114.

169) *Ibid.*, III, 7, v.1141-1142.

la spectacularité de Tartuffe est une mise en pratique de la théorie donjuanesque sur les vertus de l'hypocrisie. Comment Dom Juan construit-il son spectacle visuel ?

#### **II.4.2- Dom Juan, bon acteur**

La spectacularité du jeu de la ruse se manifeste souvent chez les fourbes qui simulent une attitude, ou une passion. Parce que la crédibilité de leurs conduites trompeuses impose une analogie perfectionnée entre l'image qu'ils donnent à regarder et les caractéristiques du personnage modèle de la ruse. Pour cette raison, l'hypocrite apparaît successivement comme un homme masqué, maquillé, un homme à deux visages se servant du code gestuel issu du théâtre ou de l'art de l'artifice.

Dans la plupart des rencontres de Dom Juan, ce séducteur ne cesse de jouer. Il interprète le séduit face aux femmes, il feint la piété et la dévotion devant son père et Don Carlos. Bref, il n'enlève son masque que devant son valet-témoin Sganarelle. La particularité de la spectacularité de son hypocrisie réside dans son habileté à construire le regard de son spectateur d'après son propre désir.

La manière dont Dom Juan mène le spectacle de l'hypocrisie, face à Elvire (I, 3), exprime la volonté de ce comédien de montrer à sa spectatrice qu'il est en train de jouer. Il ne s'identifie pas à son rôle pour vivre le plaisir de la réaction d'Elvire qui constate qu'il est un joueur imbattable.

Le spectacle où Dom Juan excelle à merveille dans son nouveau personnage se joue devant son père Dom Louis. Molière nous offre une indication scénique «*faisant l'hypocrite*» qui indique la phase d'entrée de Dom Juan dans le jeu de l'hypocrisie en mettant en application le code gestuel et énonciatif qu'impose ce rôle :

Dom Juan : *faisant l'hypocrite* : Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs, je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde [...] J'en repasse dans mon esprit toutes les abominations, et m'étonne comme le Ciel les a pu souffrir si longtemps [...] je prétends en profiter comme je dois, faire éclater aux yeux du monde un soudain changement de vie, réparer par là le scandale de mes actions passées, et m'efforcer d'en obtenir du Ciel une pleine rémission.<sup>170</sup>

L'indication scénique reflète toute la surenchère et l'emphase du geste et du discours qui caractérisent la spectacularité du jeu de Dom Juan. Grâce à sa puissance éloquente, il s'approprie diverses mimiques, il joue sur sa tonalité, varie son rythme pour rendre son discours plus passionnant et convaincant. La répétition du terme (Ciel), et toutes ses répercussions sonores qui résonnent aux oreilles de Dom Louis montrent que le personnage joue. C'est de l'hypocrisie théâtralisée.

Le regard de Dom Louis est ébloui devant la perfection de l'illusion jouée et prise pour une réalité. Dom Juan vit un plaisir et ne manque pas de s'en expliquer longuement à Sganarelle, «Un témoin du fond de son âme<sup>171</sup>».

Dom Juan fait l'éloge de sa stratégie trompeuse, car «Le personnage de l'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui<sup>172</sup>». En exposant les avantages et les vertus de l'hypocrisie, il parle d'un vrai art spectaculaire qui se joue, non pas sur les planches, mais dans les rues, dans la vie mondaine, et entre les gens. Ce vice à la mode devient un costume «manteau de la religion<sup>173</sup>» que porte l'acteur social qui se livre à un code gestuel «quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux<sup>174</sup>». Les mots qu'il utilise sont bien ceux du théâtre «masque, jouer, grimacier, signes, etc.».

---

170) *Dom Juan*, V, 1.

171) *Ibid.*, V, 2.

172) *Ibid.*,

173) *Ibid.*,

174) *Ibid.*,

Dom Juan a fait une première démonstration de ce jeu théâtral devant son père, et il en profite pour se confronter à Dom Carlos. Pendant ces deux courtes scènes (V, 1 et 3), avec son «*ton hypocrite*» il a invoqué dix fois le Ciel, comme si ses regards étaient toujours portés vers cet univers qui désigne pour l'hypocrite, non pas Dieu, mais un simple code langagier fortifiant l'attitude spectaculaire adoptée.

Le fourbe moliéresque reste, avant tout, un acteur qui se sert de tous les moyens que lui offre l'art théâtral pour procurer un plaisir à lui et au public de la salle. Si la réaction de ce dernier à l'égard du jeu de l'hypocrite reste variée, y a-t-il une plus belle spectacularité que celle qu'offre Sylvestre déguisé par Scapin en spadassin ?

Ce complice incarne l'acteur modèle dont les metteurs en scène tel que Scapin ont besoin, il garde bien la nouvelle identité qu'on lui donne et sait bien jouer le rôle qui lui est attribué. Il a obtenu l'admiration du spectateur par ses gestes, ses cris et les coups d'épée qu'il a donnés en l'air pour créer une scène terrorisante au point qu'Argante a préféré donner l'argent réclamé afin d'échapper à la sauvagerie de ce spadassin meurtrier. En coopération avec Scapin en tant que directeur du jeu, Sylvestre a créé une ambiance purement spectaculaire qui entre dans le cadre théâtral des tours montés par les fourbes moliéresques.

La conduite de la ruse a même amplifié son aspect ludique. Il ne s'agit plus d'un simple jeu théâtral. L'univers de la ruse moliéresque devient le piège de l'illusion qui cherche à jouer à confondre, ou à faire confondre, les différences entre la fiction et la réalité. Toutes les conditions et procédures du jeu théâtral se sont identifiées dans le processus de l'acte de la tromperie chez Molière. Mais l'action de la ruse ne cherche pas à s'identifier à un jeu, au contraire elle élargit les dimensions esthétiques du jeu théâtral.

Le personnage de la ruse ne se satisfait pas seulement du plaisir du spectateur, il jouit en plus son propre exhibitionnisme en excellant dans ses techniques manipulatoire. Durant la construction de ses spectacles de ruse (répétitions, préparations, installations des dispositifs théâtraux), durant son jeu, et après le succès de son acte, il lui faut constamment un regard admiratif de son premier public (la salle) grâce à la beauté de ses gestes, et de son spectateur secondaire qui ne cesse de s'émerveiller des prouesses du maître du jeu «Silvestre : J'avoue que tu es un grand homme, et voilà l'affaire en bon train<sup>175</sup>».

Le théâtre et le divertissement du public restent premiers chez Molière. Dès l'apparition d'un meneur du jeu, la fête théâtrale s'élabore. Tel est le cas de Mascarille des *Précieuses ridicules* où la virtuosité de son jeu apparaît étourdissante au point que lui-même y croit, et que le spectateur oublie les motivations du spectacle de la ruse. C'est encore le cas de Sbrigani faisant répéter à Pourceaugnac son rôle de «femme de qualité». C'est Scapin qui joue l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, et qui peut même prendre la place du spectateur en éprouvant une énorme joie à se voir jouer et berner ses dupes.

Tous ces ingénieux stratagèmes du fourbe révèlent un homme d'art tout entier préoccupé par la subtilité de la spectacularité de ses jeux. Molière est un homme de théâtre qui sait qu'avec les divers jeux de la ruse, il donne au corps la chance d'aller au bout de ses possibilités expressives. Mais comment le public reçoit-il cette incarnation de l'ingéniosité moliéresque ? Est-il choqué par le comportement de quelques meneurs du jeu ? Croit-il à tout ce qu'il regarde ? Comment Molière informe-t-il son public d'une phase de jeu de ruse pour s'assurer de sa bénédiction implicite ?

---

175) *Les Fourberies de Scapin*, I, 5.

### III – Réception du spectacle de la ruse

La dramaturgie moliéresque reflète souvent une fascination explicite pour les jeux de l'apparence. Elle présente la ruse comme un acte plaisant de divertissement sans mettre trop l'accent sur l'aspect moral de cette conduite. Dans cet univers de fiction, le public ne sera jamais désigné comme cible de la duperie ; au contraire, le spectacle cherche à gagner son assentiment et sa bienveillance en produisant toute sorte de comique. Ainsi, la participation de la salle à ce jeu de l'illusion réside-t-elle dans l'installation du spectateur dans un monde d'imaginaire avec tous les moments euphoriques qu'il éprouve, plus que dans la perception du rapport entre la comédie et la réalité.

La particularité de l'œuvre moliéresque réside dans sa potentialité à pouvoir, à la fois, plaire au spectateur et l'instruire. Au moment où Molière offre à son public un pur spectacle de divertissement, il ne cesse de jouer en effet avec insistance sur des ressorts affectifs, pour inviter la salle à distinguer très nettement les justes de l'hypocrite, et à sanctionner ce dernier par le sentiment de satisfaction qu'elle éprouve devant sa punition.

Le spectacle de la ruse moliéresque se caractérise, d'après Véronique Sternberg, par cette attitude de recul et de jugement qu'adopte son public à son égard :

La réception du spectateur comique est en partie orientée vers le recul dans une dramaturgie classique ou préclassique, alors qu'elle reposait essentiellement sur l'adhésion du spectateur au monde fictif de la scène, dans une dramaturgie baroque [...] Mais le mouvement de recul et de clairvoyance auquel engage au contraire la ruse classique est une composante très différente de la réception complexe de la comédie. Et c'est bien dans l'utilisation de la ruse que se jouent les choix qui engageront le spectateur comique sur la voie d'une réception ou d'une autre.<sup>176</sup>

---

176) Véronique Sternberg, *Du jeu de la comédie au regard sur le monde, Le statut de la ruse dans la comédie de Corneille à Molière*, article rédigé dans *La Comédie de la ruse*, P.230

Face à l'homme trompé dont l'aspect caricatural, burlesque, et chimérique se caractérise par une sorte d'excès d'ordre plutôt invraisemblable, le spectateur peut rire tout en se rassurant par l'éloignement provoqué entre lui et le personnage. Autrement dit, l'exagération ludique dans les caractères de la cible de la tromperie créée, chez le public, une distanciation par rapport à l'illusion jouée qui lui permet, en même temps, de vivre le plaisir de voir berner la dupe moliéresque.

Concernant le rapport entre le processus de la ruse et le spectateur, Anne Ubersfeld<sup>177</sup> précise que la règle générale de fonctionnement implique : 1-que le spectateur soit au fait de la ruse, qu'il entende ou voie le mensonge ; 2-que soit supposé un effet perlocutoire : la sympathie envers le personnage qui ruse, ou l'inquiétude pour les personnages éventuellement victimes d'une ruse qu'il voit se développer. Le premier principe confirme la dimension esthétique de l'action de la ruse, le deuxième reflète le cas de *Tartuffe*, où le spectateur prend parti pour la famille victime de l'hypocrisie du faux dévot, et celui des *Fourberies de Scapin*, comme exemple, où le spectateur voit avec plaisir et sympathie le fourbe travailler pour le bonheur des jeunes amoureux au détriment des vieillards opposants.

Le public des comédies de Molière mélange plusieurs catégories sociales (La famille royale, les nobles, les religieux, les marquis, la haute bourgeoisie, la classe populaire, etc.). L'art poétique du XVII<sup>ème</sup> siècle impose au dramaturge la nécessité de respecter les règles de la bienséance afin de ne pas heurter la sensibilité du public. Pour avoir une idée claire de la réception de la conduite de la ruse, nous nous intéresserons, en premier lieu, à regarder si Molière a respecté ces règles

---

177) Anne Ubersfeld, *Beaumarchais et la ruse des femmes*, article rédigé dans La Comédie de la ruse, p.244.



de bienséance : ont-elles une priorité dans la construction de l'œuvre moliéresque ? Comment Molière arrive-t-il à concilier la question éthique avec la conduite des fourbes ? Comment justifie-t-on la stratégie manipulatrice d'Elmire malgré sa condition sociale ? Molière s'est-il vraiment intéressé à la question de bienséance ?

Cette question concernant la vision moliéresque sur la théorie de l'art poétique nous amène à nous interroger sur la question de la vraisemblance de certaines actions des personnages constituant l'univers de la ruse. Nous essayerons, en second temps, de voir si le principe de la vraisemblance a un poids dramatique dans la dramaturgie de la ruse chez Molière. Enfin, durant nos analyses, nous avons constaté que le rapport entre le public et le spectacle de la ruse ressort de l'ordre de l'évidence, donc, pour renforcer ce lien, de quelles stratégies dramatiques Molière dispose-t-il pour signaler à son cher public le déclenchement de la machine de la ruse ?

Ces trois points de discussion nous aident à comprendre comment s'établit la relation entre Molière et le public, et quel rôle joue ce dernier dans l'évolution de la carrière théâtrale de l'auteur. Est-il vrai que la réaction du public est le seul critère auquel s'attache Molière ?

### **III. 1- Les Bienséances et la stratégie trompeuse**

La question de la moralité de l'action de la ruse, dans son aspect universel (esthétique et philosophique), était bien abordée dans la première partie de notre recherche. Mais concernant le domaine dramatique, l'idée de discuter la question éthique dans l'univers des fourberies paraît un peu déplacée. Car son jeu se déploie dans un champ de fantaisie et de pur comique qui n'a rien à voir avec la morale. Le rire que fait naître la conduite de la ruse dramatique, chez Molière, n'est pas l'effet d'une peinture des mœurs ou des caractères, mais il résulte des

situations ou des mouvements, dus aux réactions des personnages de l'acte trompeur, qui acquièrent la bienveillance du public tels qu'ils sont dans leur aspect amoral. Mais essayons de voir si ce genre d'action de divertissement peut, chez Molière, contrarier les principes des bienséances.

Les règles des bienséances établissent les moyens susceptibles d'adapter l'œuvre théâtrale aux conditions du public. Autrement dit, elles créent les éléments installant l'accord de l'auteur avec son spectateur. Jacques Scherer, dans *La Dramaturgie classique en France*, résume ce principe en estimant que les bienséances déterminent ce qui est considéré comme malséant par les spectateurs du théâtre classique :

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.<sup>178</sup>

Puisque ce code esthétique s'applique à tous les genres dramatique, Scherer a voulu focaliser sur l'univers de la comédie, et a développé son opinion générale en citant la théorie de Renaudot qui, dans sa *Gazette* du 6 janvier, estime « que la comédie, depuis qu'on a banni des théâtres tout ce qui pouvait souiller les oreilles les plus délicates, est l'un des plus innocents divertissements et le plus agréable à sa bonne ville de Paris<sup>179</sup> ».

Mais si nous observons la conception de l'action des fourbes dans la comédie au XVII<sup>ème</sup> siècle, nous constatons que rares sont les comportements qui choquent le regard public, ou qui contrarient les principes doxaux de l'époque. Au contraire, au lieu de se livrer, comme dans une tragédie, à des actions violentes et terrorisantes afin d'affronter un obstacle, l'art du détour du fourbe comique fait remplacer l'affrontement des forces passionnelles par des moyens sinueux et

---

178) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, éd. Librairie Nizet, Paris, 2001, p. 383

179) *Ibid.*, p. 385

savants susceptibles de triompher en douceur de l'obstacle, et crée une ambiance euphorique dans la salle.

Conscients de l'aspect distractif des ruses classiques, voici comment Claude de l'Estoile justifie, en 1648, les tromperies et les mensonges de ses héros :

Il est vrai qu'il n'est de bruit que de leur intrigue, et toutefois pour être des plus fameux, ils ne sont pas des plus coupables. Car après tout, qu'ont-ils fait ? Ils ont fait possible autant que les autres ; mais leur adresse est leur excuse : elle a comme fasciné les yeux de leurs Témoins, en leur faisant voir que les crimes sont beaux quand ils les font, et qu'il y peut avoir de la gloire à faire le métier dont ils se mêlent. Aussi, Monsieur, il y a fort peu de plaintes contre eux. [...] et si vous daignez vous entretenir avec eux de leurs tours de souplesse, ils vous feront passer peut-être quelques heures assez agréables. Les termes dont ils expriment leurs pensées sont grotesques ; la manière dont ils attrapent les plus Fins, l'est encore davantage et le Receleur dont ils se servent n'est pas fou, mais il n'est guères moins plaisant que s'il l'était. [...] Enfin, Monsieur, ils sont le divertissement et des yeux, et des oreilles ; et comme ils ont plus d'agrément ou de bonheur que les autres, ils ont aussi plus de privilège. [...] Ce sont des Ennemis découverts, et qui, déployant leurs finesses à la vue du Peuple et de la Cour, enseignent la Cour et le Peuple à se garder d'en être trompés.<sup>180</sup>

Le jugement porté par L'Estoile révèle le nouveau statut de la conduite de la ruse classique qui est devenue une activité ludique et divertissante en faveur d'un processus de dévoiement éthique. Ce qui nous permet de comprendre la tendance de quelques personnages de haute classe à adopter des moyens détournés sans gêner leur public. Mais cet argument cornélien n'a pas convaincu l'Abbé d'Aubignac qui pense qu'il faut que les spectacles :

Soient honnêtes et qu'ils ne choquent en rien la bienséance publique et la pudeur que les plus déréglés veulent conserver, au moins en apparence, jusque sur les théâtres.<sup>181</sup>

---

180) Claude de L'Estoile, *Épître dédicatoire de l'Intrigue des Filous*, éd. H. Champion, 1977. 1<sup>ère</sup> édition 1648.

181) L'Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, livre IV, ch. IX, p.489

Que répond la dramaturgie de la ruse moliéresque à ces exigences théoriques ? Au lieu de consulter les opinions critiques contemporaines à Molière sur le respect ou le non-respect des règles de bienséance, ses œuvres et la conduite de ses fourbes se chargent d'examiner la question.

L'acte de la tromperie, chez Molière, se caractérise par l'habileté du personnage de la ruse à détourner l'esprit de la dupe de sa voie, non par la contrainte, mais de son propre gré. La victime reçoit avec gaieté le processus qui le ridiculise et anéantit son pouvoir. Nous pensons que ce n'est pas par hasard si l'ambiance festive de l'intelligence rusée est orchestrée par un serviteur (Sganarelle, Mascarille, Hali, Sbrigani, Scapin, Toinette, etc.), c'est-à-dire, par un personnage non engagé socialement, qui reste maître de soi dans le conflit. La tradition de la comédie classique fait de ses valets maîtres ès fourberies :

Valets et servantes, eux, se situent dans un univers à part où l'on transgresse allègrement les interdits. [...] Le monde de la fourberie victorieuse est [...] un monde inversé, une compensation fugace, fictive et tolérée dans un univers où les enfants doivent se plier aux exigences des pères, et où le mensonge, le vol et l'irrespect entraînent le remord et le châtement.<sup>182</sup>

Puisque la convention dramatique installée entre l'illusion du personnage de la ruse et le public admet une légère transgression de l'étiquette de la vie mondaine, sans parler de la bénédiction attribuée par le spectateur moliéresque, les règles des bienséances ne peuvent qu'accueillir favorablement la conduite rusée d'un valet ou d'une servante rusés qui agissent pour punir un caractère autoritaire ou dévoiler la perfidie d'un hypocrite.

Après l'entrée réussie de Tartuffe, qui illustre son jeu de fausse dévotion, Molière met en face de l'hypocrite un personnage qui peut le mieux faire ressortir son hypocrisie : Dorine. Par son caractère de franc-

---

182) J. Emelina, *Les Serviteurs du théâtre de Molière.*, in : «Comédie et tragédie », éd. Publications de la faculté des lettres, arts, et sciences humaines, Nice, 1998.

parler, sa condition, son sexe, elle est le personnage le plus apte à faire éclater toute la fausseté de l'imposteur. La condition de suivante permet à Dorine de se servir d'une liberté de parole, voire d'une crudité d'expression difficile à admettre de l'un des membres de la famille d'Orgon :

Dorine : Vous êtes donc bien tendre à la tentation;  
Et la chair, sur vos sens, fait grande impression?  
Certes, je ne sais pas quelle chaleur vous monte;  
Mais à convoiter, moi, je ne suis pas si prompte;  
Et je vous verrais nu du haut jusques en bas,  
Que toute votre peau ne me tenterait pas.<sup>183</sup>

L'appartenance de la famille d'Orgon à la haute bourgeoisie, et le style de la vie mondaine qu'elle mène exigent de ses membres de ne s'exprimer qu'avec une certaine retenue. S'il y a quelque artifice dans leur comportement (Mariane accepte, par nécessité, la proposition de Dorine de feindre une maladie), il s'agit d'une douce duplicité qui s'est développée de leur éducation raffinée de la bonne manière. Scherer s'est interrogé longuement sur les caractéristiques que doivent posséder les «mœurs» des personnages pour plaire au public, il a trouvé la réponse dans l'hypothèse de Marmontel concernant l'attitude du personnage classique par rapport aux bienséances, il le cite :

Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances : mais si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux *Bienséances*.<sup>184</sup>

Molière ne présente pas une histoire du répertoire médiéval ou baroque, il dépeint des gens de sa vie quotidienne. Ainsi, le niveau des personnages de *Tartuffe* ne permet-elle pas le caractère langagier ou comportemental de Dorine. Pour créer avec Tartuffe un contraste aussi

---

183) *Tartuffe*, III, 2, v. 863-868.

184) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 383.

saisissant que possible, Molière aurait besoin d'un personnage peu sophistiqué, aussi naturel et spontané que possible. Dorine convient le mieux à cette tâche. Nous ne savons pas si Molière a attribué, intentionnellement, à Dorine ce rôle en vue de respecter les principes des bienséances, mais nous observons en effet que le souci moliéresque concernant la clarté des mécanismes de la ruse et de ses enjeux éloigne ses comédies de l'esthétique baroque avec tout ce qu'elle pourrait contenir de blessant à la sensibilité du public de XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dans les comédies moliéresques (*Les Précieuses ridicules*, *L'École des maris*, *Le Tartuffe*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, etc.), la cible du stratagème est clairement désignée, et son statut de personnage négatif légitime le procédé des autres protagonistes. Le public se réjouit de voir le personnage injuste sanctionné en le ridiculisant. Que reprochent les critiques dramatiques à Molière ? Quand il a attribué à Elmire la tâche de démasquer l'hypocrite, a-t-il manqué aux bienséances ?

La plupart des stratagèmes moliéresques, qui acquièrent la sympathie du spectateur, sont déployés dans le but d'un dévoilement, ou d'une rupture de l'illusion. Pour cette raison, Elmire a tout le soutien de la tradition comique qui considère la ruse comme l'arme légitime des personnages faibles contre la tyrannie d'un pouvoir intransigeant.

Ce qui nous paraît étonnant, c'est le reproche adressé à Elmire, soucieuse de sauver la stabilité de sa famille malgré le danger de l'aventure, ce que personne ne songe à reprocher à Isabelle de *L'École des maris*, ou à Ariste des *Femmes savantes* lorsque par des stratagèmes audacieux et des mensonges la première détourne le pouvoir du barbon Sganarelle, et le deuxième amène l'imposteur Trissotin à se démasquer.

Si les critiques prétendent que les bienséances admettent difficilement la ruse bien intentionnée dans une comédie qui se raille de

la direction d'intention «La direction d'intention consiste à donner à un acte qui est en soi un péché une intention qui en fera un acte indifférent, voire louable.<sup>185</sup>», Molière s'est attaché à disculper Elmire avec une insistance à l'échelle de l'ambivalence de la situation où elle s'est mise par obligation.

Après l'obtention de l'accord d'Orgon pour mener son stratagème, et avant l'entretien avec Tartuffe, par la bouche d'Elmire, Molière a consacré toute une tirade de dix-huit vers (vv. 1369-1385), adressée, principalement à la salle, notamment aux défenseurs des bienséances autant qu'à son mari, pour dégager de tout mal la responsabilité d'Elmire, et ne lui laisser que l'estime de s'exposer au danger de l'hypocrite pour la seule cause de la vérité :

Elmire : Au moins, je vais toucher une étrange matière,  
Ne vous scandalisez en aucune manière.  
Quoi que je puisse dire, il doit m'être permis,  
[...]  
J'aurai lieu de cesser dès que vous vous rendrez,  
Et les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez.  
C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée,  
Quand vous croirez l'affaire assez avant poussée,  
D'épargner votre femme, et de ne m'exposer  
Qu'à ce qu'il vous faudra pour vous désabuser.  
Ce sont vos intérêts, vous en serez le maître,<sup>186</sup>

Pour les théoriciens qui reprochent à Elmire le choix d'une stratégie qui ressort de la séduction ou du libertinage, il paraît évident qu'après l'échec du premier essai de détournement de situation (Elmire tente de profiter de la tentative de séduction de Tartuffe «III, 3» pour imposer un échange) en raison de l'intervention fâcheuse de Damis, la nouvelle stratégie trompeuse doit être plus pertinente : «Elmire : Non, on est aisément dupé par ce qu'on aime, / Et l'amour-propre, engage à se tromper soi-même». En outre, durant le processus de la manipulation, il est souligné que la jeune femme n'éprouve pas la moindre tentation à l'égard de

---

185) Georges Couton, dans *Molière, Œuvres complètes*, t.1, p.857

186) *Le Tartuffe*, IV, 4, v.1370-1372, v. 1379-1384.

Tartuffe. Au contraire, le public constate avec inquiétude la souffrance que vit et souligne Elmire «Oui, je suis au supplice<sup>187</sup>».

Face à l'absence de la réaction du mari, la jeune femme ne cesse de se déresponsabiliser dans une tirade finale [vv. 1507-1519] adressée à la fois au public et au mari caché «Elmire : Tant pis pour qui me force à cette violence; / La faute assurément n'en doit pas être à moi.<sup>188</sup>».

Après la sortie d'Orgon offensé par son séduisant «C'est un homme, entre nous, à mener par le nez.<sup>189</sup>», et le démasquage de l'hypocrite, Elmire n'a pas manqué de pousser la délicatesse jusqu'au bout en s'excusant, auprès de Tartuffe, et même de la salle, de son procédé de manipulation contrainte «C'est contre mon humeur, que j'ai fait tout ceci; / Mais on m'a mise au point de vous traiter ainsi<sup>190</sup>». Ce geste final d'Elmire n'est-t-il l'expression d'une haute politesse ressortant des bienséances ?

La ruse d'Elmire constitue l'instrument légitime d'un dévoilement mérité qui marque le triomphe de la vérité et du bien. Dans la dramaturgie moliéresque, outre sa portée spectaculaire, la ruse de bonne cause vise souvent la mise à nu de ce qui est caché, déréglé, et injuste. Elle n'est utilisée que pour sanctionner un caractère ou une attitude personnelle. Par cette finalité de dévoilement moralisant, elle traduit un vrai attachement à une éthique de vérité, et qui ne peut scandaliser aucun défenseur des bienséances.

Il est certain que Molière n'a pas besoin de justifier son choix car il a la caution du spectateur qui, emporté par le rythme, adhère immédiatement au clan de ceux qui affrontent l'imposture. La préoccupation suprême de *plaire*, chez notre dramaturge, impose que la

---

187) *Le Tartuffe*, IV, 5, v. 1497.

188) *Ibid.*, v. 1518-1519.

189) *Ibid.*, v. 1524.

190) *Ibid.*, IV, 7, v.1551-1552.



règle sur scène soit tirée de la conscience spectatrice. Le seul critère des bienséances, chez Molière, reste sûrement, la réception du public :

Je ne prétends faire aucune réponse à toutes leurs critiques et contre-critiques. Qu'ils disent tous les maux du monde de mes pièces, j'en suis d'accord. Qu'ils s'en saisissent après nous ; qu'ils les retournent comme un habit pour les mettre sur leur théâtre, et tâchent à profiter de quelque agrément... Je leur abandonne de bon cœur tous mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage.<sup>191</sup>

L'univers de la ruse permet à Molière d'exploiter la fascination étourdissante qu'exercent ses jeux d'illusions. Par ses effets spectaculaires, il crée une forme d'ivresse qui emporte le spectateur dans un état où il ne s'agit plus de juger de la légitimité des actions des meneurs du jeu moliéresque. Malgré le principe moliéresque considérant le plaisir du public comme la seule règle à respecter, ses spectacles restent un divertissement sans péché :

En supprimant la notion de péché dans le divertissement, il s'offre ainsi la possibilité de dire cette vérité première qu'il n'y a ni dogme ni vérité qui ne soient à l'abri du rire et qu'il faut pourtant admettre, par convention arbitraire, que le monde est vivable, quoi qu'on en pense, et qu'on doit l'accepter par provision, mais sans illusion.<sup>192</sup>

D'ailleurs, si nous avons tenté brièvement, et malgré le désintéressement de Molière, de prouver que le mécanisme de la ruse ne s'oppose pas avec les règles classiques des bienséances, que pouvons-nous dire de la vraisemblance de certains caractères, actions ou réactions observés chez les personnages des dupes ou des dupeurs ? Molière cherche-t-il à fortifier le vraisemblable de la conduite de la ruse et de ses répercussions ?

---

191) *L'Impromptu de Versailles*, sc.5

192) Christian Biet, *Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans L'Avare et Les Fourberies de Scapin*, p.177

### III.2- Vraisemblance dans l'univers de la ruse

Les recherches sur la notion de vraisemblance dans le théâtre classique font couler beaucoup d'encre. Plus on fouille dans les détails, plus les divergences se manifestent. Nous ne prétendons pas de faire ici une analyse des dimensions du vraisemblable dans la dramaturgie de la ruse moliéresque, car Jacques Scherer nous résume tout simplement cette question en quelques lignes :

Si l'on pense aux comédies de Molière, les exemples d'invraisemblance viendront en foule. Il est invraisemblable qu'Arnolphe soit dupé comme il l'est, qu'Orgon soit entiché de Tartuffe au point de lui sacrifier toute sa famille, qu'Alceste comprenne si mal Célimène que George Dandin soit bafoué jusqu'à l'absurde, qu'Harpagon pousse si loin l'avarice, Monsieur Jourdain la vanité, Philaminte le pédantisme, et Argan le soin de sa santé. Tous ces personnages sont des aveugles. Ils ne voient pas ce que le public voit fort bien. C'est précisément en quoi ils sont comiques. Molière et Racine n'eussent pas craint d'affirmer que le sujet d'une belle comédie doit n'être point vraisemblable, et ils n'auraient pas avancé un paradoxe.<sup>193</sup>

Créer une entente entre une parfaite vraisemblance et l'esthétique du théâtre comique paraît donc une idée déplacée. Mais nos efforts se concentrent à expliquer pourquoi les actions ou les caractères des personnages de l'univers de la ruse moliéresque tendent à être invraisemblables. Si nous cherchons une définition du vraisemblable, parmi une quantité des propositions, nous trouverons la plus simple et la plus claire chez R. Rapin «Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public<sup>194</sup>». Discutons les perspectives de cette définition sur les conceptions dramatiques des personnages de la ruse chez Molière.

Une grande polémique s'est engagée autour du degré de vraisemblance de la fausse dévotion du personnage de Tartuffe. Dans l'exposition des éléments de cette polémique, nous nous appuyons sur

---

193) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p.371

194) René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, première partie, N° XXIII, P. 53. Cité par J. Scherer, *Ibid.*, p.372.

l'article de Marc Escola<sup>195</sup> qui traite de la fausse ou de la vraie fausse dévotion de Tartuffe. Certains théoriciens pensent que le personnage de Tartuffe incarne mal le caractère du faux dévot. En réponse à eux, nous examinerons les conditions qui entourent le jeu de la fausse dévotion de Tartuffe.

La plupart des dictionnaires de la langue française affirment que l'hypocrite est celui qui, en s'avançant masqué, paraît ce qu'il n'est pas. Mais ce dogme sémantique paraît difficile à appliquer dans les traditions théâtrales. Car le perfectionnement du personnage de l'hypocrite dans le jeu du *se donner pour* est un processus très complexe et s'oppose avec certains principes dramatiques (l'identification auprès du public, et la lecture des comportements) : «*Se faire passer pour un homme dévot, ce n'est pas exactement se donner pour un homme dévot, mais plutôt se laisser voir, s'accréditer comme dévot*<sup>196</sup>».

La logique de la vraisemblance dicte que si Tartuffe veut se faire passer pour un faux dévot, il doit naturaliser son masque, et ne pas l'afficher pour que tout le monde le lise comme tel. Dramatiquement, la première contradiction entre le principe de la vraisemblance et le caractère de la comédie moliéresque s'installe car le principe initial de *Tartuffe* s'établit sur la nécessité de la conscience du public et des personnages clairvoyants de l'hypocrisie de Tartuffe.

Malgré son entrée tardive, Tartuffe existe déjà dès la première scène, non pas en tant que personnage, mais comme objet de discours entre les personnages :

Damis : Votre Monsieur Tartuffe est bien heureux sans doute...

Madame Pernelle : C'est un homme de bien, qu'il faut que l'on écoute;  
Et je ne puis souffrir, sans me mettre en courroux,  
De le voir querellé par un fou comme vous.  
[...]

---

195) Marc Escola, *Vrai Caractère du faux dévot : Molière, La Bruyère et Auerbach*, in *Poétique*, N°98, Avril 1994, éd. Seuil, p.181-198

196) *Ibid.*, p.186

Dorine : Il passe pour un saint dans votre fantaisie;  
Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie.<sup>197</sup>

Grâce aux commentaires des personnages, le spectateur a une idée parfaite sur le caractère de Tartuffe, et attend une mise en illustration dès l'apparition de l'hypocrite. La révélation du jeu de Tartuffe doit être identique à l'image offerte par les autres personnages. Ainsi, les comportements scéniques de la fausse dévotion de Tartuffe doivent être interprétés sans aucune ambiguïté. La présence théâtrale du personnage impose, donc, un écart entre sa réalité et ses prétentions.

Cet écart se réalise par des mots, des gestes, des mimiques, dans le jeu du faux dévot, susceptibles d'aider le spectateur à savoir statuer Tartuffe. Les premières répliques de ce dernier se chargent du décodage : «Tartuffe : Laurent, serrez ma haine, avec ma discipline, / Et priez que toujours le Ciel vous illumine.<sup>198</sup>». Cette obligation dramatique, paradoxale avec le principe du vraisemblable, implique un tel jeu comportemental : « Si le faux dévot configure son comportement pour ne délivrer que des signes interprétables en termes de dévotion authentique, comment va-t-on représenter ce comportement pour qu'il soit lisible/visible en terme de fausse dévotion<sup>199</sup>». Mais que peut-on répondre à ceux qui mettent l'accent sur l'in vraisemblance de la fausse dévotion de Tartuffe ?

Il paraît évident que toute la finalité comique du spectacle compte sur la potentialité de l'hypocrite à jouer la fausse dévotion, et sur la crédulité d'Orgon à y croire. Tartuffe n'est pas un *faux* faux dévot, mais un personnage qui interprète le faux dévot avec toutes les conventions qu'exige la mise en abyme de ses jeux de l'illusion.

Le comique de la pièce, et les effets spectaculaires que Molière cherche à créer se construisent par cette amplification ludique du jeu de

---

197) *Le Tartuffe*, I, 1, v. 41-44. v. 69-70

198) *Ibid.*, III, 2, v.853-854

199) Marc Escola, *Vrai Caractère du faux dévot : Molière, La Bruyère et Auerbach*, p. 186.

la fausse dévotion de Tartuffe. Le déroulement de l'action dramatique place l'hypocrite dans une triple situation : Tartuffe est censé être hypocrite, qui se présente à la fois comme un dévot, et joue le faux dévot. La virtuosité de ce personnage réside, donc, dans sa capacité à interpréter un comportement prévisible (faux dévot) tout en se distanciant dans son jeu. Par son caractère concupiscent, le personnage de Tartuffe peut réaliser cette distanciation.

Le conflit dramatique naît de la complexité de ce personnage : outre son caractère d'hypocrite, Tartuffe doit être un dévot crédible pour Orgon et Mme Pernelle, et manifeste une fausse dévotion pour les autres. Le ridicule du personnage naît de cette tension entre les trois pôles caricaturaux.

Si certains théoriciens refusent de considérer comme plausible la duperie d'Orgon en raison de l'excès du jeu de fausse dévotion de son trompeur, Auerbach donne une interprétation possible :

L'expérience montre que le mensonge le plus grossier et la tromperie la plus plate ne manquent pas de réussir quand ils flattent les habitudes et les instincts de leurs victimes et répondent à leurs désirs secrets.<sup>200</sup>

À l'instar du comique de Tartuffe résultant de l'hyperbole de la fausse dévotion, le ridicule d'Orgon se fonde sur la persistance dans l'aveuglement de cette dupe malgré la grossièreté du jeu de la tromperie. La spécificité visuelle de la scène, et la finalité esthétique de la comédie, empêchent notre dramaturge de représenter une incarnation parfaite de l'hypocrisie sans emphatiser la figure de la fausse dévotion. Ainsi, Molière s'intéresse-t-il plus aux effets nécessaires à l'existence théâtrale et scénique du personnage, qu'à la vérité ou à la vraisemblance de son caractère.

---

200) Auerbach, *Mimèsis*, Cité par Marc Escola, *Vrai Caractère du faux dévot : Molière, La Bruyère et Auerbach*, p. 184

Les traits du faux dévot, comme le remarque M. Escola<sup>201</sup>, ne sont pas à interpréter en termes de vraisemblance, et à imputer à un souci de «réalisme» de la part de Molière, mais seulement en termes d'un ridicule pensé comme infraction à un code idéologique et social.

En dépit de cela, notre analyse peut affirmer que si certains critiques considèrent la fausse dévotion de Tartuffe comme invraisemblable, du fait qu'elle ne reflète pas son aspect réel et conforme à la doxa publique, alors, outre que la particularité de l'espace scénique impose la distanciation, le jeu de la fausse dévotion de Tartuffe ressort parfaitement de l'ordre de la vraisemblance théâtrale au niveau de l'esthétique de la comédie.

La logique du vraisemblable dans la dramaturgie de la ruse moliéresque se construit d'après la couleur et les effets qu'elle cherche pour impressionner le public. Malgré la confirmation de Scherer de l'invraisemblance qui caractérise la comédie moliéresque, nous pouvons observer, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, quelques tendances à donner un semblant du vraisemblable.

Si nous interrogeons le degré de la vraisemblance de la pure crédulité de Pourceaugnac qui a gobé tous les hameçons préparés par Sbrigani et ses complices, nous trouverons que Molière n'a pas manqué de justifier cette attitude par les commentaires de ses protagonistes avant l'arrivée de la dupe :

Sbrigani : Pour son esprit, je vous avertis par avance qu'il est des plus épais qui se fassent; que nous trouvons en lui une matière tout à fait disposée pour ce que nous voulons, et qu'il est homme enfin à donner dans tous les panneaux qu'on lui présentera.<sup>202</sup>

---

201) Marc Escola, *Vrai Caractère du faux dévot : Molière, La Bruyère et Auerbach*, p.184.

202) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 2.

Ce fourbe a réaffirmé le caractère de naïveté enracinée chez le limousin après l'avoir exilé «Que le Ciel te conduise ! Par ma foi ! voilà une grande dupe<sup>203</sup>». Chez Molière, ce genre de précautions oratoires, qui vise à préparer le spectateur à concevoir et à admettre l'aspect outré de la crédulité de son personnage, constitue une tendance à renforcer la vraisemblance des réactions de Pourceaugnac vis-à-vis des tours joués par ses dupeurs. Malgré la conscience qu'a Molière de la folie et de l'irréalisme de sa comédie, il juge cependant ces mesures comme nécessaires à sa cohérence interne :

Il s'agit dans *Monsieur de Pourceaugnac*, de faire passer pour plausible une série de facétie et de fantaisies incroyables, sans que pour autant se détruise l'illusion de vie, de naturel, de spontanéité produite par les réactions du protagoniste crédule.<sup>204</sup>

Les apartés des intrigants qui accompagnent les coups que reçoit successivement Pourceaugnac permettent à Molière de résumer l'action passée, de justifier celle du présent, et de préparer le spectateur à celle du futur. Comme Orgon, le ridicule de Pourceaugnac réside dans son inaptitude à saisir la grossièreté des pièges tendus. Le modèle typique de l'in vraisemblance, qui reflète l'excès d'une naïveté sans bornes chez Pourceaugnac, réside dans son déguisement en femme : « Monsieur de Pourceaugnac : Laissez-moi faire, j'ai vu les personnes du bel air; tout ce qu'il y a, c'est que j'ai un peu de barbe<sup>205</sup> ». Mais cet excès d'in vraisemblance était allégé par la manière plausible qu'a adoptée Molière pour dévoiler le masque.

Les soupçons de l'exempt, censé ne connaître le bonhomme que par ouï-dire, étaient confirmés par une bévue de Pourceaugnac qui se trahit fort opportunément «Pourceaugnac : ce n'est pas moi, je vous assure<sup>206</sup>».

---

203) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 5.

204) Patrick Dandrey, *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, éd. Klincksieck, Paris, 2006, p. 23.

205) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 2.

206) *Ibid.*, III, 4.

La crédulité naturelle de Pourceaugnac, son affolement, et sa peur peuvent justifier cet aveu spontané. Ainsi, selon Patrick Dandrey<sup>207</sup>, Molière a tenté de maintenir son intrigue dans les limites du plausible, faute du probable, afin de rendre son personnage à peu près crédible, condition pour qu'il devienne et demeure vivant – dans l'acception théâtrale.

Nous avons tenté de trouver quelques éléments qui relèvent du semblant de vraisemblance, ou de la vraisemblance interne propre à Molière, dans les actions, attitudes, et réactions des protagonistes de la ruse moliéresque. Mais les propos de Scherer sur le fait que «Le dogme des vraisemblances se heurte assez souvent [...] à d'autres dogmes classiques ou bien à des goûts du public.<sup>208</sup>» confirment chez nous l'idée de la priorité du plaisir et de l'étourdissement du public sur toute règle théorique chez Molière.

Un simple regard sur la définition de la vraisemblance établie par Rapin, et le statut du vraisemblable chez Molière pourra nous conduire à constater que Molière a substitué un seul terme (opinion) dans la présentation de la notion par un autre (goût) pour en faire la règle générale de sa dramaturgie «Le vraisemblable est tout ce qui est conforme au *goût* du public».

Face à ce souci de s'assurer de la complicité implicite des spectateurs, quelles stratégies Molière dispose-t-il pour annoncer à son public une phase de tromperie ? La particularité de l'espace théâtral restreint les choix du dramaturge, alors, quelles solutions utilise Molière pour ne pas duper son spectateur ?

---

207) Patrick Dandrey, *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, p. 105

208) *Ibid.*, p. 368



### III.3 - Désignation de l'action de la ruse

Au niveau dramaturgique et dramatique, la représentation de la machine de la ruse en scène pose certains problèmes à l'intérieur du système dramatique dans ses rapports avec la salle. La question essentielle qui exprime la difficulté à laquelle se heurte le dramaturge est : comment faire savoir au public que le personnage rusé joue un rôle ?

La question est à la fois délicate et de première importance. Délicate, parce que l'auteur de théâtre est interdit de parole et ne peut donc pas, avec sa propre voix, dénoncer l'hypocrite ou admirer l'intelligence du rusé en tant que tels. De première importance, parce que le personnage théâtral, n'existant que par ses mots, ses gestes et ses actions, met le spectateur, en principe, dans l'impossibilité de savoir ce qu'il est ou ce qu'il fait en dehors de la trame dramatique.

La spécificité de l'univers du théâtre impose, donc, à l'auteur l'obligation de se rendre compte du statut du public qui pourrait être confondu par le jeu sur l'être et le paraître s'il n'est pas au courant du déroulement du stratagème. Autrement dit, puisque le personnage rusé joue surtout sur les apparences, il y a, en conséquence, un risque réel que le spectateur prenne le faux pour le vrai, qu'il confonde masque et visage. En outre, chez Molière, le double effet comique (le plaisir d'assister à l'élaboration du stratagème, et à sa mise en application) ne se réalise pas si le public n'est pas au courant de la machination.

Pour remédier à ce danger, la dramaturgie moliéresque dispose d'un certain nombre de procédés qui permettent de mettre le spectateur dans le secret. Quatre moyens dramatiques sont fréquents chez Molière :

1- Le titre et la distribution : l'intitulé de la comédie peut exprimer en partie son contenu. Souvent la comédie du *Tartuffe* se présente sous le titre *Le Tartuffe ou l'imposteur*. L'adjectif nominatif *imposteur* dénonce

immédiatement l'hypocrisie du protagoniste. De même pour *Le Médecin malgré lui* qui annonce implicitement qu'il y aura un artifice qui contraindra un personnage à s'attribuer le rôle d'un médecin. Puis, les célèbres *Fourberies de Scapin* affichent clairement la couleur d'une vague de ruses qui animera tout le spectacle.

Dans la distribution des rôles de ses personnages, Molière précise parfois le caractère astucieux de ses meneurs du jeu. Dans la présentation de *L'Avare*, il désigne Frosine par (*femme d'intrigue*), ainsi de même il appelle Sbrigani par (*homme d'intrigue*), et Scapin (*fourbe*). Cette nomination prédétermine les caractères de l'action du personnage, et anticipe certains événements.

2- Le monologue : Certains critiques contemporains de Molière lui ont reproché d'attribuer à un valet (Mascarille de *L'Étourdi*) le prestige esthétique de la diction d'un monologue. Mais notre dramaturge, insoucieux de ce genre de critique, met l'accent sur le contenu du monologue dans lequel Mascarille exprime son courroux et son impatience à l'égard des bévues de son maître, mais l'honneur du fourbe doit maintenir sa valeur et son éclat en annonçant une nouvelle phase de ruse :

Mascarille *seul* : Cependant notre affaire encor n'irait pas mal,  
Si par là nous pouvions perdre notre rival,  
Et que Léandre enfin, lassé de sa poursuite,  
Nous laissât jour entier pour ce que je médite.  
Oui, je roule en ma tête un trait ingénieux,  
Dont je promettrais bien un succès glorieux.<sup>209</sup>

La subtilité du style poétique de ce monologue met sa valeur esthétique au même niveau des monologues passionnels les plus prodigieux dans le théâtre classique (tragédie ou comédie). Ce procédé

---

209) *L'Étourdi*, III, 1. v.927-932.

d'informer le spectateur n'est pas le premier dans cette comédie, car Lélia l'a déjà employé pour la même finalité :

Lélia *Seul* : Si l'amour est au crime une assez belle excuse,  
Il en peut bien servir à la petite ruse,  
[...]  
Allons nous préparer à jouer notre rôle.<sup>210</sup>

Molière dispose donc de cette forme énonciative censée être dictée par le personnage en direction du spectateur. L'ironie de la situation est que celui qui annonce la relance d'un nouveau tour à jouer (Lélia) causera lui-même sa destruction.

3- Personnage complice : Cette méthode est fréquente chez Molière. Le complice peut être soit un jeune maître qui sollicite le secours du fourbe en faveur de son propre intérêt «Valère : c'est qu'il faut que tu contrefasses le médecin<sup>211</sup>», soit un collaborateur qui joue un rôle dans le spectacle de la ruse. La deuxième catégorie des complices sont nombreux (Dorine, Léandre du *Médecin malgré lui*, Éraste, etc.), parmi eux on peut citer Mercure d'*Amphitryon* qui, dans un prologue avertit le public de la stratégie de l'hypocrisie que Jupiter compte entamer :

Mercure : C'est Jupiter, comme je vous l'ai dit,  
Qui de votre manteau veut la faveur obscure,  
Pour certaine douce aventure,  
Qu'un nouvel amour lui fournit.  
[...]  
Et vous n'ignorez pas que ce maître des Dieux  
Aime à s'humaniser pour des beautés mortelles,  
Et sait cent tours ingénieux,  
Pour mettre à bout les plus cruelles.  
Des yeux d'Alcmène il a senti les coups:  
Et tandis qu'au milieu des béotiques plaines,  
Amphitryon, son époux,  
Commande aux troupes thébaines,  
Il en a pris la forme, et reçoit là-dessous  
Un soulagement à ses peines,  
Dans la possession des plaisirs les plus doux.<sup>212</sup>

---

210) *L'Étourdi*, II, 1. 491-492

211) *Le Médecin volant*, sc.2.

212) *Amphitryon*, Prologue.

Ce prologue ne constitue pas, selon Anne Ubersfeld<sup>213</sup>, un artifice littéraire ou une gracieuseté de jolie scène à machine ; il acquiert une nécessité dramatique importante à la fable. Le système comique de la pièce moliéresque impose que le spectateur soit immédiatement inscrit dans l'histoire racontée, qu'il en soit complice et non pas dupe. Dans le cas d'*Amphitryon*, le spectateur non-informé sera confondu par l'identité des personnages doubles parce que, scéniquement, ils sont censés être physiquement semblables. Le doute disparaît quand la salle sera mise au courant du stratagème avant la mise en exécution.

4- Le rusé lui-même (meneur du jeu / hypocrite) : ce personnage peut déclarer la mise en marche de sa machine soit verbalement, c'est le cas de la plupart des meneurs du jeu moliéresque (Mascarille, Sganarelle, Isabelle, Elmire, Sbrigani, Scapin, etc.) «Éraste : Ma foi, Monsieur de Pourceaugnac, nous vous en donnerons de toutes les façons ; les choses sont préparées, et je n'ai qu'à frapper.<sup>214</sup>», soit, dans le cas d'un hypocrite, par son jeu outrancier qui dévoile son caractère (Tartuffe), ou par sa propre bouche après le succès de son jeu d'hypocrisie «Dom Juan : Quoi? tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur?<sup>215</sup>».

La déclaration prometteuse du fourbe d'un nouveau jeu de tromperie provoque une curiosité chez le spectateur qui se promet un vrai spectacle divertissant.

Ces quatre procédés sont souvent d'ordre langagier, sauf celui de Tartuffe, où il doit interpréter son jeu d'hypocrisie. Sans ce genre de processus informatif, le système comique et spectaculaire de la ruse perd son efficacité. Car cette machinerie ne prend son sens qu'en étant porté devant les yeux d'un public. Le sentiment de la supériorité sollicité chez

---

213) Anne Ubersfeld, *Le Double dans l'Amphitryon de Molière*, in *Dramaturgies, langues dramatiques : Mélanges Pour Jacques Scherer*, éd. Nizet, 1986, p. 235.

214) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 4.

215) *Dom Juan*, V, 2.

le public, par rapport au personnage de la dupe, se crée quand il acquiert un statut de savoir supérieur à la cible de la tromperie, en assistant à la préparation, à l'élaboration et au fonctionnement de l'acte de la tromperie.

L'invitation implicite des spectateurs moliéresques à participer à ce jeu de divertissement constitue une condition prioritaire à l'obtention de sa bénédiction, et par conséquent, une caution solide pour tout manque à l'égard des règles des bienséances ou de la vraisemblance.

Pour Molière, les réactions de son public et sa bienveillance à l'égard de ses spectacles de ruse forment ensemble le seul critère qui détermine les conditions de l'élaboration de ses œuvres. Tant que ce public savoure avec délectation l'adresse des actes des trompeurs, et exprime son encouragement favorable et permanent à leurs spectacles, Molière respecte pratiquement toutes les règles des bienséances.

Il est vrai qu'il n'éprouve aucune préoccupation des principes théoriques de la vraisemblance, mais, en même temps, il élabore une vision singulière d'un vraisemblable propre à lui et susceptible de conserver la cohérence interne de ses comédies. L'outrance invraisemblable de certains caractères ou actions de ses personnages devient une cible en soi pour doubler les effets spectaculaires produits par le fonctionnement du mécanisme de la ruse.

L'exploration de l'esthétique dramatique de la ruse s'est appuyée essentiellement sur l'examen minutieux de la relation qui se crée entre la salle et la scène. Un rapport construit par un processus de séduction qui s'exerce sur le spectateur grâce au jeu des personnages de la ruse, aux dispositifs et procédures théâtraux utilisés, à la mise en abyme de la stratégie trompeuse accompagnée d'une certaine spectacularité illustrant le phénomène du théâtre lui-même.

Sans négliger la valeur qu'a apportée le mécanisme de la ruse à la création de l'intrigue et au déroulement de l'action dramatique, Molière manifeste son art magistral à exploiter scéniquement tous les effets spectaculaires que provoque la machine de la ruse. Loin de se satisfaire de la confirmation de l'aspect ludique de la ruse moliéresque, la virtuosité de ses fourbes dépasse, dans ses potentialités attractives, les dimensions esthétiques du jeu théâtral en doublant les énergies expressives des divers jeux de la ruse.

La dramaturgie de la ruse moliéresque traduit cette tendance à amplifier avec excès toutes les composantes du système dramatique de la comédie. L'outrance du jeu moliéresque se reflète dans les caractères des dupes, dans leurs réactions, dans le jeu énonciatif, gestuel et rythmique de la conduite trompeuse des fourbes.

Le meneur du jeu moliéresque dirige, en main de maître, tous les éléments esthétiques de cette fête théâtre en mettant sous les yeux du public les secrets du spectacle magique de la ruse (création de la trame, préparation, répétitions, installation du décor adéquat, etc.).

Le processus de la théâtralisation de la ruse multiplie les figures du meneur du jeu moliéresque (le dramaturge qui élabore l'intrigue du spectacle, le metteur en scène qui répète les rôles et dirige les comédiens, l'acteur qui joue sa propre histoire, et même parfois l'auto-spectateur).

Sganarelle, Mascarille, Covielle, Sbrigani, et Scapin se caractérisent tous par cette énergie spectaculaire qui donne au spectacle de la ruse sa dynamique : ils aiment tenter le sort, courir des risques, jouer des rôles, endosser plusieurs personnages, changer de voix, de geste, de mine, etc., dans le seul but de plaire au spectateur par la subtilité de leur jeu théâtral.

En un mot, c'est le motif du théâtre qui hante l'esprit de Molière et qui se déploie sur un fond thématique très dense susceptible de toucher

aux divers aspects familiaux et sociaux, et tant pis s'il est invraisemblable. Pour notre dramaturge, la vraisemblance n'est pas une loi absolue, mais elle est une adaptation relative qui préserve la cohérence interne de l'œuvre dramatique. L'important reste le plaisir et le divertissement du public, car sa réception et ses réactions attribuent aux spectacles de la ruse leurs légitimités.

Avec l'acte du fourbe, le rire conserve une exubérance et une force qui jaillissent librement. Le jeu de la ruse est principalement un procédé producteur d'effets. Le combat doux qui se déroule entre les personnages du cercle de la ruse permet de privilégier dans des situations spécifiques ironie, comique, pathétique, équivoque.

L'analyse des répercussions que reflète l'action de la ruse sera au cœur de notre prochain chapitre qui se focalise sur l'esthétique du comique de la conduite trompeuse. Ce domaine de recherche pose un bon nombre de points d'interrogation. L'acte trompeur, dans la tradition de la comédie classique, est censé produire un effet euphorique, mais toutes les fourberies des personnages rusés, chez Molière, engendrent-elles un climat comique ? Ne peuvent-elles pas provoquer un aspect tragique ou une inquiétude pesante auprès du spectateur ? La conduite de l'hypocrite moliéresque ne peut-il pas susciter des situations ironiques amères ? Ou, sommes-nous en permanence dans un registre du comique ? Enfin, si le mécanisme de la ruse annonce la couleur festive de son spectacle, quelles sont les formes comiques produites ? Nous sommes face à une série de questions qui méritent un bon moment de réflexion.

## Troisième chapitre

# Esthétique comique de la ruse

L'idée de la *catharsis comique*, telle qu'interprétée par Marie-Claude Canova, est «Fondée sur un double mouvement de dénonciation et d'exorcisation du mal dans la pièce, et sur une double réaction du spectateur, à la fois de moquerie amusée et de connivence<sup>216</sup>». La bonne comédie, selon les théoriciens du milieu théâtral du XVII<sup>ème</sup> siècle avant Molière, est celle qui se focalise sur cette catharsis du comique. Ils excluent tout rapport entre la catharsis comique et la théorie du rire. Corneille et les autres dramaturges de la comédie pré-moliéresque prétendaient présenter une comédie bienséante, agréable et didactique. Les critiques littéraires du XVII<sup>ème</sup> siècle considèrent la notion du rire et celle de l'honnêteté comme incompatibles, le rire facile et bruyant était synonyme de quelque chose désobligeant qui choquait les bienséances<sup>217</sup>.

Ces opinions ont tendance à valoriser la différence entre la théorie du comique et celle du rire. Mais cet écart disparaît dans la dramaturgie de la ruse moliéresque, où le rire exprime une réaction normale à l'impulsion donnée par la puissance du comique de Molière. Celui-ci a apporté quelque changement au principe de la catharsis comique par un excès de raillerie contre le mal en tant que cible des tours de ses fourbes, tout en renforçant le rapport de connivence avec le public. L'esthétique

---

216) Marie-Claude Canova, *La Comédie*, coll. «contour littéraire», éd. Hachette supérieur, 1993, p.72.

217) « En ce siècle de la raison et de la norme, le rire ne jouissait pas toujours d'une bonne réputation. Descartes y voyait un signe de joie mêlée à la peine. La Rochefoucauld s'en méfiait. Pascal et La Bruyère condamnaient les « diseurs de bons mots ». Bref, dans ce contexte de l'époque où la notion de bienséance rejette tout ce qui est excessif, la spontanéité et la gratuité du rire n'obtiennent pas toujours une juste appréciation. S'il existe quelques principes concernant le bon usage du rire à cette époque, soit qu'elle touche à la métaphysique, soit à la pensée humaniste, ou encore à l'esthétique sociale, c'est que la personne qui est à l'écart par rapport à une norme familiale, sociale ou autre, devient ridicule, déraisonnable. Le spectateur est invité à se moquer de lui. C'est un « rire de Dieu devant l'homme déchu, victime de son orgueil et de son amour-propre. » ». Jacques Morel, « Rire au XVIII<sup>ème</sup> siècle », cité par Marie-Claude Canova, *La Comédie*, p.62.



du comique de la ruse, chez Molière, se résume par l'objectif de «Corriger les hommes en les divertissant<sup>218</sup>» qui permet de dénoncer le mal en le ridiculisant.

Même si les cibles de la tromperie sont éthiquement justes, esthétiquement elles ont tort, Molière les ridiculise impitoyablement. La valeur dramatique de la ruse dans l'esthétique de la comédie moliéresque est confirmée par un type d'utilisation très amusant et très signifiant, où la tromperie devient un élément représentatif du monde que notre dramaturge cherche à dépeindre.

Les figures de trompeurs, de menteurs, et de dupes dans la comédie moliéresque vont alors devenir plus complexes. L'esthétique comique de la ruse ne traduit pas un simple jeu burlesque à la mécanique bien huilée, elle a son double aspect ludique qui, tout en faisant rire, projette les imperfections des hommes :

Or, cette ambition de peindre juste entre en contradiction avec ce qui faisait le cœur du système comique : la dimension ludique, gratuite de la mécanique endiablée et peu vraisemblable de l'intrigue. Il en résulte une tension entre le jeu et le sens, très visible dans la comédie des années 1640-1660, maîtrisée mais toujours présente dans l'œuvre de Molière. Là encore, la ruse subit en premier lieu les modifications qu'imposent les mutations de l'esthétique comique.<sup>219</sup>

Le Théâtre comique de Molière représente fréquemment des duperies : pupilles déjouant la surveillance de leurs tuteurs (*L'École des maris*, *L'École des femmes*), maris trompés (*George Dandin*, *Amphitryon*), barbons crédules victime d'un imposteur (*Le Tartuffe*), pères extravagants et insensés (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*), qui constituent tous une belle proie aux filets des fourbes ou des gens opprimés dont les actions, selon Roger

---

218) Molière, *Le Tartuffe*, premier placet, dans *Œuvres Complètes*, t.1, p.889

219) Véronique Sternberg, *Du jeu de la comédie au regard sur le monde, Le statut de la ruse dans la comédie de Corneille à Molière*, p. 230-231.

Guichemerre<sup>220</sup>, provoquent le rire du spectateur, devenu complice du galant ou du valet rusé en se moquant de la crédulité et de l'infortune des dupes.

« Le principal moteur du rire, écrit R. Lebègue, c'était le bon tour, la finesse, la tromperie, en italien la *burla*<sup>221</sup> ». La ruse est essentiellement dans la dramaturgie moliéresque un procédé d'intrigue, un facteur qui déclenche à la fois des effets spectaculaires, et dynamise l'enchaînement des faits et le déroulement de l'action dramatique. Ce qui caractérise le genre comique, chez Molière, c'est le renversement du monde admis, de l'ordre établi. Ce renversement amplifié est représenté avec une allégresse qui s'étend naturellement au grand rire.

Pour ce ressort du comique, les fourberies se situent, comme nous avons constaté, dans un univers où la morale est ignorée ; mais la question qui se pose est de savoir si le terrain de la ruse dans les comédies de Molière est toujours celui de la fantaisie comique pure ? Autrement dit, l'esthétique de la ruse produit-elle constamment des effets comiques ? Au lieu d'assurer une ambiance euphorique, certaines conduites trompeuses, notamment l'hypocrisie, créent un malaise ou une inquiétude auprès du spectateur. Notre premier point d'étude sur l'esthétique comique de la ruse se penche sur les répercussions tragiques que pourraient refléter certaines formes du mécanisme de la ruse moliéresque.

Dans la grande majorité des comédies fondées sur le mécanisme de la ruse, une situation d'ironie découle souvent de l'affrontement entre le personnage du rusé et sa victime :

---

220) Roger Guichemerre, *L'Amplification comique dans le théâtre de Molière*, article rédigé in Le Nouveau Moliériste, N°1, 1994. p.84

221) Raymond Lebegue, *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélière*, Hatier, coll. « Connaissance de lettres », Paris 1972, p.35

À partir du moment où une scène met en œuvre, de façon autonome par rapport à l'histoire, une tromperie ou un tour dont un personnage déguisé est l'auteur, on est en présence d'une situation d'ironie.<sup>222</sup>

Cet effet ironique, tend soit vers un climat comique qui se traduit, grâce à la virtuosité du fourbe, par une réaction burlesque de la part du spectateur, soit maintient une tension ironique plutôt amère. Nous allons voir, en deuxième phase d'étude dans ce chapitre, comment le discours du personnage de l'hypocrite, chez Molière, peut engendrer une situation d'ironie, notamment verbale, qui fait régner un frisson sombre dans la salle.

Au cas où la machinerie de la ruse gagne la sympathie du public en ridiculisant l'incarnation d'un défaut social, nous voulons savoir comment s'articulent les éléments des fourberies moliéresques pour créer cet univers comique. Autrement dit, sous quelles formes se représentent les répercussions burlesques de la conduite trompeuse ?

Dans son ouvrage *Le Rire*, H. Bergson apporte une réflexion sur les diverses techniques provoquant le climat euphorique, en s'appuyant sur son étude du « pantin à ficelles » développée par l'analyse des *Fourberies de Scapin* :

On devine que les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'inversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore, pourront dériver une force comique de la même source.<sup>223</sup>

Faire le point sur les diverses formes du comique produit par la dramaturgie de la ruse constitue le dernier objectif analytique de ce chapitre. L'ambition de Molière reste alors de créer des situations qui font ressortir clairement ce qu'il y a de faux et d'artificiel dans ses personnages afin que le spectateur perce le voile de leurs prétentions

---

222) Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.362

223) Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1981. p.27-28

excessives et jouisse de leurs réactions bouffonnes à l'égard des tours joués par leurs dupeurs.

## I- Répercussions tragiques de la ruse

Le caractère et la visée critique ou satirique de l'action du fourbe moliéresque prédéterminent l'ampleur de la complicité du public. Quand l'artifice est élaboré dans l'objectif de sanctionner une attitude intransigeante et autoritaire, le spectateur rit, se divertit, et applaudit la beauté du coup, et la virtuosité du personnage de la ruse. Mais la dramaturgie de Molière présente parfois des actes de tromperie qui créent une situation de tension grave, qui suscitent un sentiment pénible, ou qui font naître une inquiétude troublante dans la salle.

Ce climat tendu apparaît souvent quand le fourbe a recours à l'imposture pour arriver à ses fins. Avec *Le Tartuffe*, Molière pénètre dans un domaine où le jeu devient dangereux :

Un Tartuffe laïc et ridicule est évidemment moins dangereux qu'un Tartuffe criminel et compromettant l'Eglise dont il se réclame [...] Si le faux dévot doit être dénoncé comme un danger social sérieux, il ne faut pas trop se moquer de lui.<sup>224</sup>

Les conséquences de l'hypocrisie de Tartuffe, en fin de troisième acte, deviennent catastrophiques : le fils maudit et chassé, l'imposteur est sur le point d'épouser la fille, de séduire peut-être la maîtresse de la maison, et d'accaparer la fortune du père. C'est la ruse dans son statut condamnable qui peut dérégler l'esthétique de la comédie vers une tendance tragique si on n'agit pas pour l'affronter. De même, *George Dandin* représente dans certains critères une forme d'un drame social, ou d'une comédie avec des aspects tragiques. Les fourberies répréhensibles d'Angélique contre son mari Dandin, et l'impuissance de ce dernier à

---

224) J. Scherer, *Structures de Tartuffe*, 1966, p.257.

s'opposer à cette machinerie qui le meurtrit malgré sa parfaite conscience, attribuent à cette comédie une tonalité plus sombre, plus grave et plus problématique par rapport à ce qui caractérise l'aspect comique de la ruse moliéresque.

N'importe quel critique peut dire que c'est l'aveuglement démesuré d'Orgon, et la faillite de la puissance verbale de Dandin qui donnent aux imposteurs la domination. Mais que dire quand l'hypocrisie vient d'une puissance métaphysique qui prive la cible de tout pouvoir de réagir ? C'est le cas d'*Amphitryon*, qu'on examinera pour mettre le doigt sur l'aspect sombre de la ruse, où l'imposteur est un dieu (Jupiter), et la victime est un noble (Amphitryon) à qui on ne peut reprocher aucun défaut.

### **I.1- Le Silence d'Amphitryon**

Dans cette comédie, Jupiter joue le jeu de l'imposture : il vole le nom et l'allure d'Amphitryon, lui dérobe sa place dans le lit d'Alcmène, dans la seule ambition de goûter au plaisir de la chair. Ce travestissement cocufie le mari, et sème le trouble au sein de ce couple qui s'aime.

À la différence des autres dénouements des œuvres moliéresques, le démasquage de l'hypocrite aboutit à une fin insolite. Contrairement au principe esthétique d'une comédie, où avec le *happy-end* tout le monde est content, la dernière scène de cette pièce reste la moins drôle. Le spectateur partage le même malaise profond qu'éprouve le personnage cible, et a l'impression que les tensions ne sont apaisées que partiellement. Regardons cette scène d'auto-démasquage :

Jupiter *dans une nue* :

Regarde, Amphitryon, quel est ton imposteur,  
Et sous tes propres traits vois Jupiter paraître :  
À ces marques tu peux aisément le connaître ;  
Et c'est assez, je crois, pour remettre ton cœur ;  
Dans l'état auquel il doit être,

Et rétablir chez toi la paix et la douceur.  
 Mon nom, qu'incessamment toute la terre adore,  
 Étouffe ici les bruits qui pouvaient éclater.  
     Un partage avec Jupiter  
     N'a rien du tout qui déshonore ;  
 Et sans doute il ne peut être que glorieux  
 De se voir le rival du souverain des dieux.  
 Je n'y vois pour ta flamme aucun lieu de murmure :  
     Et c'est moi, dans cette aventure,  
 Qui, tout dieu que je suis, doit être le jaloux.  
 Alcène est toute à toi, quelque soin qu'on emploie ;  
 Et ce doit à tes feux être un objet bien doux  
 De voir que pour lui plaire il n'est point d'autre voie  
     Que de paraître son époux,  
 Que Jupiter, orné de sa gloire immortelle,  
 Par lui-même n'a pu triompher de sa foi,  
     Et que ce qu'il a reçu d'elle  
 N'a par son cœur ardent été donné qu'à toi.

Sosie : Le seigneur Jupiter sait adorer la pilule.

Jupiter : Sors donc des noirs chagrins que ton cœur a soufferts.

Et rends le calme entier à l'ardeur qui te brûle :

[...]

Tu peux hardiment te flatter

De ces espérances données ;

C'est un crime que d'en douter ;

Les paroles de Jupiter

Sont des arrêts des destinées.

*Il se perd dans les nues.*

[...]

Sosie : Le grand dieu Jupiter nous fait beaucoup d'honneur,

Et sa bonté sans doute est pour nous sans seconde ;

[...]

Mais enfin coupons aux discours,

Et que chacun chez soi doucement se retire.

Sur telles affaires, toujours

Le meilleur est de ne rien dire<sup>225</sup>.

Cette scène de révélation apparaît nécessaire dramatiquement pour éclaircir toute ambiguïté, et mettre fin au quiproquo qui a régné durant toute la comédie. Cette interlocution unilatérale (discours de Jupiter adressé à Amphitryon) crée un climat tendu qui pèse lourd même sur le public, car le contexte exclut tout univers d'euphorie.

225) *Amphitryon*, III, 10, v.1890-1915, v.1922-1926, v.1934-1935, 1940-1943.

L'imposture de Jupiter le met dans une situation critique, où il se trouve obligé de déployer toute son éloquence et ses stratégies persuasives en vue d'apaiser la colère d'Amphitryon. Lorsque ce dieu paraît, Amphitryon sait déjà que c'est lui qui a pris son apparence «Mercure : Oui, vous l'allez voir tous: et sachez, par avance, / Que c'est le grand maître des Dieux<sup>226</sup>». Mais le fait qu'il ne s'exprime pas, ou la persistance de son silence indique plutôt qu'il n'est pas satisfait.

En s'appuyant sur le statut de sa divinité, Jupiter tente de convaincre le trompé qu'il doit désarmer sa colère, ne sentir aucune amertume ou outrage, et se considérer comme le mortel le plus honoré. Mais ses paroles n'ont aucune influence sur Amphitryon dont le silence constant signifie une réaction contraire aux propos de Jupiter, et porte une déception mortifiante au «souverain des dieux<sup>227</sup>». Car, non seulement, il ne réussit pas à convaincre Amphitryon que loin de se sentir blessé, il a tout le droit de se réjouir, Jupiter obtient un résultat inverse de celui auquel il aspire. Le signe incontestable de son échec reste évidemment le silence obstiné que maintient Amphitryon.

Entre la tentative de Jupiter de créer une ambiance euphorique, et l'entêtement d'Amphitryon à refuser implicitement cet honneur, se crée une tension qui trouble le spectateur ayant déjà pitié pour la victime. Car ce silence, devenu l'élément le plus présent et le plus important de la scène, pèse de plus en plus sur l'atmosphère générale du spectacle. Probablement, Jupiter n'avait pas l'intention d'être si long, mais c'est la réaction négative d'Amphitryon qui amène l'orateur à étendre son discours.

L'orateur s'impatiente de voir Amphitryon sortir de son silence et exprimer sa satisfaction. Il nous semble qu'il marque une légère pause

---

226) *Amphitryon*, III, 9, v.1870-1871.

227) *Ibid.*, III, 10, v.1901.

pour donner la parole à son interlocuteur, mais, on peut dire que la rage d'Amphitryon et l'amertume qu'il sent s'expriment par son refus de réagir. Cette attitude négative crée chez Jupiter un sentiment de gêne qui ne cesse d'accroître au fur et à mesure qu'il se rend compte qu'il a manqué son but, et qu'au lieu de calmer le trouble intérieur d'Amphitryon, son discours semble l'amplifier.

Le caractère du discours que tient le souverain des dieux marque la maladresse de l'orateur. Plus Jupiter s'obstine à convaincre Amphitryon, plus, il approfondit la blessure en évoquant des moments vécus avec Alcmène qui amplifient l'outrage. L'argument avancé dans l'espoir de briser ce silence est que c'est lui qui a subi une défaite, car Alcmène n'a donné son amour qu'à l'époux, et pas à l'amant. L'erreur de Jupiter est que durant l'évocation de cet argument, il rappelle toujours que la nuit avec Alcmène était longue et chaude «Et que ce qu'il a reçu d'elle / N'a par son cœur ardent été donné qu'à toi.». Ces propos ne peuvent apaiser la colère d'Amphitryon car ils lui rappellent son cocuage. Une fois de plus, le discours de Jupiter obtient des effets inverses, et le fer ne cesse de se remuer dans la plaie.

Le spectateur ne s'étonne pas de voir Amphitryon prolonger son silence. Son impuissance à punir cette imposture grandit son amertume, et ce même spectateur ne peut avoir que de la pitié pour une telle victime. Il est évident que même l'imposteur n'a pu cacher sa défaite, surtout à la fin de sa première tirade où il a arrêté sa déclamation pour qu'Amphitryon sorte de sa réserve, mais c'est le valet Sosie qui tient la vedette et répond par une réplique très ironique et impertinente.

Conscient qu'il est touché dans sa dignité par la réponse insolite du valet et le refus d'Amphitryon incarné par son silence obstiné, Jupiter achève sa plaidoirie et s'envole doublement déçu : son éloquence n'a convaincu ni Amphitryon ni même Sosie. Ce que le premier exprime par



son silence, le deuxième le dit par son ironie. La défaite que subit Jupiter doit normalement provoquer un sourire dans la salle, surtout après la moquerie de Sosie, mais l'ampleur de la tension et du dépit que reflète le silence d'Amphitryon suspend toute détente possible.

Le petit discours de Sosie sur lequel s'achève la pièce constitue une réponse adressée à Jupiter malgré son départ et un conseil donné à Naucratus et aux autres capitaines. Malgré son caractère farcesque, Sosie fait preuve d'une certaine clairvoyance en expliquant implicitement qu'il ne faut pas complimenter Amphitryon : «Sosie : Sur telles affaires, toujours, / Le meilleur est de ne rien dire.». Même le fait d'expliquer pourquoi il ne le faut pas pourrait approfondir la blessure. Les répliques de Sosie sur l'honneur et la bonté que leur fait Jupiter expriment clairement une ironie critique : il n'a pas dit qu'il ne faut pas critiquer l'imposture de Jupiter, mais il met l'accent sur la nécessité de ne pas complimenter son maître. Car la meilleure réaction reste de se taire, et un mari trompé préfère n'en pas parler.

Ainsi la comédie s'achève avec un sentiment d'amertume intérieure partagée entre le protagoniste et son public. Durant toute la pièce, comme nous avons remarqué, il y a seulement deux rencontres, face à face, entre Amphitryon et son imposteur, la première (III, 5) se termine par des menaces de vengeance «Amphitryon : Fourbe, tu crois par là, peut-être, t'évader: / Mais rien ne te saurait sauver de ma vengeance<sup>228</sup>», et la dernière par un silence plus poignant.

Le climat tendu que fait régner la conduite de l'hypocrite se dissipe souvent à la fin de la comédie (*Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Les Femmes savantes*) par diverses formes de punition susceptible de porter le soulagement au public et le rire de satisfaction. *Amphitryon* reste une exception car le sentiment de l'injustice et de la pitié demeure même

---

228) *Amphitryon*, III, 5, v. 1722-1723.

après le dénouement. Mais cette situation amère que reflète l'imposture de Jupiter n'est pas la plus dangereuse vécue par les spectateurs de la dramaturgie de la ruse moliéresque. La scène (IV, 5) où Elmire met à exécution son stratagème pour démasquer l'hypocrisie de Tartuffe a suscité une inquiétude effrayante chez le spectateur à l'égard du personnage qui mène le jeu.

## **I.2- Jeu risqué d'Elmire**

Parfois, on se demande si le jeu amplifié de la fausse dévotion de Tartuffe peut nous faire rire, sans aller jusqu'à dire que le scélérat excite l'horreur ou le dégoût dans l'âme du spectateur. Molière a certainement l'intention de faire de l'imposteur un personnage ridicule, mais son influence sur celui qui tient le pouvoir (Orgon) fait de lui un fripon odieux dont la conduite risque de provoquer beaucoup plus d'inquiétude que de rire. Le spectateur suit avec certaine crainte la tentative risquée d'Elmire pour démasquer l'hypocrite : va-t-elle arriver à tromper le trompeur ?

L'effet que suscite la feinte de la jeune femme n'est pas celui des tours des valets fourbes (Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.), car le public est souvent rassuré du résultat et n'a qu'à admirer la stratégie. Dans la scène (IV, 5), l'hypocrite est tout prêt à profiter de l'occasion offerte pour satisfaire ses désirs, il veut «jouir» de son triomphe sans la moindre attente.

Dans ces circonstances apparemment favorables à Tartuffe, le spectateur continue ses séries de questions : Orgon va-t-il laisser Elmire se défendre seule contre un homme pareillement acharné ? Les interrogations du public sont juste car, durant la mise en application de la feinte d'Elmire, une grande angoisse domine sur le spectateur qui se trouve face à un chef de famille qui laisse, sans aucune réaction, un

vaurien tenter d'agresser sa femme, et ne répond à aucun des appels de secours qu'elle lance.

La dramatisation de la feinte d'Elmire vient du fait d'octroyer à un homme insensible la décision d'arrêter cette comédie si dangereuse : «C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée / Quand vous croirez l'affaire assez avant poussée<sup>229</sup>». Lors du processus de la séduction manipulatrice, Tartuffe croit à ce qu'on lui simule : il dévoile tout son appétit et réclame le don d'Elmire comme preuve de sa sincérité. Elle tousse pour envoyer des signes censés avertir Orgon, et attirer son attention sur les propos de l'hypocrite. Ce code d'agir suggère la levée du rideau (le tapis sur la table) et la manifestation du complice, mais ce dernier garde son incompetence du décodage :

La table, masque et aussi symbole de l'aveuglement et de la surdité d'Orgon, reste muette ; la suite de la scène exaspère l'attente du spectateur, comme elle exaspère le désir de Tartuffe et intensifie le danger que court Elmire.<sup>230</sup>

Sous les yeux du spectateur, Elmire fuit, tourne autour des chaises et des tables, et ne cesse de tousser pour provoquer le surgissement d'Orgon. Mais, puisqu'elle a bien posé ses principes et dégagé sa responsabilité, il ne lui appartient pas d'arrêter le jeu. Tout ce qu'elle peut faire, en évitant les mains de Tartuffe, c'est de lui opposer ses propres arguments.

Les intermèdes du jeu d'Elmire expriment clairement l'incrédulité d'Orgon, et maintiennent le spectateur en état d'impatience croissante. Plus le danger que court le meneur du jeu devient pressant, et plus Tartuffe bouscule à la fois Elmire et ses arguments, plus le silence d'Orgon prend une ampleur troublante et augmente le stress et le sentiment de malaise dans la salle.

---

229) *Le Tartuffe*, IV, 4, v.1381-1382.

230) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p.120

La situation où se trouve Elmire en raison de sa stratégie puissante mais dangereuse ne provoque aucun effet comique, et il serait possible que le spectateur se trouve face à un résultat tragique ; mais, cette fois, pour apaiser cette atmosphère tendue, Molière fait introduire quelques miettes de comique :

Molière a voulu d'une part intéresser et émouvoir son public par le sérieux et la gravité des situations qu'il lui proposait, mais il a tenu d'autre part à donner à la présentation de ces problèmes une apparence aussi comique que possible.<sup>231</sup>

Orgon est sous la table et s'entend traiter d'imbécile «Tartuffe : C'est un homme, entre nous, à mener par le nez», le rire naît ici d'une double ironie : d'un côté, Orgon entend la pensée de son séducteur, et d'un autre côté, ce dernier est celui qui est mené par le nez par le stratagème d'Elmire. Le rire du spectateur au moment de la rentrée de Tartuffe pour embrasser Orgon, surgi brusquement au lieu d'Elmire, ne représente qu'une détente nerveuse après un soulagement suscité par le dernier artifice d'Elmire qui l'a sauvée en faisant sortir Tartuffe quelques instants. Malgré le démasquage de Tartuffe, le danger de son imposture se poursuit par sa riposte terrible à la fin de la scène «Tartuffe : C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître<sup>232</sup>», et Orgon rappelle à juste titre que la situation exclut toute forme de rire «Orgon : Ma foi, je suis confus, et n'ai pas lieu de rire<sup>233</sup>».

Ce genre de ruse moliéresque ne suscite aucun effet euphorique, au contraire, le spectateur reste en état d'attente angoissée, et suit avec un suspens terrifiant le fonctionnement de la machination. Généralement la dupe ne légitime pas le tour dont il était la cible, et c'est à partir de la finalité d'une ruse et de son mécanisme que le spectateur précise le degré de sa complicité.

---

231) J. Scherer, *Structures de Tartuffe*, p.188-189.

232) *Le Tartuffe*, IV, 7, v.1557.

233) *Ibid.*, IV, 8, v.1566.

L'univers de la ruse moliéresque ne constitue pas donc toujours un facteur générateur d'effets burlesques. À côté des répercussions tragiques que pourrait susciter l'acte de tromperie, nous avons constaté que la dramaturgie moliéresque se caractérise par une richesse marquante en situations ironiques résultant des divers jeux de la ruse. La plupart de ces situations développent une ambiance divertissante (la réplique de Sosie après la tirade de Jupiter, ou sa réponse à l'auto-dévoilement de Mercure : «Sosie : Et je ne vis de ma vie, / Un Dieu plus diable, que toi.<sup>234</sup> »).

Certaines situations dramatiques qu'entraîne la conduite trompeuse peuvent refléter une vraie ironie amère, où le spectateur se trouve dans une position confuse et désagréable à l'égard d'un exercice réussi du savoir-faire de l'hypocrite moliéresque.

## II- L'ironie de la ruse

Les scènes de ruse, dans la dramaturgie moliéresque, développent explicitement des situations d'ironie qui s'instituent avec la mise en application des composantes de l'univers de la ruse. Autrement dit, selon la pensée de G. Forestier<sup>235</sup>, toute machination consciente place le personnage du rusé dans une position d'ironie par rapport à la cible.

La pratique de la ruse exige la complicité du public. Ainsi, une fois le spectateur informé du processus de la machination, la dissymétrie au niveau du savoir entre la salle, le meneur du jeu et la victime du stratagème permet un plein exercice de l'ironie dramatique.

Un des éléments qui distinguent le comique de l'ironie, est que le comique peut exister hors de la littérature et de la parole (comique de geste), alors que l'ironie ne se manifeste que par la parole. «Elle réside le

---

234) *Amphitryon*, III, 9, v. 1889-1890.

235) G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, p.275

plus souvent dans le *ton*<sup>236</sup>». Elle est donc liée au discours, et se présente par la manière d'exposer les choses.

L'ironie dramatique qu'installe le mécanisme de la ruse moliéresque se double, d'après G. Forestier<sup>237</sup>, d'ironie verbale quand le fourbe déguisé s'exprime en jouant sur sa double identité, la vraie et la fausse. L'ironie verbale se manifeste donc lorsqu'un rusé (hypocrite / meneur du jeu) adopte un discours qui joue sur la didactique du vrai et du faux.

Très nombreuses sont les scènes de la ruse moliéresque dans lesquelles le fourbe fait de l'ironie verbale son moyen d'expression privilégié. Les répercussions produites par l'ironie verbale de la ruse acquièrent la bienveillance du public quand elles construisent un climat de pur divertissement, mais lorsque la stratégie de l'hypocrite moliéresque reflète une moquerie noire, l'ironie de son acte crée une confusion gênante dans la salle. R.-M. Albérès exprime clairement que la manière de présenter les choses «prend plus nettement le nom d'ironie lorsqu'elle se fait agressive en restant sur le mode plaisant<sup>238</sup>».

Ce processus de revêtir l'ironie d'une forme d'une douce attaque contre la cible de la tromperie se manifeste nettement dans la stratégie oratoire de Dom Juan face à Done Elvire (I, 3). Cette scène de confrontation entre le séducteur et sa femme abandonnée met en illustration le plaisir de Dom Juan de se moquer impitoyablement d'Elvire en lui tendant un miroir parodique de ses propres valeurs. Une vraie scène d'humiliation, due à la tyrannie oratoire de l'hypocrite, où le public n'éprouve aucun sentiment d'amusement.

---

236) R.-M. Albérès, *Le comique et le rire*, éd. Classique Hachette, 1973, p.10

237) G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, p.361

238) R.-M. Albérès, *Le comique et le rire*, P.9

## II.1- Plaisir cruel de Dom Juan

Au moment où Dom Juan expose à Sganarelle (I, 2) ses théories sur l'amour inconstant, et ses ambitions de nouvelles conquêtes, Done Elvire surgit avec son univers, sa norme, en quête d'explication sur l'abandon et la fuite de Dom Juan. Dans cette situation inattendue, le séducteur met en illustration sa puissance oratoire en matière d'hypocrisie.

Par un jeu de dévotion, il construit un discours très ironique en s'appuyant sur le principe de : (X) dit (A) à (Y) pour faire entendre (-A), alors qu'il pense (-A). Il ne s'agit pas d'un pur mensonge, car les énoncés de Dom Juan font comprendre à Elvire le fond de sa pensée ; ce qui mène à créer un climat tendu dans la salle par l'humiliation d'Elvire et sa rage. Regardons l'ironie de l'hypocrite :

Done Elvire : La manière dont vous le paraissez, me persuade pleinement ce que je refusais de croire [...] Parlez, Dom Juan, je vous prie; et voyons de quel air vous saurez vous justifier.

Dom Juan : Madame, voilà Sganarelle, qui sait pourquoi je suis parti.  
[...]

Sganarelle : Madame, les conquérants, Alexandre, et les autres mondes sont causes de notre départ; voilà, Monsieur, tout ce que je puis dire  
[...]

Dom Juan : Madame, à vous dire la vérité...

Done Elvire : Ah, que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez. Que ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie? Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort! que ne me dites-vous que des affaires de la dernière conséquence vous ont obligé à partir sans m'en donner avis, qu'il faut que malgré vous vous demeuriez ici quelque temps, et que je n'ai qu'à m'en retourner d'où je viens, assurée que vous suivrez mes pas le plus tôt qu'il vous sera possible: qu'il est certain que vous brûlez de me rejoindre, et qu'éloigné de moi,

vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme. Voilà comme il faut vous défendre, et non pas être interdit comme vous êtes.

Dom Juan : Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu'avec vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais. J'ai fait réflexion que pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux, qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste. J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant me mettre le Ciel sur les bras, que par...?

Done Elvire : Ah! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier, et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer; mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni; et que le même Ciel dont tu te joues, me saura venger de ta perfidie.

Dom Juan : Sganarelle, le Ciel!<sup>239</sup>

La teneur dramatique de cette scène révèle un processus interrogatif qui tente d'obtenir une réponse pré-formulée d'après un code insinué, et une explication ludique qui ne se satisfait pas seulement de contrarier l'attente, mais attaque pleinement l'interlocutrice et l'humilie.

Le premier signe d'offense que manifeste Dom Juan à l'égard d'Elvire est de son refus de répondre en déléguant Sganarelle pour se débarrasser de cette interrogatrice. Sganarelle, en tant que valet, se situe dans une classe basse par rapport au maître et à Elvire, donc par le fait de

---

239) *Dom Juan*, I, 3.



confier à ce valet le soin d'éclaircir l'affaire, Dom Juan pousse Elvire vers le bas : un affront qui redouble quand il incite ce valet à inventer quelque mensonge adressé à l'interlocutrice. Mais la réponse de Sganarelle reflète une attitude de refus implicite, de mépris du jeu, mélangée avec la peur et la haine envers le maître.

Face à ce va-et-vient énonciatif entre le maître et le valet, Elvire a compris que si Dom Juan voulait se contenter de répondre avec un simple mensonge courtois pour la calmer, elle n'assisterait pas à cette farce. Quand il veut parler « Madame, à vous dire la vérité... », elle l'interrompt sur le mot « vérité » dont la manière de l'énonciation indique qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un mensonge. Craignant la révélation de l'intention dissimulée de Dom Juan, Elvire procède à une attaque pour rabaisser son interlocuteur, et lui montrer qu'il n'est pas à la hauteur de la situation.

Déchirée entre son espoir (amour et fidélité de Dom Juan) et la vérité découverte, elle tente de dominer ce conflit, et de l'absorber en quelque sorte en invitant son mari à mentir afin d'épargner au moins son honneur de femme. Elle lui propose un rôle construit et écrit selon un certain code. Même elle lui souffle presque les mots qu'il doit prononcer pour remplir ce rôle suggéré.

Cette insinuation émise par Elvire nous pousse à réfléchir sur le statut de l'interlocutrice : est-elle victime ou illusionniste ? Car le code qu'elle impose est proche d'un jeu, d'une illusion : elle exerce inconsciemment une forme d'hypocrisie sociale, elle n'est pas très loin d'Alceste quand il demande à Célimène qu'elle fasse semblant de lui être fidèle « Alceste : Efforcez-vous, ici, de paraître fidèle, / Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle.<sup>240</sup> ». Elvire, d'après J. Guicharnaud<sup>241</sup>, demande à Dom

---

240) *Le Misanthrope*, IV, 3, v.1389-1390.

241) Jacques Guicharnaud, *Molière une aventure théâtrale*, p.215

Juan de jouer le rôle du «héros perfide» selon les règles du genre. Son drame est que tout ce qu'il lui reste est l'illusion d'un amour partagé.

Le code d'Elvire considère cette illusion, non pas comme un échec, mais comme une règle de conduite qu'il faut respecter, ou au moins faire semblant. Mais son masque est brûlé avant de le proposer car elle sait que Dom Juan n'a aucun respect pour les codes ou pour les conduites qu'impose la vie mondaine.

Après quelques moments de plaisir ironique en déléguant à Sganarelle la charge de la réponse, et après la leçon de bonnes manières d'Elvire, Dom Juan prend la parole en affirmant dès le début son honnêteté. Il ne se contente pas seulement de rejeter la proposition de mensonge offerte par Elvire, mais il la dépasse par une tactique de contre-attaque douce mais humiliante.

La jeune femme a déposé les seules règles de conduite acceptées dans des situations pareilles, Dom Juan, de son côté, prend soin de lui montrer qu'il reste encore d'autres possibilités plus sincères, mais cruelles. Par son «Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous», il fait preuve d'une sincérité brutale. Il ne trompe pas Elvire sur la question des sentiments, mais il refuse de se soumettre à son code comportemental parce que personne ne peut lui dicter comment agir :

Si l'on veut qu'il mente, il entend alors choisir son propre mensonge.  
Le remords qu'il invente n'est pas une justification : c'est une démonstration ironique de son indépendance.<sup>242</sup>

Vu le statut d'Elvire (une jeune femme très attachée à la religion), Dom Juan choisit le mensonge le plus poignant possible. Le masque des scrupules religieux que Dom Juan décide de porter, avec une pleine intention de le rendre transparent, figure Elvire en tant qu'une femme

---

242) Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p.218

séduite, arrachée à un couvent, épousée et abandonnée par le seul motif du remords.

Le code de conduite qu'Elvire tente d'imposer à son interlocuteur s'explique de cette manière : puisque Dom Juan craint le Ciel, et il l'a offensé en épousant Elvire, il doit lui rester fidèle. Mais de son côté, Dom Juan refuse ce raisonnement et expose sa propre logique : puisqu'il craint le Ciel, et il ne veut pas être son rival, il doit abandonner Elvire pour qu'elle revienne là où elle s'est engagée.

La cruauté du jeu ouvert de la dévotion donjuanesque réside dans le plaisir de l'orateur à dessiner un portrait satirique d'Elvire inspiré des propres principes de celle-ci. Autrement dit, l'ironie impitoyable de Dom Juan se manifeste par sa volonté de projeter la chute morale d'Elvire en lui présentant sa propre contradiction. Par «Vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part», il accuse cette femme pieuse de transgresser la loi divine. Comment reprocher à Dom Juan son infidélité, et c'est elle la première qui a manqué à sa parole donnée à Dieu.

L'ironie humiliante commence quand Dom Juan se situe en tant que directeur de conscience qui rappelle à Elvire ses promesses non tenues envers le Ciel : c'est elle qui a trahi Dieu, c'est elle qui a bafoué les vertus théologiques, c'est elle qui a défait son serment, donc elle n'a aucun droit de juger les autres. Il tend à cette femme qui s'affirme chrétienne le miroir qui lui reflète sa propre corruption :

Don Juan dit tout haut ce que sa conscience devrait, d'une manière lancinante, lui rappeler sans cesse [...] D'où le scandale, puisque le péché d'Elvire, c'est d'abord d'avoir cru en lui, de l'avoir placé au-dessus de toute loi, d'avoir préféré l'amour terrestre à l'amour de Dieu.<sup>243</sup>

---

243) Marthe Bloch, *Dom Juan et la ruse*, article rédigée in *La Ruse*, coll. «Cause commune», 1977. p.219

Avec un sourire sournois, Dom Juan explique à Elvire comment elle vient le condamner au nom d'une moralité qu'elle a déjà profanée, et comment, lui, avec sa sincérité, respecte cette même loi divine qu'elle professe, par sa prétention de ne plus vouloir se poser en rival à l'époux divin de cette religieuse. La tyrannie oratoire et ironique de Dom Juan atteint son apogée, car il reçoit les principes des normes d'Elvire, il les manipule, et il les retourne contre elle. Autrement dit, l'ironie agressive de l'hypocrite se concrétise dans son art à partir littéralement des codes qu'installe l'interlocutrice, sans les nier ou les contester, pour déplacer l'interprétation : l'énoncé sous-entendu de Dom Juan reflète la pensée même d'Elvire (vous venez me juger au nom de la religion, c'est moi qui vous condamne au nom de cette même religion).

La proposition initiale d'Elvire établit une complicité implicite et involontaire avec son interlocuteur, qui en profite pour jouer et dire le contraire de ce qu'il veut faire entendre. Dom Juan fait la preuve de sa capacité à émettre le mensonge le plus patent. Sa procédure mensongère procède du même système que le jeu de la fausse dévotion de Tartuffe. Si ce dernier déploie des efforts devant ses cibles pour se donner à voir comme un dévot, Dom Juan méprise Elvire en lui montrant qu'il est en train de jouer et qu'il veut qu'elle soit consciente du jeu du faux scrupule. Il lui montre comment il peut répondre facilement à toutes les revendications qu'impose son code moral par un mensonge qui ne l'engage pas :

Ce que Dom Juan vient de démontrer deux fois dans ce premier acte, c'est que l'esprit et l'imagination sont capables de tout justifier, et que du coup, on ne peut plus considérer les justifications avec sérieux.<sup>244</sup>

Dans son jeu oratoire, ce ne sont pas les propos explicites qui humilient Elvire, c'est son énoncé implicite qui la dévisage. Au nom du

---

244) J. Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, p.218

Dieu d'Elvire, de sa morale, et de sa religion, Dom Juan défend sa conduite. Sa dernière réplique démontre à quel point la moquerie de cet hypocrite est sans limite. Entre le mot *Ciel* qu'il évoque et l'expression familiale «me mettre sur les bras» se dévoile le mépris de l'interlocutrice. Il lui insinue que c'est un jeu, mais il s'agit d'un jeu cruel.

Privée d'arguments et de toute prise sur Dom Juan, Elvire approuve sa défaite, se voit outragée, et elle n'a qu'à procéder à la menace en faisant appel à une force supérieure pour punir ce Satan qui la séduit pour l'abandonner ensuite. Même en évoquant cette force métaphysique, Dom Juan accroît son plaisir en taquinant Sganarelle par son «Sganarelle, le Ciel !».

L'ironie de Dom Juan est assez puissante pour priver son interlocutrice de toute arme de riposte verbale. Elvire voulait se montrer, au début, supérieure à ce *scélérat*, mais cet orateur irréfutable exploite cette situation pour détruire cette interlocutrice. Par son verbe qui est devenue une réalité plus puissante que les croyances religieuses, le libertin goûte au plaisir de torturer sa femme en lui revoyant un reflet déformé d'elle-même.

Devant ce spectacle d'une hypocrisie affreuse, le public peut sympathiser avec Done Elvire malgré ses petits défauts, car l'ironie agressive dont elle est la victime est plus humiliante que ce qu'elle mérite, et notamment parce que le trompeur est un séducteur sans scrupule.

La ruse ironique peut, donc, susciter des répercussions troublantes qui mettent le spectateur en situation de malaise. La conduite trompeuse devient une arme à double tranchant. Pour cette raison, Molière, conscient que ce genre de scène peut dérégler la nature de ses comédies, maintient l'univers euphorique de ses ruses en mettant ces mêmes hypocrites ou les autres meneurs du jeu dans des situations ironiques qui créent une vraie ambiance de divertissement.

Le même Ciel qu'évoque Dom Juan pour rabaisser Elvire, ce dernier le mentionne avec d'autres valeurs morales (sincérité, conscience, etc.) devant Charlotte pour la persuader et la séduire. L'ironie qui s'installe avec le ton solennel du mot « Ciel » auquel il ne croit pas et l'état intellectuel de cette pauvre paysanne peut susciter certains effets comiques dans la salle. De même pour Jupiter, dont le démasquage fait régner une impression poignante chez le personnage et le spectateur, qui se trouve mis dans une position d'ironie euphorique lorsque, oubliant sa condition divine devant Alcmène, il menace de se percer de son épée : «Jupiter : S'il n'est point de pardon que je doive espérer; / Cette épée aussitôt, par un coup favorable, / Va percer à vos yeux, le cœur d'un misérable<sup>245</sup>».

Nous pouvons donc trouver des effets comiques dans l'hypocrisie de Tartuffe, de Dom Juan, de Jupiter, etc. Que dire alors de la réaction du spectateur face à la subtilité des fourberies du rusé de bonne cause moliéresque :

Chez Molière certains effets farcesques des plus élémentaires, répétitions mécaniques d'un geste, d'un mot, ou allusion malséante et impudique aux fonctions élémentaires du corps, se métamorphoseront dans son esthétique en marque d'obsession incongrue et disproportionnée, prendront la valeur et le rôle d'un signe ridicule de préoccupation délirante.<sup>246</sup>

Quelles sont les formes comiques que produit l'action de la fourberie sur scène ? Pourquoi le spectateur reste-t-il attaché au jeu de la ruse moliéresque ? De qui rit-on et pourquoi ? Répondre à ces points d'interrogation constitue notre prochain champ d'analyse.

---

245) *Amphitryon*, II, 6, v. 1380-1382.

246) P. Dandrey, *La comédie du ridicule*, dans *Molière : des Fourberies au Malade imaginaire*, Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17, sous la direction de Pierre Ronzeaud, éd. Klincksieck 1993. p.9

### III- Comique des fourberies

L'univers de la ruse dans la dramaturgie moliéresque se caractérise par la potentialité de lier l'action dramatique et le rire. La comédie pré-moliéresque tend soit vers un maintien de la catharsis comique qui exclut le haut rire bruyant, soit vers la préférence d'un burlesque sans valoriser la portée critique de l'action dramatique. Notre dramaturge réunit les deux aspects de l'esthétique du comique et présente une action de tromperie qui procure un plaisir différent et supérieur à celui du comique grotesque.

La question sur les raisons qui provoquent le rire du public face au spectacle de la ruse a fait l'objectif de plusieurs études d'ordre psychologique, philosophique, et dramatique. Elles arrivent presque toutes à la même constatation que résume Jean-Pierre Cavallé :

En effet, nous méprisons la personne ridicule, et ce mépris est un sentiment relatif, qui engage une comparaison entre la personne dans laquelle nous apercevons un défaut de raison et nous-mêmes qui en rions ; une comparaison tout à notre avantage, qui flatte notre orgueil, la satisfaction d'être plus raisonnable et donc supérieur à la personne ridicule.<sup>247</sup>

Le rire naît en raison du mouvement de recul identificatoire que le spectateur effectue par rapport au caractère déraisonnable et outrancier du personnage de la dupe. L'anormalité comportementale caricaturale de ce personnage en fait une cible de nombreuses critiques satiriques de la part du public. Quand ce dernier assiste et participe implicitement aux actions du fourbe moliéresque qui ridiculisent la dupe, il applaudit la beauté du geste et déclenche un rire de satisfaction.

La structure du système dramatique de la comédie moliéresque est conçue d'une manière où les fourberies des personnages de la ruse de

---

247) Jean-Pierre Cavallé, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : La *Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667) », in *Les dossiers du Grihl*, Libertinage, athéisme, irréligion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 9 juin 2007. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document292.html>.

bonne cause restent un moteur produisant souvent des répercussions comiques amusantes. Dès l'apparition du fourbe moliéresque, le comique de la fourberie s'étend dans la salle grâce aux impressions visuelles créées par le fonctionnement de la machination :

La fourberie est conçue comme essentiellement comique parce que sa définition est d'être une action qui se fait aux dépens d'un personnage (père avare, marchand de filles) ; elle produit donc un rire de moquerie, qui est la tonalité de la comédie antique. Mettre en série plusieurs fourberies dans une pièce est donc une manière de généraliser le comique : c'est parce que la fourberie est comique qu'elle est répétée. C'est bien ce principe que semble suivre Molière tout au long de sa carrière dans ses comédies à fourberies ; multiplier les fourberies, c'est d'abord assurer une *copia* comique.<sup>248</sup>

Dans la dramaturgie moliéresque, les fourberies peuvent être nombreuses, rapides (*L'Étourdi*) se succédant d'une façon très réjouissante où le spectateur a à peine le temps de rire d'un bel artifice qu'il repart vers un nouveau tour. Dans d'autres comédies, la fourberie peut s'établir et s'étaler lentement avec une méditation et une finesse (*Les Fourberies de Scapin*) qui permet au public une délectation savoureuse de la beauté du jeu du rusé.

La force du comique de la ruse, chez Molière, vient donc de sa capacité à multiplier les tromperies jusqu'à l'étourdissement, ou à les ralentir pour créer le suspens et rendre plus sensible le plaisir de voir les dupes bernées. Il mêle dans une même œuvre toutes les formes comiques du plus bas au plus haut, car Molière refuse cette discrimination entre les niveaux du comique. Les formes comiques que la ruse provoque peuvent être visuelles (poursuite, coups de bâton, gesticulation, grimaces, délires, etc.), ou verbales (répétition, amplification, éloge paradoxal, jeux de mots, etc.). Les agissements des personnages de la ruse peuvent dégager plusieurs aspects de leur jeu comique.

---

248) Jean De Guardia, *Molière et la répétition*, thèse de doctorat dirigé par M. le Professeur Gilles Declercq, soutenu à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, en 2005, p.106



Le principe général est qu'une situation n'est comique que par rapport à une autre situation, par rapport à un contexte différent, à une manière habituelle de juger et d'agir. Le contraste avec les normes, ou avec la vision ordinaire des choses déclenche le rire. La maladresse dans le jeu de l'être et du paraître crée des effets euphoriques. À côté du comique du contraste, le mécanisme de la ruse produit des situations ou des actions dont la répétition et l'outrance reflètent un univers de pur burlesque. Le fourbe moliéresque peut étourdir sa dupe par un langage incompréhensible afin de le séduire et le manipuler (Covielle du *Bourgeois Gentilhomme*). Les répercussions comiques de la ruse atteignent le sommet avec le processus du déguisement adopté par le fourbe ou conseillé à la victime. L'examen des procédés de ces formes du comique de la ruse nous fait comprendre pourquoi Molière est considéré comme le premier auteur du comique.

### **III. 1- Comique du contraste**

Le procédé favori chez Molière pour élaborer l'univers du comique de la ruse se fonde généralement soit sur la topique de l'opposition du couple formé par le mystificateur et sa dupe, soit par le comportement duplice d'un personnage oscillant entre son être et son jeu de paraître. Le comique du personnage du rusé ressort du contraste avec ceux qui l'entourent, et ces derniers sont comiques par rapport à lui. L'affrontement implicite entre ces deux clans (Sganarelle/Gorgibus, Mascarille/Trufaldin, Pandolfe, Anselme, Lélie, Sbrigani et ses complices/Pourceaugnac, Covielle/M. Jourdain, Scapin/Argante, Géronte, etc.) crée l'ambiance burlesque réclamée par le spectateur.

Ainsi de même pour le jeu de la dévotion de Tartuffe, et la sincérité prétendue d'Alceste, le ridicule de ces deux personnages vient de la disconvenance entre leurs efforts à paraître ce qu'ils souhaitent, et

leur vraie nature. La duplicité comportementale de Tartuffe produit la contradiction qui le rend comique malgré son danger :

Si le ridicule consiste dans quelque disconvenance, il s'ensuit que tout mensonge, déguisement, fourberie, dissimulation, toute apparence différente du fond, enfin toute contrariété entre actions qui procèdent d'un même principe, est essentiellement ridicule.<sup>249</sup>

Le premier objectif de la comédie de *Tartuffe* reste de faire rire. Le dramaturge se sert du jeu de la fausse dévotion à des fins comiques. Tartuffe simule les apparences de la pitié, mais face à Elmire, son être se révolte à l'intérieur de lui et le fait perdre la maîtrise de ses désirs sensuels :

Tartuffe : J'en suis ravi de même, et sans doute il m'est doux,  
Madame, de me voir, seul à seul, avec vous :  
C'est une occasion qu'au Ciel j'ai demandée,  
Sans que jusqu'à cette heure il me l'ait accordée.

Elmire : Pour moi, ce que je veux, c'est un mot d'entretien,  
Où tout votre cœur s'ouvre et ne me cache rien.

Tartuffe : Et je ne veux aussi pour grâce singulière  
Que montrer à vos yeux mon âme tout entière,  
[...]

*Il lui serre les bouts des doigts.*

Oui, Madame, sans doute; et ma ferveur est telle...

Elmire : Ouf, vous me serrez trop.

Tartuffe : C'est par excès de zèle.  
De vous faire autre mal je n'eus jamais dessein,  
Et j'aurais bien plutôt...

*Il lui met la main sur le genou.*

Elmire : Que fait là votre main?

Tartuffe : Je tâte votre habit : l'étoffe en est moelleuse.

Elmire : Ah! de grâce, laissez, je suis fort chatouilleuse.

*Elle recule sa chaise, et Tartuffe rapproche la sienne.*

Tartuffe : Mon Dieu ! que de ce point l'ouvrage est merveilleux!<sup>250</sup>

Cette scène traduit l'échec de Tartuffe à réunir sous son apparence deux personnalités distinctes : la vraie (libidineuse) et celle qu'il s'efforce d'imiter (le dévot). Le conflit inhérent à ce genre d'opposition entre la volonté de camoufler son être derrière le paraître fictif et la perte

---

249) *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, éd. Georges Couton, p.1178

250) *Le Tartuffe*, III, 3, v. 899-906, 913-919.

du contrôle comportemental met l'imposteur dans une position ridicule. Autrement dit, le comique de cette scène jaillit du décalage entre l'hypocrisie tartuffienne et le personnage qu'il a choisi d'interpréter.

Avant que ses désirs s'expriment verbalement, ils se manifestent par une série de gestes, d'une manière crue et comique. Face à ce jeu de scène très amusant pour le spectateur, chaque fois qu'Elmire exprime son étonnement de ses mouvements malséants, la réponse de Tartuffe paraît burlesque au point de lui faire des compliments sur sa robe pour cacher la référence érotique. Après cette fausse galanterie comportementale succède un discours galant mais ridicule car il approfondit la dissonance entre le masque de la dévotion porté par Tartuffe et ses propos séducteurs : «Si la disconvenance est l'essence du ridicule, il est aisé de voir pourquoi la galanterie de Panulphe paraît ridicule, et l'hypocrisie en général aussi<sup>251</sup>».

Autant les répliques d'Elmire focalisent sur le statut de Tartuffe en tant que dévot qui n'aspire qu'à l'amour céleste «Un dévot comme vous<sup>252</sup>», autant l'hypocrite se ridiculise en déchirant son masque «Ah! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme» et creusant le contraste de son personnage. Dans ce spectacle contradictoire de l'hypocrisie de Tartuffe, la disconvenance comique se dénonce elle-même par la manifestation simultanée de la dévotion et de la débauche libidineuse.

En saisissant ce paradoxe, le spectateur peut rire pleinement, et sans aucune crainte, car dans cette scène, la tentative de séduction affaiblit la position de Tartuffe, et renforce celle d'Elmire. Nous pouvons affirmer que la contradiction que reflète la conduite de Tartuffe produit dans la salle une forme de joie complaisante et bienveillante. Jean-Pierre

---

251) *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, p.1174.

252) *Le Tartuffe*, III, 3, v.965

Cavaillé nous explique pourquoi le discours galant de l'hypocrite paraît ridicule :

Si la galanterie est ridicule, c'est parce qu'elle consiste en une duplicité foncière entre le discours et ce à quoi il est employé : il consiste en effet en des propos qui euphémisent mensongèrement la passion amoureuse, des propos qui dissimulent le désir sexuel dont ils visent pourtant à assurer la satisfaction.<sup>253</sup>

Les règles du jeu de la dévotion de Tartuffe lui interdisent toute expression explicite de ses désirs ; par conséquent, le spectateur aperçoit avec un grand sourire l'inutile effort de l'hypocrite à couvrir ses insinuations vicieuses sous la robe de la piété.

C'est par ce décalage entre le masque et le visage que le personnage de Tartuffe paraît ridicule. Malgré les conséquences terrifiantes de sa noirceur sur la famille d'Orgon, c'est de cette noirceur contradictoire que naît une partie du comique de la comédie. Le public voit ce même ridicule du contraste de l'hypocrisie de Tartuffe dans les prêches de sincérité que prononce Alceste.

Le paradoxe de Tartuffe se caractérise par la conscience de l'exercice de l'hypocrisie avec une maladresse à jouer la dévotion, mais le personnage d'Alceste reflète une contradiction inconsciente. Malgré son obsession de la distinction entre l'être et le paraître, entre les paroles sincères ou trompeuses : «Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur<sup>254</sup>», Alceste échoue à mettre sa théorie morale en pratique.

Le spectateur rit, et même très haut, quand il compare la prétention à l'honnêteté du protagoniste, et son recours au jeu verbal quand il doit juger le sonnet d'Oronte «Alceste : Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le

---

253) Jean-Pierre Cavaillé, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667) »,

254) *Le Misanthrope*, I, 1, v. 35-36.

nom [...] Je ne dis pas cela : / Mais je lui disais, moi, qu'un froid écrit assomme<sup>255</sup>». Le ridicule naît de ce confit intérieur chez Alceste entre l'être du personnage «misanthrope» qui s'est juré de dire aux gens leur fait, et son paraître qui ne peut pas méconnaître les formes mêmes minimums de la politesse qui le contraint à reculer quand il veut mettre en application sa théorie sur la sincérité :

La véritable scène n'est plus alors entre Alceste et Oronte, mais bien entre Alceste et Alceste lui-même. De ces deux Alceste, il y en a un qui voudrait éclater, et l'autre qui lui ferme la bouche au moment où il veut tout dire.<sup>256</sup>

Le ton de «Je ne dis pas cela» exprime l'auto-révolte d'Alceste reflétant une colère risible. Le sommet du paradoxe d'Alceste est atteint quand il sollicite Célimène de faire semblant de lui être fidèle. Le rire de la salle vis-à-vis de cette opposition paraît parallèle à sa joie provoquée par celle du couple burlesque (trompeur/trompé).

Dans les comédies d'intrigues de Molière, la distribution des rôles (d'un côté la ruse, de l'autre la bêtise), assurent la permanence progressive du comique. Le ridicule naît de ce paradoxe entre la supériorité intellectuelle d'un personnage socialement inférieur, et l'incrédulité des personnages détenteurs des clés du pouvoir. Tout le plaisant de la situation repose sur ces positions inversées.

Les dupes de *L'Étourdi* avec leur mystificateur (Mascarille) incarnent cette tendance de l'esthétique du comique de la ruse moliéresque ; mais en outre, cette comédie présente une autre forme particulière du contraste concrétisée par le duel (Mascarille et son jeune maître Lélie) dont le jeu du contretemps exhibe le burlesque du spectacle.

---

255) *Le Misanthrope*, I, 2, v. 343, v. 352-353.

256) Henri Bergson, *Le Rire*, éd. PUF, 2004. 1<sup>ère</sup> édition PUF, 1940, p.57

L'univers euphorique provient de l'opposition de nature entre l'adresse de Mascarille et les sottises de L lie, entre l'autorité qu'acquiert le valet grâce à son intelligence, et l'humilité à laquelle est condamné le maître par ses bévues. Tout au long de la pièce, celui qui sollicite les stratagèmes ne cesse de jouer contre son propre intérêt, contre son sauveur et contre tous les plans destinés à servir sa cause. L lie se soumet à son serviteur, le flatte, et s'humilie en se voyant battu par Trufaldin et son propre intrigant.

La drôlerie de la comédie naît de ces effets de contraste et de réitération sur lesquels se déroule l'action dramatique. C'est le comique du monde à l'envers. Le spectateur adresse toujours sa sympathie à celui qui trompe, qui excelle dans les divers jeux de ruse ridiculisant la cible car grâce à ses actions la salle est satisfaite.

### **III.2- Comique de situation et de répétition**

La tradition du th tre comique (farce ou comédie) considère que la plus importante source du rire se place dans l'action. Le spectateur participe avec hilarité à l'établissement de la fiction des jeux de la ruse qui crée des situations susceptibles de l'amener dans un univers irréel faisant naître une pure gaité. G. Forestier considère que « Le comique de situation et les renversements de situation constituent ce qu'on peut appeler les formes structurelles du comique<sup>257</sup> ».

Molière ne se contente pas seulement de reprendre des situations burlesques traditionnelles (tromperie, retournement, quiproquo, etc.) et des personnages bouffons ( poux dup s, barbons ridicules, hypocrites, etc.) mais il développe tout le potentiel comique de ces situations et de ces personnages, il l'amplifie, le prolonge avec un agencement mécanique qui porte à comble le plaisir du spectateur.

---

257) Georges Forestier, *Molière en toutes lettres*,  d. Bordas, 1990. p.118

La fantaisie triomphante qui constitue le fond de l'art comique s'illustre dans la scène de la galère des *Fourberies*. Cette ruse se caractérise par une imagination délirante avec une subtilité remarquable de l'hypotypose de Scapin qui approfondit le ridicule de Géronte devenu une marionnette manipulée mécaniquement :

Scapin : C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

Géronte : Que diable allait-il faire dans cette galère ? [...] Va-t'en, Scapin, va-t'en vite dire à ce Turc que je vais envoyer la justice après lui.

Scapin : La justice en pleine mer ! Vous moquez-vous des gens ?

Géronte : Que diable allait-il faire dans cette galère ? [...] Que tu ailles dire à ce Turc qu'il me renvoie mon fils, et que tu te mets à sa place jusqu'à ce que j'aie amassé la somme qu'il demande.

Scapin : Eh ! Monsieur, songez-vous à ce que vous dites ? et vous figurez-vous que ce Turc ait si peu de sens, que d'aller recevoir un misérable comme moi à la place de votre fils ?

Géronte : Que diable allait-il faire dans cette galère ?<sup>258</sup>

La puissance de l'imagination du fourbe moliéresque trouve son exemple dans le récit de Scapin qui vient annoncer au vieux Géronte que son fils a été emmené prisonnier sur la fameuse galère turque et qu'il faut le racheter bien vite, la dupe croit bêtement la fable. Le comique de cette situation naît des répercussions du jeu de Scapin sur le caractère avaricieux du bonhomme.

Pour sortir de cette situation embarrassante, Géronte tente de chercher mille raisons pour ne pas payer la rançon que le valet voudrait lui faire verser au Turc supposé. Mais chaque fois que s'évanouit son espoir d'échapper au souci qui l'assaille, il s'exclame : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? ». La victime tente, itérativement, de s'obstiner à la

---

258) *Les Fourberies de Scapin*, II, 7

seule issue imposée, mais les arguments réfutatifs de Scapin combattent cet entêtement :

L'avarice, à peine comprimée, repart automatiquement, et c'est cet automatisme que Molière a voulu marquer par la répétition machinale d'une phrase où s'exprime le regret de l'argent qu'il va falloir donner : «Que diable allait-il faire dans cette galère ?<sup>259</sup>

L'ambiance burlesque de cette scène s'établit par le mécanisme répétitif de l'exclamation stupéfaite et indignée de Géronte que la perte de son cher argent causée par cette malheureuse visite de la galère tourne chez lui à l'obsession. Le comique ressort encore de l'inutilité de cette question où se marque la détresse d'un avare sentant son argent menacé par l'affirmation de Scapin de l'urgence de la situation :

Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment.<sup>260</sup>

Cet univers euphorique de la fourberie machinale de Scapin se conclut superbement avec le lazzi final de la bourse reprise d'une main quand l'autre éprouve une grande peine à la donner. Le jeu de Scapin sur cette manie avaricieuse d'origine passionnelle chez Géronte constitue alors la source du ridicule qui approfondit la verve burlesque de la scène.

La répétition comique de l'exclamation de la dupe pourrait avoir une autre forme susceptible de déclencher le rire. Lors de l'action de la ruse, le fourbe peut répéter la même idée en utilisant de différents mots :

C'est un type de répétition que Molière affectionne, et il use beaucoup dans *Les Fourberies* de ces variantes sur un thème. Généralement, elles permettent au poète de transformer en un mouvement de dialogue plein de vivacité une disposition d'esprit essentiellement statique, comme l'attachement inébranlable que les personnages moliéresques ont pour leur point de vue ou leur passion.<sup>261</sup>

---

259) Henri Bergson, *Le Rire*, p. 56

260) *Ibid.*,

261) Robert Garapon, *Le dernier Molière : Des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, éd. SEDES, 1977, p.76



La scène du sac (III, 2) des *Fourberies* nous offre un exemple particulier de cette forme de répétition dans une situation comique : c'est la triple variation sur un thème de pure invention que Scapin exécute après avoir enfermé Géronte dans le sac. Le brio de Scapin s'incarne dans sa capacité à varier les accents en imitant tour à tour un Gascon, un spadassin, une troupe de soldat, tout en abordant un seul schéma thématique : ces barbares supposés lui demandent où est Géronte pour le punir, et la noblesse de Scapin refusant de trahir le vieillard entraîne les représailles de coups de bâton sur le dos de la victime. Alors, la répétition des mêmes mots avec le rythme mécanique des coups donnés sont drôles en eux-mêmes.

Par la virtuosité du fourbe, la scène moliéresque devient le lieu d'une représentation de l'outrance, de la caricature pour engendrer un rire libérateur, et amusant. Le plaisir d'accumuler les conquêtes amoureuses de Dom Juan le met dans une situation, ordinairement embarrassante, mais pratiquement créatrice d'un divertissement partagé par le protagoniste et la salle.

À peine jouissant du plaisir de séduire Charlotte (II, 2), cette nouvelle conquête met Dom Juan face à une situation d'affrontement pour lui entre deux femmes séduites (Charlotte et Mathurine) dont les répercussions sont de pur burlesque.

Chacune des deux femmes exige du séducteur des affirmations de ses engagements et une expulsion de l'adversaire. Placé entre Charlotte et Mathurine, Dom Juan se penche tour à tour à droite et à gauche pour rassurer d'une phrase rapide l'une et l'autre. La convention théâtrale de la scène suppose que les répliques données à une femme ne soient pas entendues par l'autre. Seul le spectateur est censé entendre les énoncés donjuanesques dans ce jeu du va-et-vient. Mais l'accroissement de la tension de ce dialogue à trois donne l'impression que cela ne peut pas

durer plus longtemps, notamment avec la pression des victimes pour conclure l'affaire «Charlotte : Non, non, il faut savoir la vérité. / Mathurine : Il est question de juger ça<sup>262</sup>»

Le fait que ce dialogue se prolonge aussi longtemps révèle l'objectif comique de la scène avec le plaisir du spectateur à regarder l'acrobate osciller entre les deux axes d'affrontement. Pour éviter de tomber, Dom Juan accélère le mouvement mécanique de sa tête, et le spectateur peut éclater de rire de cette farce sans sympathiser avec l'action du fourbe :

Nous pouvons aussi bien rester extérieurs à ce qui se passe, pourvu que nous conservions la sensation bien nette d'un agencement comique. C'est ce qui arrive dans le cas où un personnage oscille entre deux partis opposés à prendre, chacun de ces deux parties le tirant à lui tour à tour.<sup>263</sup>

Cette situation burlesque ne trouble point le plaisir du séducteur, car les implications de ce comique touchent à l'essence du donjuanisme. Autrement dit, le concept comportemental de la séduction chez Dom Juan consiste de passer d'une femme à une autre, de les multiplier au maximum dans l'espace et dans le temps. Le fait de se trouver entre deux femmes qui se battent pour lui porte son amour-propre au paroxysme.

Le génie de Molière se traduit encore dans ce processus d'attribuer à cette situation, jugée normalement pernicieuse, un aspect comique par le mouvement mécanique des oscillations donjuanesques entre les deux pôles. Le comique de cette situation s'appuie sur la virtuosité verbale du séducteur avec une implication de son corps afin de composer une mise en scène divertissante de l'acte de la tromperie.

L'aspect euphorique de la ruse implique, généralement chez Molière, une association entre la parole et l'action. Il peut exploiter ainsi de manière fréquente toute déformation plaisante de la parole, et toute

---

262) *Dom Juan*, II, 4.

263) Henri Bergson, *Le Rire*, P. 60.

amplification langagière au service d'une mystification susceptible de restaurer la gaieté du public.

### III.3- Comique du langage et de l'hyperbole

Toute activité physique qui s'exerce avec subtilité sur scène devient un facteur agréable auprès du public. À côté de ce concept du comique, Molière y joint aussi des activités langagières, dans les procédures trompeuses des fourbes, avec toute sorte de déformation de la langue, de jeux de mots, et d'amplifications langagières, aptes à provoquer le rire du spectateur.

Pour éviter toute confusion, Henri Bergson<sup>264</sup> a distingué le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Notre point d'étude se concentre sur la seconde catégorie où le comique provient du choix que fait le rusé de ses mots, de ceux de la dupe, ou de la structure de leurs phrases. Autrement dit, selon Bergson<sup>265</sup>, c'est le langage lui-même qui devient comique. L'exploitation moliéresque de ce procédé burlesque apparaît clairement dans le discours séducteur de Mascarille, déguisé en marquis, dans *Les Précieuses ridicules*, pour fasciner les deux jeunes précieuses (Magdelon et Cathos), qui, de leur côté, se ridiculisent en utilisant un style outré de langage.

Dans la scène 9, trois personnages (Mascarille, Magdelon et Cathos), jouent la comédie du bel esprit avec une emphase langagière burlesque. La prétention de la préciosité des deux jeunes dupes se fonde sur l'outrance dans les mimes, les afféteries, les expressions du langage, et la délicatesse de l'univers du bel esprit. Quelques répliques donnent un

---

264) « Il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même » in Henri Bergson, *Le Rire*, p. 79

265) *Ibid.*,

bon exemple de l'auto-valorisation permanente et hyperbolique de la condition prétendue de Mascarille en tant que bel esprit, et la recherche excessive des deux précieuses de tout ce qui est brillant :

Mascarille : *après avoir salué* : Mesdames, vous serez surprises, sans doute de l'audace de ma visite; mais votre réputation vous attire cette méchante affaire, et le mérite a pour moi des charmes si puissants, que je cours, partout, après lui.

Magdelon : Si vous poursuivez le mérite, ce n'est pas sur nos terres que vous devez chasser.

Cathos : Pour voir chez nous le mérite, il a fallu, que vous l'y ayez amené.

Mascarille : Ah je m'inscris en faux contre vos paroles. La renommée accuse juste, en contant ce que vous valez, et vous allez faire pic, repic et capot, tout ce qu'il y a de galant dans Paris.

Magdelon : Votre complaisance pousse, un peu trop avant, la libéralité de ses louanges, et nous n'avons garde, ma cousine, et moi, de donner de notre sérieux, dans le doux de votre flatterie [...] Vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation.

Mascarille : Mais au moins, y a-t-il sûreté ici pour moi.

Cathos : Que craignez-vous?

Mascarille : Quelque vol de mon cœur, quelque assassinat de ma franchise. Je vois ici des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons, de faire insulte aux libertés, et de traiter une âme de Turc à More. Comment diable, d'abord qu'on les approche, ils se mettent sur leur garde meurtrière? Ah! par ma foi je m'en défie, et je m'en vais gagner au pied, ou je veux caution bourgeoise, qu'ils ne me feront point de mal [...] C'est moi qui ferai votre affaire mieux que personne; ils me rendent tous visite, et je puis dire que je ne me lève jamais, sans une demi-douzaine de beaux esprits.

Magdelon : Eh! mon Dieu, nous vous serons obligées de la dernière obligation. [...]

Mascarille : Pour moi, tel que vous me voyez, je m'en escrime un peu quand je veux, et vous verrez courir de ma façon dans les belles ruelles de Paris, deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes, et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits.

Magdelon : Je vous avoue que je suis furieusement pour les portraits; je ne vois rien de si galant que cela. [...]

Cathos : Pour moi j'aime terriblement les énigmes.

Mascarille : Sans doute; mais à propos, il faut que je vous dise un impromptu que je fis hier chez une duchesse de mes amies, que je fus visiter; car je suis diablement fort sur les impromptus. [...]

Cathos : Ah mon Dieu! voilà qui est poussé dans le dernier galant.  
 [...] Ah que voilà un air qui est passionné! Est-ce qu'on n'en meurt point ? [...]

Magdelon : C'est là savoir le fin des choses, le grand fin, le fin du fin. Tout est merveilleux, je vous assure; je suis enthousiasmée de l'air, et des paroles [...] Nous avons été jusqu'ici, dans un jeûne effroyable de divertissements.

Mascarille : Que vous semble de ma petite-oie? la trouvez-vous congruante à l'habit? [...] Le ruban est bien choisi.

Magdelon : Furieusement bien. C'est Perdrigeon tout pur. [...]

Mascarille : Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

Magdelon : Ils sentent terriblement bon. [...]

Cathos : Effroyablement belles. [...]

Mascarille : Quoi? toutes deux contre mon cœur, en même temps? m'attaquer à droit et à gauche? Ah c'est contre le droit des gens, la partie n'est pas égale, et je m'en vais crier au meurtre.<sup>266</sup>

L'aspect général du comique se dégage de l'affectation que fait éclater sur la scène le langage ampoulé que Molière a prêté à Mascarille, Magdelon et Cathos. Ces trois personnages tentent de s'exprimer avec une langue qui caricature celle du bel usage mondain. Leur dialogue est surchargé par un emploi fréquent de métaphores et de périphrases, par un style langagier emphatique, et par une multiplication maladroite des superlatifs. Le spectateur rit du renouvellement mécanique des expressions exorbitantes «le dernier galant», de l'incohérence de l'association terminologique «une délicatesse furieuse<sup>267</sup>», et de l'abus constant des adverbes «ils sentent terriblement bon».

La stratégie séductrice de Mascarille offre une vraie variété amusante des caractéristiques essentielles du langage précieux. Avec des expressions tirées d'un jeu «vous allez faire pic, repic et capot», du vocabulaire religieux «un jeûne effroyable de divertissements», du domaine de l'escrime (les yeux de Magdelon se mettent sur leur garde meurtrière, Mascarille se déclare attaqué à droit et à gauche, contre le droit des gens), cet excès du recours aux métaphores dont le seul but est de se désigner comme des beaux

---

266) *Les Précieuses ridicules*, sc.9

267) *Ibid.*,

esprits produit une image farcesque de l'outrance de la préciosité. Dans une seule réplique, Mascarille coud les unes aux autres six métaphores dont l'accumulation est évidemment du plus mauvais goût.

Le ridicule du discours de ce faux marquis provient, selon la théorie de Bergson<sup>268</sup>, de la volonté de s'exprimer en style tout autre que celui de la vraie condition de l'orateur (statut du valet), avec tout autre ton différent de l'origine : «On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.<sup>269</sup>». Bien entendu, la plupart des métaphores de cette scène sont insérées avec une grande lourdeur qui ridiculise leurs énonciateurs : ainsi celle du mérite après lequel court Mascarille, qu'il ne doit pas chasser sur les terres de Magdelon, qu'il a dû amener avec lui ; de même encore, la métaphore sur les dangers que court le cœur de Mascarille filée au début de la scène, répétée à la fin, et à la scène 11 «Mascarille : Mon cœur ne tient plus qu'à un filet<sup>270</sup>». C'est dans cet univers de la multiplication des métaphores que Molière donne libre cours à la verve comique.

Ce burlesque langagier se poursuit avec des périphrases qui traduisent une tendance vers une complexité valorisant la prétention du bel esprit. Pour Magdelon, le miroir devient un «conseiller des grâces<sup>271</sup>», et le fauteuil «les commodités de la conversation», de son côté, Cathos critique le manque des rubans chez les maîtres (La Grange et Du Croisy) en s'exprimant par «un habit qui souffre une indigence de rubans<sup>272</sup>», et Mascarille refuse d'exposer «l'embonpoint de ses plumes aux inclémences de la saison pluvieuse<sup>273</sup>». Ce goût excessif aux périphrases amène à la construction des répliques affectées et compliquées comme «votre

---

268) Henri Bergson, *Le Rire*, p. 93.

269) *Ibid.*, p.94.

270) *Les Précieuses ridicules*, sc.11

271) *Ibid.*, sc.6

272) *Ibid.*, sc.4

273) *Ibid.*, sc.7

complaisance pousse, un peu trop avant, la libéralité de ses louanges». Ces périphrases dans les échanges linguistiques entre Mascarille et les précieuses constituent effectivement le procédé comique préféré du public quand elles sont renforcées par l'hyperbole langagière :

L'excès, la démesure sont à la source du rire, le rire lui-même (celui qui vient des «entrailles») n'étant plus guère contrôlable. Le comique ouvre donc la voie à la gratuité, au jeu, sans autre finalité que lui-même.<sup>274</sup>

Les réactions ou les qualités sont toujours exprimées par les bouches des trois personnages au suprême degré de l'intensité. Les superlatifs tels *furieusement, délicieusement, effroyablement, diablement*, etc., reflètent ce goût permanent de l'expression outrancière qui exclut tout ce qui est médiocre et ordinaire, et traduisent le penchant pour les termes longs et volumineux : «L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique.<sup>275</sup>».

La séduction de Mascarille, comme les réactions de fascinations des précieuses, s'appuient essentiellement sur l'hyperbole. L'univers burlesque règne pleinement dans la salle quand ce faux marquis dépasse même les limites de l'amplification par ses «deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes, et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits». La crédulité des deux jeunes provinciales applaudit bêtement ces prétentions plus qu'exagérées en emphasiant l'image éthique de Mascarille pour qu'il devienne celui qui sait non seulement «la fin des choses», mais «le grand fin, le fin du fin».

L'hyperbole est devenue le style énonciatif de leur mode de pensée. Le comique ressort, comme l'a souligné Bergson, de la transposition de la description normale d'une idée dans une autre tonalité différente devenue superlative chez les précieuses. Il est toujours

---

274) Michel Corvin, *Lire la comédie*, éd. Dunod, 1994, p.24

275) Henri Bergson, *Le Rire*, P.95

question de «furieux tendre<sup>276</sup>», de «furieuse dépense en esprit<sup>277</sup>», de «furieuse plaie<sup>278</sup>», et Magdelon aura «la dernière obligation» à Mascarille s'il les amène les beaux esprits.

La portée satirique de la pièce contre l'outrance de la préciosité n'est qu'une finalité mineure par rapport au dessein de la création comique pure et simple chez Molière. La recherche persistante, de Mascarille et ses dupes, des métaphores, des périphrases, et des hyperboles langagières qui élargissent l'écart avec la norme de l'expression, n'est qu'un procédé moliéresque susceptible de déclencher le rire du spectateur. Le langage de ces personnages se révèle, donc, une création artificielle produisant une pure fantaisie comique caractérisée par le grossissement, la déformation et la densification de la langue théâtrale.

Le discours hyperbolique de Mascarille s'harmonise avec les accessoires outranciers de son déguisement (perruque formidable qui balayait le sol, chapeau minuscule, souliers qui disparaissent sous les rubans et qui avaient des talons démesurés<sup>279</sup>). Cette délectation à tromper est le reflet d'une représentation où le seul véritable enjeu est dans la maîtrise des apparences. La nouvelle identité de Mascarille permet à la fois au personnage de vivre le plaisir du jeu, et au spectateur d'admirer la virtuosité du fourbe. Ce comique nous conduit à réfléchir sur les effets burlesques que produit la ruse par déguisement chez Molière.

---

276) *Les Précieuses ridicules*, sc.11

277) *Ibid.*,

278) *Ibid.*,

279) Molière, *Les Précieuses ridicules*, préface, notes, et «Clés de l'œuvre » de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, éd. Pocket, p.9



### III.4- Effet comique du déguisement

La mise en application d'une ruse de bonne cause provoque des effets burlesques par ses jeux de scène auxquels le déguisement apporte des variantes supplémentaires dans la représentation. Outre cette vision générale, la procédure du déguisement se singularise par des potentialités spectaculaires que les dramaturges classiques, Molière en premier, ont su exploiter pour multiplier les répercussions comiques de l'action trompeuse.

Les formes comiques de la ruse par déguisement varient entre le comique du personnage cible du déguisement (Gorgibus, les précieuses, Sosie, Jourdain, etc.) où la conduite manipulatrice sert à obtenir l'amélioration d'une situation initiale : le comique réside dans les réactions ridicules de la dupe ; et le burlesque du personnage déguisé. Concernant la seconde catégorie, la dramaturgie moliéresque fournit trois aspects du comique : en premier, nous avons le fourbe travesti (Sganarelle du *Médecin volant*, et du *Médecin malgré lui*, Mascarille des *Précieuses ridicules*, Mercure, Covielle, Toinette, etc.), il y a aussi celui du balourd dont le ridicule naît du décalage entre son personnage et le rôle qu'il est censé jouer (Lélie de *L'Étourdi*), en troisième lieu, nous avons le degré suprême du comique quand la victime de la tromperie se déguise sur les conseils du fourbe lui-même (*Monsieur de Pourceaugnac*).

Ce dernier aspect comique du travestissement nous paraît de première importance car il reflète plusieurs formes du burlesque de la ruse moliéresque. Dès son arrivée à Paris pour troubler inconsciemment les amours de Julie et d'Éraste, Monsieur de Pourceaugnac était la cible d'un immense réseau de supercherries qui l'entouraient et le plongeaient dans une illusion dont il n'avait à aucun moment conscience.

La dernière fourberie de ce réseau s'étend sur quatre scènes (III, 2-5) où l'intrigant Sbrigani a forcé le malheureux limousin à se travestir en

femme pour échapper à ses poursuivants prétendus. Il l'a fait répéter son rôle avant de l'abandonner à deux Suisses provocateurs :

Sbrigani : Pour moi, je ne crois pas qu'en cet état on puisse jamais vous connaître, et vous avez la mine comme cela, d'une femme de condition.

Monsieur de Pourceaugnac : Voilà qui m'étonne, qu'en ce pays-ci les formes de la justice ne soient point observées [...]

Sbrigani : Pour moi, je vous avoue que je suis pour vous dans une peur épouvantable; et je ne me consolerais de ma vie, si vous veniez à être pendu [...] Au reste, étudiez-vous, quand je vous mènerai par la main, à bien marcher comme une femme, et à prendre le langage et toutes les manières d'une personne de qualité.

Monsieur de Pourceaugnac : Laissez-moi faire, j'ai vu les personnes du bel air; tout ce qu'il y a, c'est que j'ai un peu de barbe.

Sbrigani : Votre barbe n'est rien, et il y a des femmes qui en ont autant que vous. Ça, voyons un peu comme vous ferez. Bon. [...]

Monsieur de Pourceaugnac : Holà! ho! cocher, petit laquais! Ah! petit fripon, que de coups de fouet je vous ferai donner tantôt! Petit laquais, petit laquais! Où est-ce donc qu'est ce petit laquais? Ce petit laquais ne se trouvera-t-il point? Ne me fera-t-on point venir ce petit laquais? Est-ce que je n'ai point un petit laquais dans le monde?

Sbrigani : Voilà qui va à merveille; mais je remarque une chose, cette coiffe est un peu trop déliée ; j'en vais querir une un peu plus épaisse, pour vous mieux cacher le visage, en cas de quelque rencontre. Attendez-moi là. Je suis à vous dans un moment; vous n'avez qu'à vous promener. [...] <sup>280</sup>

Seconde suisse : Ah! pon chour, Mameselle.

Premier Suisse : Que faire fous là tout seul?

Monsieur de Pourceaugnac : J'attends mes gens, Messieurs.

Second Suisse : Ly est belle, par mon foy!

Monsieur de Pourceaugnac : Doucement, Messieurs [...] Ah! c'en est trop, et ces sortes d'ordures-là ne se disent point à une femme de ma condition.

*Ils le tirent avec violence.*

Premier Suisse : Moy ne faire rien.

Deuxième Suisse : Toy l'afoir menty.

Premier Suisse : Party, toy l'afoir menty toy-même.

Monsieur de Pourceaugnac : Au secours! À la force! [...] <sup>281</sup>

L'Exempt : Ouais! voilà un visage qui ressemble bien à celui que l'on m'a dépeint.

Monsieur de Pourceaugnac : Ce n'est pas moi, je vous assure. <sup>282</sup>

---

280) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 2.

281) *Ibid.*, III, 3.

282) *Ibid.*, III, 4.

Ces extraits nous présentent une forme de déguisement qui renverse les perspectives des traditions de la ruse par déguisement. Au lieu de se déguiser pour tromper autrui, on déguise la cible elle-même pour se moquer d'elle et lui jouer un tour. Par manque d'expérience, Pourceaugnac croit que son déguisement en femme lui assure une opacité protectrice, il n'imagine pas que les malheurs qui lui arrivent sont machinés par les mêmes personnages qui le persécutent.

La valeur esthétique de ce déguisement théâtralisé s'établit par les multiples formes du comique qu'il crée (comique de situation, de répétition, de contraste, etc.), en outre, il y a le comique du comportement et du langage en singeant une femme de condition.

La mise en application du déguisement de Pourceaugnac, face aux deux Suisses, est précédée par une préparation et une répétition qui ne cessent de s'étendre tant que les effets comiques ne seront pas épuisés. Molière sait bien comment tirer de ces masques une saveur comique qui séduit son public. Le burlesque du processus ressort d'abord de l'effet d'annonce du stratagème que fait Sbrigani «Pour se dérober avec plus de facilité aux gens que je lui ai dit qu'on avait mis pour l'arrêter aux portes de la ville, il s'est résolu à se déguiser, et le déguisement qu'il a pris est l'habit de femme<sup>283</sup>», et de l'attente du public excité à regarder le procédé.

Vient ensuite la manière grossière de travestissement du limousin qui déclenche le rire de la salle par l'inadaptation burlesque du masque et du visage du fait qu'à côté de la laideur de Pourceaugnac, il a gardé sa barbe. Ce plaisir spectaculaire se complète avec l'imitation gestuelle et vocale de la nouvelle identité : «Holà! ho! cocher, petit laquais! Ah!». Convaincu que son déguisement est obligatoire pour échapper à la pendaison, Pourceaugnac montre à Sbrigani son talent à interpréter le rôle de femme de bel air. Outre le burlesque de l'illusion, des

---

283) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 1.

accessoires, et de la préparation, cette scène nous offre le comique des répétitions enthousiastes d'un ridicule en train d'être berné.

Dès que la victime déguisée est mise en épreuve face aux deux Suisses, elle commet bévue sur bévue au point de se trahir «ce n'est pas moi, je vous assure» par affolement et peur devant l'exempt.

Le ridicule de Pourceaugnac réside dans son inaptitude à saisir la grossièreté de l'illusion jouée, à affronter le réel, et à voir en Sbrigani autre que son secoureur «Adieu. Voilà le seul honnête homme que j'ai trouvé en cette ville<sup>284</sup>». Il s'enfuit de Paris avec toute la conviction de la nécessité du travestissement en personnage de bel air imposé pour sauver sa peau.

Cette dupe n'est pas la victime d'un seul masque, ou d'un seul fourbe, mais elle était la cible d'une armée d'intrigants. Les travestis se succèdent l'un après l'autre : Lucette<sup>285</sup> contrefaisante la Languedocienne, Nérine<sup>286</sup> en Picarde s'acharnent sur Pourceaugnac en se prétendant des épouses abandonnées «Pourceaugnac : Oui. Il pleut en ce pays des femmes et des lavements [...] Deux carognes de baragouineuses me sont venues accuser de les avoir épousées toutes deux, et me menacent de la justice<sup>287</sup>». Le montage des fourberies dans cette pièce transforme en mécaniques risibles les réactions de la dupe devenue marionnette entre les mains de ses mystificateurs :

D'un scénario aux mécanismes très conventionnels, le poète parvient ainsi à faire jaillir une impression de naturel par le traitement tout à fait mécanique, justement, des réactions de ses personnages confrontés à des situations où des passions, peur, colère ou stupeur, éradiquent le contrôle de la raison ou de l'observation et transforment en automatismes obtus les efforts de lucidité critique et d'adaptation que requerraient au contraire ces situations nouvelles.<sup>288</sup>

---

284) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 5.

285) *Ibid.*, III, 7.

286) *Ibid.*, III, 8.

287) *Ibid.*, III, 10.

288) P. Dandrey, *Pourceaugnac mélancolique ou les délires de l'imagination*, article rédigé in Molière et Lully : Monsieur de Pourceaugnac, p.44

La saveur comique ressort alors à partir du moment où les ruses faites au protagoniste visent principalement le ridicule des réactions et des réflexes de Pourceaugnac. Comme le spectateur rit de cet auto-déguisement burlesque, il s’amuse encore de l’aveuglement de celui qui est incapable de reconnaître un personnage déguisé, et du tour qu’on lui est joué. Sosie se voit battu par Mercure pour abandonner son identité. Épuisant tout argument qui prouve sa personnalité et incapable de reconnaître son interlocuteur, ce valet se plonge dans une illusion profonde en se sentant dépossédé de lui-même.

Le comique de la crédulité de la victime se renforce si ce dernier a un lien (parenté, connaissance) avec le fourbe déguisé. Argan du *Malade imaginaire* s’étonne de la ressemblance extrême entre le nouveau médecin (Toinette déguisée) et sa propre servante, et avale bêtement la supercherie farcesque. Ce comique de travestissement provient surtout du jeu de Toinette dont le diagnostic de la maladie d’Argan, le traitement et les médicaments sont plus terrorisants et délirants que les autres médecins ridicules. Ce petit jeu burlesque n’est qu’un intermède divertissant durant le déroulement de l’action, car, après le départ du médecin prétendu, la discussion d’Argan et Béralde s’est poursuivie comme si rien ne s’est passé, et le malade maintient sa dépendance à la médecine.

L’intensité des effets comiques dépend largement du degré de ridicule qui affecte la cible du déguisement. Les répercussions de la mise en application de la ruse par déguisement font oublier au spectateur la mesure du monde réel afin de le transporter dans un univers de fantaisie et d’outrance sans limites. Tous les processus du travestissement s’inscrivent dans le cadre des rapports entre l’être et le paraître. Le comique est produit par les réactions burlesques de la victime face au jeu d’apparence identique du fourbe moliéresque, ou par la mauvaise

représentation de la cible qui se prétend habile en matière de déguisement.

La particularité de l'esthétique du comique de la ruse moliéresque réside dans la capacité de réaliser un objectif difficile à atteindre dans la comédie sérieuse ou le genre farcesque. La conduite de la ruse valorise la nécessité de montrer au public les défauts de la société tout en attribuant au spectateur le privilège d'un recul qui le met en position supérieure par rapport au personnage intransigeant, grâce à l'outrance des caractères ou des passions des cibles de la critique. Ainsi, les fonctions du comique de la ruse vont-elles de la critique de la société à la réintégration et acceptation de l'ordre établi.

La dramaturgie de la ruse moliéresque devient un instrument éthique qui rend visible les deux figures (tragique et comique) de toute forme de tromperie : duplicité, mensonge, fourberie, imposture, et par là, elle détermine la puissance destructive d'un emploi vicieux de toute hypocrisie, et le côté ludique et divertissant de toute ruse apte à punir un caractère absurde.

Avec *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Amphitryon* et *George Dandin*, Molière nous a démontré que l'action de la ruse ne provoque pas que des réactions éphémères qui divertissent le public. Au contraire l'imposture et l'hypocrisie peuvent susciter l'horreur et l'inquiétude dans une salle où l'on joue une comédie. La fin d'*Amphitryon* bouleverse même le principe de la comédie dictant un *happy-end*. La tromperie de Jupiter met le spectateur dans une situation embarrassante : faut-il rire ou pleurer ?

Ainsi de même avec l'ironie sadique de *Dom Juan* où le spectateur n'a que dégoût envers cette puissance oratoire dépourvue de tout scrupule. Le drame de l'acte de la ruse peut varier le degré de ses

répercussions entre une ironie cruelle et un aspect tragique à l'échelle des conséquences dévastatrices de l'acte trompeur. Molière ne se satisfait pas seulement de faire vivre à son public une angoisse progressive durant le stratagème d'Elmire, mais il focalise sur l'évidence du danger de l'hypocrisie de Tartuffe en montrant que seule l'autorité royale peut freiner ses ambitions menaçantes.

Le génie de Molière domine par sa capacité de faire jaillir des effets comiques des dangers de ses imposteurs. Face à Dorine, ou à Elmire, Tartuffe se ridiculise, comme Jupiter qui accumule les échecs devant Alcène qui refuse de l'aimer autre qu'en époux.

En examinant l'esthétique du comique de la ruse moliéresque, nous pouvons approuver la pensée de Robert McBride concernant les principes généraux sur lesquels repose la réception du bon sens et du ridicule chez Molière :

- À l'origine du ridicule il y a une rigidité mentale se traduisant par un attachement excessif à son opinion et une cécité volontaire ou involontaire à l'égard d'autrui.
- La perception du ridicule résulte de l'écart perçu entre la conduite qu'il inspire et les normes acceptées, que rassemble la notion du bon sens.
- Aveuglement sur son compte et mépris du jugement d'autrui vont de pair avec une absence de capacité de rire de soi-même.<sup>289</sup>

Le comique de la ruse crée donc des situations qui font ressortir clairement ce qui est faux et artificiel chez ses personnages pour que le spectateur se rende compte de l'anomalie de la société, et s'amuse par l'abolition burlesque du désordre «Ainsi la comédie remet-elle la raison dans son droit à travers le ridicule, qui est le plus puissant et efficace ennemi du « sentiment passionné»<sup>290</sup>».

---

289) Robert McBride, *Une philosophie de rire*, article rédigé in *Le Nouveau Moliériste*, N°1, éd. L'université de Glasgow, 1994. p.102.

290) Jean-Pierre Cavaillé, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667) », *Ibid.*

L'art comique de la ruse moliéresque tient à préparer, à souligner et à approfondir le ridicule d'un personnage par l'excès absurde de ses passions, par son incapacité à saisir la grossièreté des pièges tendus, et par le burlesque de ses réactions consécutives aux activités des meneurs du jeu moliéresques.

En établissant un rapport de complicité essentielle avec le public, ces fourbes jouent leurs rôles avec une conscience de la situation qui leur permet de constituer, de maintenir et de renouveler sans transition le réseau d'artifices grossiers, de situations farcesques et de conduites caricaturales dont les formes verbales, visuelles, et accessoires transportent le spectateur dans un univers d'attraction euphorique.



## - Conclusion

L'exploration de l'univers esthétique de la ruse dans la dramaturgie moliéresque est motivée par une question simple dans la forme, mais riche dans le fond, à savoir : pourquoi tant de ruses dans les comédies de Molière ? Une vaste recherche observationnelle et analytique autour des œuvres de notre dramaturge est entreprise au sein de l'esthétique dramaturgique, dramatique, et comique de la ruse en tant que ressort essentiel afin de comprendre les raisons de l'abondance des machinations dans l'œuvre moliéresque.

Nous avons tenté d'examiner toutes les formes de stratagèmes, leurs manifestations, leurs fonctionnements, leurs particularités, et leurs exploitations par Molière qui cherche à susciter des effets ironiques et comiques dont une grande partie se révèle divertissante et euphorique.

La stratégie de la ruse devient, dans la dramaturgie moliéresque, une conduite explicable, rattachée à une motivation (bonne ou mauvaise) justifiable sur le plan dramaturgique ou dramatique de la pièce. Ce ressort essentiel dans la tradition théâtrale pré-moliéresque a connu, comme nous l'avons constaté, une évolution considérable grâce à toutes les innovations qu'a apportées Molière au système traditionnel de la farce française (thème, finalité, raffinement stylistique, nouvelle conception du personnage, etc.). Parfaitement conscient du potentiel que peut générer l'univers de la ruse, Molière a développé sa fonction initiale en tant que moteur d'action dramatique pour que la ruse devienne une fin en soi (*L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, etc.), et a élargi le domaine de son exploitation (la comédie d'intrigue) pour qu'elle influence les intrigues des comédies de caractères (*Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, etc.).

Tout en divertissant son public, Molière a exploité les avantages qu'offre l'action de la ruse pour traiter de sujets sérieux et sensibles qui

touchent aux mœurs de la vie mondaine de l'époque (préciosité outrée, tyrannie des pères et des tuteurs, aveuglement, hypocrisie, avarice, caprice chimérique, etc.).

Une fois que le thème de la comédie est déterminé, les personnages de la ruse mettent en évidence la valeur dramatique de l'acte de tromperie en élaborant des stratagèmes susceptibles de faire évoluer l'intrigue, de la compliquer, de la retarder, de déclencher des crises dramatiques, de résoudre les pacifiquement, et de provoquer des péripéties relatives à l'intention de Molière de se focaliser sur les effets spectaculaires suscités.

La satire qu'exerce Molière, dirigée contre le caractère ou la fantaisie de son personnage se réalise par l'amplification des dimensions obsessionnelles dans un cadre où les conséquences s'opposent aux droits des personnages raisonnables dont les comportements se détachent à la logique des normes sociales. La création de cet obstacle motive le jaillissement d'une série de fourberies menées par des rusés moliéresques (Sganarelle, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.) qui se livrent tout entiers, pour le plaisir avant l'obéissance, au jeu illusoire en manipulant ces dupes et en les ridiculisant. L'intérêt de l'action trompeuse réside dans la beauté de la stratégie et les réactions burlesques des cibles.

En analysant les scènes de tromperie, nous avons démontré que l'usage de la ruse chez Molière était parfaitement maîtrisé et motivé soit par la nécessité de l'évolution de l'action dramatique (feinte d'Elmire), soit par l'intention du plaisir spectaculaire soutenu par des mobiles artificiels (Mascarille dans le salon des Précieuses).

La diversité des ruses n'affecte jamais la cohérence structurale de la comédie. Si la conduite du fourbe ne s'inscrit pas dans la logique de l'évolution de l'intrigue, elle agit sur le déroulement de l'action

dramatique, ou au moins, elle se constitue comme un intermède de pur divertissement (Dom Juan devant le Pauvre, Toinette déguisé en médecin). Avec leurs variétés de toutes natures, les motivations de la tromperie ne sont, au final, qu'une forme d'explication de la finalité destinée au public. La question de la validité ou de la recevabilité de ces motivations reste polémique, mais la dramaturgie de la ruse moliéresque affirme sa cohérence où les stratagèmes qui paraissent les moins justifiés par rapport aux éléments de l'intrigue sont fort motivés au niveau de la structure externe de la pièce (la splendeur du spectacle et le sublime du jeu du fourbe).

Les personnages qui feignent le font en général pour secourir un personnage opprimé afin de réclamer doucement ses droits légitimes, ou par le désir de réaliser des ambitions soupçonneuses (Tartuffe, Dom Juan, Trissotin, etc.). Le côté vif de leurs stratégies, flattant la lubie d'un monomane pour faire avancer l'intrigue ou la compliquer, révèle l'évidence de leur aspect ludique. La virtuosité du fourbe moliéresque donne à la pièce un rythme constamment enlevé qui correspond à la fantaisie créatrice du meneur du jeu : ses divers jeux de ruse constituant la seule issue au bonheur d'un couple amoureux font rebondir la situation, annoncent la couleur festive du spectacle, et par conséquent, seuls l'art de l'intrigue et le sublime du geste comptent.

Le caractère de la mystification est interprété par la référence au burlesque. Le ridicule de la dupe moliéresque réside essentiellement dans un rabaissement justifié par rapport aux normes du comportement social. Ce type d'agissement manipulateur suppose de constants clin d'œil au public pour que celui-ci reconnaisse le registre de référence et qu'il puisse par conséquent attribuer toute sa bénédiction. Ce processus est, par convention, réciproque, car la cible de la tromperie offre à son mystificateur la comédie de son aveuglement (Sganarelle de *L'École des*

*maris*, Jourdain, Géronte, Argan, etc.) pour qu'elle soit un champ d'expérience de l'intelligence rusée des fourbes moliéresques.

Les ruses de la bonne cause sont bien employées par des protagonistes qui, malgré la méfiance théorique de certains moralistes, acquièrent la sympathie du spectateur et la garantie de son adhésion «Par instinct naturel, et parce qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur<sup>291</sup>».

Grâce à la complicité du public de Molière, la question de la vraisemblance ou du respect des bienséances était le dernier souci de notre dramaturge. Il n'a jamais eu d'autres règles que de plaire à son public et de faire rire les «honnêtes gens». Le succès est la mesure de la valeur d'une pièce de théâtre. Malgré cette tendance, les spectacles moliéresques ne présentaient aucune image qui pouvait choquer le goût du public, et ses œuvres continuent de faire la preuve d'une cohérence incontestable. C'est dans cette relation à ses spectateurs que Molière puise sa conception de la comédie. Sa référence reste celle de l'homme de théâtre plus soucieux des applaudissements que du respect des dogmes des théoriciens et plus soucieux du chiffre de la recette que de la conformité à l'art poétique d'Aristote. La seule unité des spectacles de la ruse est celle de la virtuosité des meneurs du jeu et la subtilité des effets spectaculaires provoqués.

En évidence, l'aspect ludique de la ruse moliéresque ressort de la méthode stratégique appliquée pour tromper : le jeu acrobatique amplifié de Sganarelle dédoublé (le médecin et son frère jumeau), la répétition endiablée et les fréquences de tours de Mascarille de *L'Étourdi*, les stratagèmes de Sbrigani coudés les uns après les autres pour traquer son gibier (Pourceaugnac), la mascarade de Covielle, produisent tous un aspect plus que théâtral.

---

291) Henri Bergson, *Le Rire*, P.59

Tous les fourbes moliéresques sont conscients de la nécessité du dédoublement qui leur permet de se projeter sans cesse dans une autre identité susceptible de faire naître une totale liberté d'agissement. Cette nécessité d'être autre pour agir ressort à la tradition théâtrale. La quête d'une nouvelle identité constitue chez Molière une condition permettant la mise en exécution des divers jeux de ruse.

Le rusé moliéresque devient, avant tout, un acteur qui interprète un rôle différent de celui de son personnage dans la comédie principale. Pour exécuter ses artifices, il se sert des différents moyens que lui offre l'art théâtral. Sous les yeux des spectateurs, il prépare l'espace et les dispositifs de son spectacle de ruse, il prépare ses comédiens, il fait répéter leurs rôles, il donne ses consignes, il les dirige comme un metteur en scène. Quand il joue, il ne cesse de mimer l'attitude imposée par sa stratégie afin de créer une illusion qui d'une part amène la dupe dans un monde chimérique qui la ridiculise et d'autre part transporte le spectateur dans un univers d'irréalisme euphorique.

Le travail du fourbe moliéresque produit une fiction au sein de la grande fiction. C'est la pratique même du théâtre qui est visée par la procédure moliéresque. Outre son jeu sur les apparences et l'adoption d'un certain style vestimentaire, le meneur du jeu utilise le langage, les gestes et les mimiques du nouveau modèle afin d'offrir au public un double plaisir visuel (celui de la comédie principale et celui de la comédie secondaire préparée et exécutée avec sa complicité).

Par cette structure du théâtre dans le théâtre, qui rend les rapports entre la réalité et la feinte totalement déréalisés, Molière a théâtralisé le jeu théâtral lui-même. Dans la ruse du sac de Scapin, par l'excès de ses gestes, la prolifération comique des accents imités et le mouvement rythmique de ses coups de bâton, ce fourbe franchit les limites du

théâtre, son jeu théâtralise le théâtre en soi, et Scapin joue Molière dans toute sa carrière.

C'est le motif théâtral qui réside derrière la multiplication des jeux de ruse chez Molière. Le jeu de la tromperie satisfait à la fois le démon du théâtre qui hante l'esprit de l'artiste, et le public qui vit dans un univers d'étourdissement et d'allégresse.

Molière n'a pas manqué de pointer du doigt les dangers, les menaces et l'ironie amère que provoquent certaines formes de ruses exercées par des imposteurs (Tartuffe, Dom Juan, Amphitryon, etc.) qui savent comment profiter de cette puissante arme à double tranchant. Mais la ruse amusante de bonne cause constitue toujours la ressource principale du comique moliéresque.

Les fourberies, les intrigues, avec toute leur escorte de jeux de scène, restent la partie la plus voyante qui fait naître le plus gros du burlesque. Aux dépens des barbons, des rivaux, des pères intransigeants et avarés, les actions des fourbes moliéresques produisent d'innombrables formes de divertissement (comique d'action, de situation, d'outrance, de contraste, de déguisement, de langage, etc.). Le spectateur rit, parce qu'il est complice, de la dupe car celle-ci prend au sérieux ce que la salle sait être tout à fait artificiel.

Molière retarde à tout prix la victoire du fourbe, car ce n'est pas le voir réussir mais le voir en train de duper qui nous fait rire. Tout est outré de sorte que nous sentons que tout n'est que jeu. Théâtre et comique sont les deux mots qui expliquent la valorisation de la ruse au sein de la dramaturgie moliéresque :

Deux idées seulement, fortement conçues : une idée du ridicule, une idée de la mise en scène. Le Coup de génie de Molière a été de souder ensemble ces idées de façon qu'elles n'en formassent plus qu'une seule. Tout événement ridicule est un événement théâtral, tout jeu de scène est une peinture de morale. Le ridicule étant à la fois un aspect de la vérité

et un jeu de scène, la comédie est le genre le plus propre à représenter les hommes sur le théâtre.<sup>292</sup>

Nous pouvons confirmer enfin que l'univers de la ruse était à la hauteur de l'attente de Molière soucieux de présenter une peinture juste et réelle de la société afin de la corriger en la divertissant.

---

292) R. Fernandez, *Molière ou l'essence du génie comique*, cité par Michel Corvin, *Lire la comédie*, p.98





# Conclusion



Ce long parcours dans la dramaturgie de Molière a proposé une invitation à contempler le phénomène de la ruse humaine dans la pensée de notre auteur. Son théâtre, qui entretient avec le réel des rapports de simulation, nous présente une véritable philosophie esthétique valable pour la vie sociale de toutes les époques où la ruse avec ses jeux d'apparence, bien visibles sur scène, continue à constituer le ressort essentiel de la construction des relations sociales.

Dans ses dénonciations des défauts de la vie mondaine, nous avons eu l'impression que Molière semble avoir tendance à se référer à une éthique des difformités morales et sociales fondée sur une image de l'homme en proie à l'égarement de son esprit. L'univers de la ruse constitue le moteur de production qui lui permet de soulever des questions cruciales portant sur l'illusion, l'aveuglement, l'imposture qui inscrivent son théâtre dans le cadre d'une méditation sur l'imagination, ses pouvoirs et ses dérèglements.

Sa double intention inversée<sup>1</sup> (divertir les hommes, et les corriger) a trouvé son chemin d'application dans les retentissements que produit la machine de la ruse. Cet acte de tromperie s'est concrétisé, dans les scènes moliéresques, sous la forme d'une invention verbale accompagnée d'une série de grimaces, de mouvements ou de jeux de scène qui lui donnent son plus grand pouvoir. Grâce à la notion du divertissement, Molière a traité de sujets sérieux et capitaux (pédanterie de la préciosité, manie de cocuage, hypocrisie, imposture, avarice, soif de noblesse, etc.). Il nous a paru clair que par la manifestation abondante de la ruse dans ses comédies, Molière n'a pas cherché à remettre radicalement en cause l'organisation sociale, mais s'est emparé des ridicules où qu'ils soient, et s'est amusé à pousser leurs traits, leurs

---

<sup>1</sup>) L'ensemble de cette étude nous a montré que le principe moliéresque de «Corriger les hommes en les divertissant» est inversé où le divertissement des spectateurs devient prioritaire par rapport à l'objectif de la correction.

langages, et leurs comportements jusqu'à la caricature, sans épargner les intrus dangereux en raison de la tyrannie de leur potentiel oratoire.

Les processus de la mystification n'ont pas uniquement provoqué des réactions éphémères qui divertissent le spectateur et se dissipent sans laisser de trace, comme dans le cas des farces traditionnelles, mais ils révèlent des défauts profonds, constants et constitutifs de la cible, qui motivent, autour d'elle, tout un réseau de représentations imaginaires et fantasmatiques tissé selon ses penchants chimériques. Molière a rééquilibré la disposition des forces par l'adresse des personnages de la ruse dont les conduites trompeuses ont adopté des jeux sur les apparences, des mises en scène stratégiques de simulation et de dissimulation, en se servant de fausses paroles concrétisées par de puissantes fictions, de flatteries, d'insinuations, de mensonges, et de tout ce qui sert à faire croire.

Dans ses comédies, nous avons constaté cette inclination moliéresque à varier les machinations (*L'Étourdi*), à les prolonger (*Les Précieuses ridicules*), à les faire rebondir devant le même obstacle (*Monsieur de Pourceaugnac*), puis à redoubler les obstacles, et à les faire surgir les uns après les autres devant le même fourbe (*Les Fourberies de Scapin*) afin de valoriser la beauté du jeu théâtral (vision esthétique) et la finesse de l'esprit (aspect technique). C'est le motif théâtral qui a provoqué cette tendance tout en se déployant sur un fond thématique très dense, qui touche aux questions familiales, sociales et morales. La force du théâtre comique de Molière réside en effet dans cette association du rire en soi et d'une vision expressive de sa société.

La compréhension du mécanisme de la ruse au sein de la dramaturgie de notre auteur était au fond l'objectif principal de cette étude. L'initiative était motivée par notre curiosité de fouiller les raisons de l'abondance intentionnelle des actions trompeuses dans les comédies

de Molière, d'explorer leurs méthodes de mise en œuvre, et de découvrir leurs champs d'application et leurs paradoxes. Pour atteindre ce but, trois axes de recherche se sont imposés (l'univers lexical et typologique, les stratégies persuasives, et l'esthétique théâtrale).

La première remarque relevée est que le polymorphisme des figures de la ruse concorde avec la fertilité du champ lexical en termes décrivant l'acte de tromperie. En excluant toute forme d'arbitraire, le choix de ce vocabulaire est gouverné, chez Molière, par des critères dépendants du contexte thématique, de la condition sociale et intellectuelle des personnages de l'interlocution. La haute éducation supposée de ceux qui représentent les gens de la noblesse ou de la Cour ne leur permet pas d'employer des mots bas fréquents chez les personnages de la petite bourgeoisie et leurs valets. Mais ces critères ne constituent pas des règles énonciatives du fait que certains termes sont communs aux deux usages (ruse, adresse, hypocrisie, etc.).

Outre le statut social du personnage, la vision éthique de l'artifice a joué un rôle primordial dans la détermination terminologique. Ce qui a attiré notre attention sur la distance entre la description élogieuse de l'acte faite par le rusé et les sévères mots de blâme de la victime, c'est la nuance référentielle des termes moliéresques dont les mêmes signifiants (fourberie, artifice, etc.) expriment d'une manière paradoxale deux signifiés différents concernant la même procédure trompeuse selon qu'elle est exercée ou subie. C'est le côté équivoque qui caractérise à la fois l'univers de la ruse et celui de la dramaturgie moliéresque.

Notre quête lexicologique a révélé également que cette richesse en vocabulaire de ruse moliéresque et de ses synonymes reflète une étonnante diversité des domaines d'application de cette activité adaptative. Pour exprimer le processus créatif de manipulation et l'esprit inventif du fourbe, Molière a employé des termes empruntés aux univers

de la machine, de la chasse et de la pêche, et à celui de la guerre. En mettant en valeur l'aspect de la production dramatique répétitive du mécanisme de la ruse, notre auteur lui a attribué métaphoriquement le statut d'une machine dont le fonctionnement prend la forme dramatique d'une traque et d'une fuite (chasseur/gibier : rusé/dupe) effectuées d'une manière dissimulée parallèle à une bataille d'affrontement verbal doux. L'interaction de ces univers métaphoriques dans les procédures trompeuses du fourbe a renforcé l'univers théâtral des jeux de la ruse caractérisé, de son côté, par un partage considérable en expressions relevant du monde des spectacles.

Il est vrai que l'élargissement des domaines d'application de la ruse a enrichi ce phénomène d'intelligence, mais cette évolution au niveau lexical ne s'est pas produite sans affecter l'aspect éthique de la notion de *ruse* utilisée malheureusement pour désigner à la fois la tentation séductrice du serpent de la Genèse, et les tours d'adresse d'Ulysse. Cette polémique autour de l'image éthique de l'action de la ruse, tranchée par la finalité intentionnelle, a trouvé ses échos dans les comédies moliéresques qui ont institué le spectateur en juge du litige entre l'éloge des fourbes de leurs actes, et la condamnation par les victimes de ces mêmes actes endurés. L'ambiguïté qui a marqué les débats philosophiques sur la légitimité de quelques ruses, a bien été exploitée par Molière chez qui l'on trouve des scènes de ruses devant lesquelles le spectateur reste confondu (admirer l'accommodation sociale de Célimène ou condamner l'excès de ses stratégies séductrices, applaudir l'ingéniosité de Scapin face aux vieux pères ou craindre ses actions dangereuses dans la scène des aveux devant Léandre, etc.). L'équivoque moliéresque exclut le jugement doxal pour laisser la place à une vision individuelle sur l'éthique indéfinie de la ruse.

Nos analyses ont démontré que ces théories divergentes sur les aspects moraux ou techniques de la ruse se sont rassemblées intellectuellement et dramaturgiquement pour confirmer la potentialité des stratagèmes à rééquilibrer la disposition des forces. La ruse théâtrale chez Molière, en tant que pouvoir d'adaptation et de renversement des rapports de force, reflète souvent un jeu risqué qui suppose à la fois audace et calcul, finesse et sens de l'improvisation.

L'acte de la ruse est concrétisé généralement, chez Molière, par un processus de modification d'une conviction particulière structuré par la rhétorique qui fournit au personnage de la ruse les moyens stylistiques pour plaire à la cible et la persuader d'adopter de nouvelles positions refusées initialement. Grâce aux scènes analysées dans la dramaturgie moliéresque, nous avons la conviction que les chemins de l'insinuation dans l'esprit de la dupe sont ouverts à travers deux facteurs essentiels : le jeu sur les passions de l'interlocuteur et la modalité de la procédure argumentative.

Cette conviction est née d'une constatation de l'impossibilité du changement des caractères chez le personnage moliéresque. La dupe s'attache fort à sa propre perception de la réalité des questions problématiques. C'est la raison qui explique l'échec des personnages-raisonneurs chez Molière à convaincre les personnages-figures du pouvoir par une argumentation logique établie sur la doxa commune ; et d'où vient la conviction des fourbes moliéresques de la nécessité de manipuler les inclinations des dupes pour les attirer dans les sentiments qu'ils leur veulent faire prendre. Il est sûr que la vertu que laisse apparaître le discours du fourbe joue un rôle décisif dans le renforcement de la vraisemblance de ses propos, mais c'est sa maîtrise parfaite des caractères de la cible qui fait réussir ses stratégies manipulatrices.

La plupart des ruses persuasives analysées ont confirmé la tendance du rhéteur moliéresque (Mascarille, Tartuffe, Dom Juan, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.) à viser les émotions et les facultés mentales de la victime comme facteur-fournisseur des prémisses argumentatives susceptibles de s'insinuer dans son esprit pour y déposer une opinion ou provoquer un comportement sans qu'il sache qu'il y a ce genre d'effraction. Pour incarner les chimères du destinataire, les techniques persuasives de ces fourbes procèdent à la construction d'un discours purement imaginaire, ou décollant en partie de quelques éléments du vrai, en exploitant intensivement le terrain d'ambiguïté et de relativité que peut créer la notion de la vraisemblance argumentative. Par les paroles flatteuses, la séduction, le mensonge, la manipulation, et le simulacre, ils forment une conception particulière d'un raisonnement variable selon le besoin argumentatif.

L'examen des ruses persuasives adoptées dans les scènes de manipulation a dévoilé que l'efficacité du discours du trompeur moliéresque ne dépend pas du degré de la vérité ou de la fausseté du raisonnement, mais se mesure au raffinement artistique ou tactique du discours. En observant cette méthode constructive d'argumentation, l'orateur-fourbe, dans les comédies de Molière, caractérisé par ses multiples masques et sa virtuosité verbale, reflète cette image connue du sophiste. À l'instar de celui-ci, le personnage de la ruse, peu soucieux de la portée morale de son acte, a profité de la nuance entre l'être et le paraître dans le domaine de la ruse, des composantes psychologiques de l'univers doxal de l'interlocuteur, de la valeur argumentative de l'opinion et de la relativité, pour avancer des preuves artificielles apparemment vraisemblables susceptibles d'acquiescer l'adhésion de la cible de la tromperie.



Outre ce savoir-faire kaironique vu dans la manière de styliser le discours, de hiérarchiser les arguments (Mascarille de *L'Étourdi* face à Pandolfe), et de manipuler le vraisemblable (récit de la galère de Scapin), le rusé moliéresque a prouvé son expérience en matière d'exploiter les failles discursives de son adversaire (réfutation sophistique de Célimène), de reformuler les arguments avancés et de les renverser, pour mener une contre-attaque réfutative dans ses joutes oratoires.

Les scènes de la ruse moliéresque démontrent l'ingéniosité de l'auteur à exploiter le champ de l'argumentation sophistique pour formuler une nouvelle conception de la vérité différente de celle de la pensée doxale commune. Cette notion de vérité s'est réduite à une forme de parole conventionnelle qui établit un accord ou un ajustement entre le fourbe et sa dupe.

L'établissement de cette vérité conventionnelle s'est fondé sur l'adoption d'une stratégie persuasive (séduction, mensonge, simulation, détour, etc.,) soutenue par une forme d'interaction avec les autres modalités manipulatrices réunies pour créer les meilleures conditions de réception et établir une situation d'attraction qui fascine la cible et la rend disposé à admettre les nouveaux points de vue proposés.

En nous référant aux scènes étudiées, nous avons observé que chaque personnage de la ruse moliéresque a sa propre rhétorique pour développer sa propre technique séductrice en suivant un calcul minutieux fondé sur sa connaissance des éléments passionnels de l'interlocuteur. La puissance de son discours ne vient pas uniquement du contenu du message, mais de la manière de le présenter, et de son souci de s'intéresser de celui à qui il parle. Par cette attitude, le fourbe moliéresque multiplie les points communs avec le sophiste. La stratégie persuasive de deux orateurs s'est révélée une affaire de *croire*, et non de *savoir*.

Cette virtuosité verbale du personnage de la ruse n'était qu'un reflet du dynamisme de son jeu théâtral dont la concentration énergétique canalise la matière dramatique de la comédie et ses effets spectaculaires en une cascade de fourberies sans répit. Ayant exploré l'esthétique théâtrale de la ruse, il nous a paru évident que la diversité des aspects de la ruse dans la dramaturgie de Molière peut être déchiffrée en principe par la conscience de l'auteur de la dimension ludique de cette conduite. Sa présence fréquente dans le répertoire de la tradition farcesque en témoigne.

Le premier pas effectué par Molière pour une bonne exploitation dramatique de l'univers de la ruse s'est concrétisé dans la mutation qu'il a fait subir au genre farcesque dont le rapport avec l'acte de tromperie était basique, et dont la réputation était caractérisée par l'impudicité, la grossièreté, et la bassesse langagière. Molière a créé une nouvelle conception de la ruse farcesque en variant et doublant le mécanisme de tromperie, en lui attribuant une portée didactique, en élargissant ses dimensions structurales, en justifiant la nécessité comportementale, et notamment en modifiant le statut initial du type farcesque pour qu'il devienne un personnage dominé par une passion interne incarnée sous la forme d'une manie ou d'une obsession apte à assumer le poids dramatique.

La structure dramatique de la ruse moliéresque a connu, par rapport au schéma de la farce traditionnelle, une évolution innovatrice qui l'a esthétisée, qui l'a complexifiée, qui lui a donné une ampleur et une intensité remarquables, et qui a conduit à la création de la petite et la *moyenne-comédie* en trois actes considérées comme un genre dramatique concurrent à la grande comédie.

Cette évolution esthétique s'est croisée avec la modalité protéiforme de la ruse pour devenir un ressort dramatique très apprécié

dans l'élaboration des œuvres moliéresques. Les scènes examinées ont montré que la conduite de la ruse peut devenir une finalité en soi (*L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*) et son rapport avec l'intrigue n'être qu'un prétexte dramatique. Elle peut provoquer la création de l'intrigue, la retarder ou la compliquer (*Tartuffe*, *Amphitryon*), maintenir le bon déroulement de l'action dramatique (*Les Précieuses ridicules*, *L'École des maris*), concrétiser le moyen adéquat à la création d'effets spectaculaires (*Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*) susceptibles de divertir le public. Malgré la diversité des actions trompeuses qui peut multiplier les intrigues au sein d'une seule comédie (*Tartuffe*), la structure dramatique de la pièce maintient sa cohérence, et Molière n'a pas manqué de fournir des motivations d'une vraisemblance variable adressées au public.

Les résultats de nos analyses affirment que les efforts des personnages assurant le fonctionnement du mécanisme de la ruse ont été motivés globalement par un seul but : créer un jeu théâtral qui provoque le plaisir et le divertissement du public. Les fourbes moliéresques créent l'énergie du spectacle de la ruse par leur incroyable virtuosité verbale et chorégraphique amplifiée intentionnellement par l'auteur pour atteindre le paroxysme de l'aspect ludique des divers jeux de tromperie. Ainsi, le critère qui détermine la réussite ou l'échec d'une ruse dépend-il principalement de la beauté de son spectacle plus que de l'aboutissement à des finalités en rapport avec l'intrigue de la fable.

Derrière cette abondance d'artifices, nous avons observé une quête momentanée des fourbes d'une suprématie qui, en châtiant les dupes en les ridiculisant, atteint la satisfaction de leur amour-propre, produit la même fascination qu'éprouve le spectateur face au jeu d'illusion, et focalise sur le motif théâtral qui régit l'esprit de la comédie de la ruse moliéresque.

L'élaboration de ce jeu de tromperie a imposé, dans la plupart des scènes de fourberie, une superposition des identités et des rôles des personnages-rusés, des préparations, des répétitions, des dispositifs. Ce processus a confirmé la tendance de Molière à valoriser intensivement le concept du théâtre lui-même. Le plaisir du spectateur a été redoublé par la spectacularité du personnage de la ruse qui n'a cessé de se servir de tous les moyens offerts par l'art mimique afin de faire passer son illusion pour vraie dans les yeux de sa dupe. Grâce au procédé de la théâtralisation de la ruse, Molière a fait entrer son public dans les coulisses de la pratique théâtrale. Les conduites trompeuses et leurs effets spectaculaires étaient obligatoirement précédés par des signes envoyés constamment aux spectateurs afin que ceux-ci reconnaissent les composantes élémentaires du jeu manipulateur, et attribuent, par conséquent, sa bénédiction confirmant sa complicité. Cette connivence a constitué une caution fiable pour tout manque aux critères de vraisemblance dramatique et aux règles des bienséances.

Le goût du public, ses réactions encourageantes, et ses applaudissements ont formé les seules règles à respecter dans la construction du spectacle de la ruse moliéresque. L'originalité de ce dogme s'est affirmée par l'ingéniosité de notre dramaturge à réconcilier les principes de la catharsis comique et le rire burlesque. Par l'excès de la raillerie contre l'intransigeance des personnages-cibles des artifices des rusés, Molière a créé un univers de pur divertissement tout en projetant les imperfections des hommes.

La mise en lumière de l'esthétique comique de la ruse théâtrale démontre l'objectivité de Molière dans la manière de traiter la diversité des figures de l'action trompeuse où il met l'accent sur la dangerosité de l'usage immoral de la ruse sous la forme d'imposture ou d'hypocrisie en focalisant sur le silence amer d'Amphitryon face à Jupiter, sur le risque

qui a entouré la feinte d'Elmire contre Tartuffe, et sur l'humiliation subie par Elvire en raison de l'ironie oppressive de Dom Juan. Mais ces scènes n'ont pas pu renverser le statut dramatique de la ruse en tant que facteur-producteur des effets comiques.

En examinant les diverses formes du comique de la ruse moliéresque (comique de contraste, de situation et de répétition, du langage et d'amplification, de déguisement, etc..) nous avons aperçu que la démesure des caractères ou des mœurs des personnages moliéresques ont permis à la virtuosité des fourbes de représenter les spectacles les plus étourdissants produisant un univers purement euphorique. La ruse, chez Molière, provoque l'intérêt et le rire par son efficacité, sa rapidité, son ingéniosité ; et le spectateur peut y participer sans le moindre scrupule. L'action trompeuse de ces meneurs du jeu a traduit leur génie d'exploiter la fascination qu'exercent leurs jeux d'illusion pour créer une ivresse qui a emporté le spectateur plutôt qu'elle ne l'a amené à juger la légitimité des choses.

Tout au long de nos analyses, nous avons remarqué l'instauration d'un rapport de complaisance entre les partenaires du processus de la tromperie. La cible de la ruse a éprouvé soit des sentiments d'euphorie grâce à la réalisation imaginaire de ses désirs chimériques dans un univers, apparemment vrai pour lui, fabriqué par le personnage du rusé en mesure de ses attentes et de sa perception de la vérité, soit des soulagements en obtenant son salut suite à des dangers fictifs inventés par les dupeurs. Ce plaisir est partagé, dans une perspective paradoxale, par le personnage-fourbe qui, ayant atteint ses objectifs, a connu une satisfaction narcissique en confirmant sa suprématie intellectuelle. Le public reste le grand gagnant en assistant et en participant implicitement à un spectacle d'amusement jubilatoire.

Outre ce rapport de complaisance, trois points ont attiré notre attention durant nos interprétations du mécanisme de la tromperie. Le théâtre de la ruse moliéresque a permis, en premier lieu, à la société représentée sur scène de laisser le personnage intransigeant vivre ses chimères grâce aux jeux d'illusion sans se prononcer sur la vérité morale, et sans proposer un véritable système social. Le système maintenu, chez Molière, a été celui des apparences fondé principalement sur l'idéologie de l'équivoque oscillant entre une vérité conventionnelle et une ambiguïté constante. Nous ne sommes plus surpris alors de la densité des ouvrages et études effectués sur le théâtre de Molière et qui n'ont pu tirer que des conclusions problématiques en raison de cette équivoque dominant dans la manière d'exposer ses pensées socio-dramaturgiques. Le théâtre fictionnel de Molière vu comme opposant au théâtre de la vie quotidienne reflète généralement une formule paradoxale qui fait de Molière à la fois le sage et le bouffon.

Nous avons noté cette tendance au mystérieux en explorant, d'abord, l'univers lexical et typologique de la ruse où les termes servent à exprimer à la fois deux jugements divergents du même acte manipulateur. Cette ambiguïté relevée de l'accord sur le signifiant et du désaccord sur le signifié se répète dans le domaine de l'image éthique de la conduite trompeuse. Il est vrai que Molière attribue au spectateur l'avantage de préciser les critères de la question éthique, mais même celui-ci ne cache pas sa confusion en voyant Scapin, humilié dans la scène des aveux face à Léandre, puis qui déploie des astuces honorables contre les vieillards.

La même équivoque se manifeste dans la façon d'aborder la notion de la vérité dramatique chez Molière. Loin du principe doxal de la vérité approuvé par la pensée philosophique et sociale, les personnages de la ruse conçoivent une forme particulière du vrai variable selon la

psychologie de la cible et le besoin argumentatif. Le phénomène de l'ambiguïté s'infiltré au sein du processus de la manipulation comme, par exemple, dans la scène de la première tentation séductrice (Tartuffe/Elmire), où on ne sait pas qui manipule l'autre. La validité d'une double interprétation reflète cette tendance au mystère. Nous avons eu la même impression, d'un côté, dans la création moliéresque d'un genre dramatique (petite et moyenne comédie en trois actes) situé entre le schéma farcesque et l'esthétique de la grande comédie, et dans la construction de quelques personnages déchirés entre deux attitudes (Alceste doit être à la fois un atrabilaire et amoureux, un misanthrope et prisonnier d'autrui). Peut-on qualifier le théâtre de Molière de théâtre d'équivoque ? Plusieurs raisons peuvent soutenir une telle hypothèse, parmi lesquelles nous pouvons signaler l'ambiguïté qui caractérise l'univers de la ruse.

La deuxième constatation qui s'est imposée lors de nos recherches porte sur la valeur qu'acquiert l'hyperbole dans la dramaturgie de la ruse moliéresque. Cette figure s'est manifestée clairement dans les caractères des personnages des dupes, dans leur style d'expression, ainsi dans la virtuosité verbale et ludique des trompeurs. Tout est outré dans les scènes de la tromperie de Mascarille avec ses précieuses : abondance de superlatifs et de métaphores, excès vestimentaire, verbal, et caricatural. Le registre de l'amplification s'est montré efficace pour atteindre la portée critique de l'œuvre moliéresque.

La raillerie qu'exerce Molière contre les défauts de sa société se met en place en attribuant au personnage déraisonnable un caractère passionnel outrancier qui motive, d'un côté, le recours à la ruse comme réponse aux répercussions oppressives endurées par les personnages inférieurs, et d'un autre côté, ils entraînent la création d'un recul identificatoire chez le spectateur pour maintenir sa supériorité à l'égard

de la dupe bernée. Ce non-conformisme aux normes sociales permet le jaillissement d'une virtuosité paroxystique des fourbes éprouvée dans leurs divers jeux de ruse.

L'hyperbole sert à la fois l'hypocrite moliéresque comme Tartuffe qui, en surenchérisant sur les signes de sa dévotion, approfondit l'aveuglement d'Orgon, et le rusé de bonne cause qui ne cesse de flatter les folies de la dupe au point que ce dernier se confond avec l'image amplifiée de soi-même et tombe, par conséquent, dans le piège tendu. L'excès caricatural de la cible de tromperie et celui de la performance verbale et gestuelle du personnage de la ruse ne cherchent qu'à amplifier l'aspect ludique de la ruse (constaté chez Sganarelle du *Médecin volant*, Mascarille, Sbrigani, Covielle, Scapin, etc.) dont les retentissements fascinent énormément les spectateurs et valorisent la figure de l'homme de théâtre.

Ce dernier constat nous a conduit vers le troisième point qui a provoqué notre curiosité observationnelle. Au cours de nos analyses, nous n'avons pas pu nous empêcher d'utiliser des expressions comme «la dramaturgie de la ruse», «le théâtre de la ruse», etc. Nous avons mis l'accent sur l'inclination de Molière à déterminer le concept du théâtre lui-même comme le référent principal du mécanisme de la ruse. Par la présence du créateur des intrigues rusées, du meneur du jeu, des rôles secondaires endossés, des accessoires vestimentaires ou scénographiques, et des séquences gestuelles, la théâtralisation de la conduite trompeuse, reflétant une mise en abyme de l'imagination, constitue une invitation à contempler l'aspect esthétique de l'univers de la ruse chez Molière.



Les théories de l'évolution de l'art du théâtre, interprétées et résumées par Catherine Naugrette dans son *Esthétique théâtrale*<sup>2</sup>, ont dessiné la nouvelle conception de l'esthétique théâtrale en mettant au même niveau d'importance dramatique les éléments textuels et scéniques. Antoine Vitez<sup>3</sup> a reproché aux théoriciens du XX<sup>ème</sup> un manque de conciliation entre les deux aspects de l'art dramatique (texte et scène) déjà accomplie dans la dramaturgie de la ruse moliéresque. L'écriture dramaturgique de la ruse ne se conçoit guère chez Molière en dehors de sa relation avec le spectacle. En regardant le processus de la théâtralisation de la ruse, et en réfléchissant sur l'ensemble des efforts oratoires des fourbes moliéresques et de leurs virtuosités scéniques, nous constatons que le fonctionnement du mécanisme de la ruse n'est qu'une incarnation parfaite de l'art dramatique lui-même. Ce résultat nécessite des détails plus clairs.

La fable est inventée et élaborée avec toutes ses substances pour la mise en exécution dans un espace et temps adéquats (comme les artifices de Mascarille de *L'Étourdi*). L'action de la ruse se déroule au présent immédiat dans une scène secondaire sous les yeux d'un spectateur subordonné (spectacularité de Tartuffe face à Orgon à l'église, de Dom Juan devant Dom Louis). Le spectateur second exprime une réaction passionnelle : soit une fascination (Orgon, Jourdain, etc.), soit un sentiment de peur ou de désir (Argante terrorisé par Silvestre en spadassin, Tartuffe dévoile ses désirs à l'égard d'Elmire). Enfin, l'histoire tramée se présente sous la forme d'un jeu qui adopte des

---

<sup>2</sup>) Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, éd. Nathan, Paris, 2000. p.25

<sup>3</sup>) «Il n'est pas de réflexion sur le théâtre, depuis un siècle, ni d'enseignement du théâtre, qui n'oscille entre ces deux éléments qui font tout notre art et fondent son histoire : le texte et le spectacle. Ou bien on traite le théâtre comme un fait littéraire ; le classement des œuvres en tragédies, comédies, drames ou farces détermine le style de la représentation, autorise ou interdit le mélange de formes, régent le goût. Ou bien on ne regarde que le jeu ; la scène alors, la lumière, la musique, le corps et la voix des acteurs sont l'essence et l'origine de tout. Les écoles anciennes penchent plutôt du premier de ces deux côtés, les modernes du second.» in Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, I. L'Ecole, éd. P.O.L., 1994. pp.218-219.

mimes, des postures, un langage particulier, avec quelques dispositifs scénographiques.

L'ensemble de ces éléments constitue les composantes de l'art dramatique. La conduite de la ruse traduit la conception de l'œuvre dramatique avec un seul point de différence schématique : le comédien qui joue la fable inventée rompt le pacte théâtral de la connivence où son spectateur secondaire prend l'illusion du jeu de la ruse pour vrai. Le spectacle de la ruse a l'avantage d'avoir deux publics (celui de la salle, et celui de la scène).

Pouvons-nous suggérer que Molière, par cette méthode de traitement de la conduite trompeuse, a créé un nouveau genre dramatique désigné sous le nom de «*Comédie de la ruse*»? Ce retournement du théâtre de la ruse sur lui-même n'est-il pas une manière de théâtraliser le théâtre lui-même? Ne voyons-nous pas dans le personnage du meneur du jeu un imitateur de Molière en tant que chef de groupe? L'examen du mécanisme de la ruse, dans tous ses champs d'application et d'exploitation, nous révèle qu'il est tout à fait vraisemblable de considérer l'art de la ruse moliéresque comme un genre dramatique dont la forme structurale est semblable à une pièce de forme brève (comme la farce), et le fond esthétique et stylistique ressort à celui de la grande comédie.

Cette hypothèse reste une proposition problématique qui peut évoquer d'autres interprétations du fait que chez Molière il n'y a pas une seule interprétation correcte. La présence de l'équivoque dans la compréhension de la dramaturgie moliéresque ouvre le champ de la recherche vers d'autres thèmes qui méritent des études indépendantes. Avons-nous parfaitement compris la portée critique des œuvres moliéresques? Nous avons cité une phrase de G. Declercq «Les comédies de Molière constituent, pour qui sait lire le drame sous le rire, une sévère mise en

garde contre l'exploitation tyrannique du langage.<sup>4</sup>» qui a provoqué une nouvelles idée parmi d'autres, et qui mérite une nouvelle lecture de la dramaturgie moliéresque : comment lire le drame sous le rire chez Molière ? Ce thème nécessite une nouvelle recherche dans l'objectif de pouvoir comprendre le pessimisme moliéresque.

---

<sup>4</sup>) G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, p. 204



# **Annexe**



<b>Vocabulaire Synonyme de la Ruse<sup>5</sup></b>	
<b>dans les Comédies de Molière</b>	
<b>Substantifs</b>	<b>(Comédie, Acte, Scène)</b>
<b>Adresse (14)</b>	<p>- Hippolyte : Ton <i>adresse</i>, et tes soins sauraient me dégager ; (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</p> <p>- Mascarille : Laissez-moi ; je vous dis que c'est un tour <i>d'adresse</i>. (<i>L'Étourdi</i>, III, 4)</p> <p>- Valère : Il faut user <i>d'adresse</i>, et me contraindre un peu. (<i>Le Dépit amoureux</i>, III, 6)</p> <p>- Arnolphe : Des détours à duper <i>l'adresse</i> des plus fins. (<i>L'École des femmes</i>, III, 3)</p> <p>- Horace : Euh ! n'admirez-vous point cette <i>adresse</i> d'esprit ? (<i>L'École des femmes</i>, III, 4)</p> <p>- Moron : Il me faut manier les choses avec <i>adresse</i> ; (<i>La Princesse d'Elide</i>, I, 2)</p> <p>- Euryale : M'inspire pour la vaincre une <i>adresse</i> nouvelle. (<i>La Princesse d'Elide</i>, I, 4,)</p> <p>- Orgon : Soit je vous prends mot. Nous verrons votre <i>adresse</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 3)</p> <p>- Alceste : Et malgré tous vos soins et votre <i>adresse</i> à feindre, (<i>Le Misanthrope</i>, IV, 3)</p> <p>- Hali : Il ne sera pas dit qu'on triomphe de mon <i>adresse</i>. (<i>Le Sicilien ou l'Amour peintre</i>, sc.5)</p> <p>- Dandin : et la subtile <i>adresse</i> de ma carogne de femme pour se donner toujours raison. (<i>George Dandin</i>, II, 8).</p> <p>- Frosine : Tu sais que dans ce monde il faut vivre <i>d'adresse</i>, (<i>L'Avare</i>, I, 4)</p> <p>- Frosine : J'aurais assez <i>d'adresse</i> pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche, (<i>L'Avare</i>, III, 4).</p> <p>- Scapin : et je n'étais pas plus grand que cela que je me signalais déjà par cent tours <i>d'adresse</i> jolis. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2).</p>

5) Les chiffres arabes marqués à côté du terme indiquent le nombre d'apparition de ce terme dans les comédies de Molière.

<p><b>Art (5)</b></p>	<p>- Mascarille : Toutefois, par un trait merveilleux de mon <i>art</i>, (<i>L'Étourdi</i>, IV, 7)</p> <p>- L'Exempt : Et que ne peut tromper tout l'<i>art</i> des imposteurs. (<i>Le Tartuffe</i>, V, dernier)</p> <p>- Alceste : Je confesse ma faible, elle a l'<i>art</i> de me plaire (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p> <p>- Alceste : C'est qu'ils ont l'<i>art</i> de feindre ; et moi, je ne l'ai pas. (<i>Le Misanthrope</i>, I, 2)</p> <p>- Frosine : Mon Dieu ! je sais l'<i>art</i> de traire les hommes, (<i>L'Avare</i>, II, 4)</p>
<p><b>Artifice (9)</b></p>	<p>- Hippolyte : Je viens de tout entendre et voir ton <i>artifice</i> ; (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</p> <p>-Mascarille : Ce torrent effréné, qui de tes <i>artifices</i>. (<i>L'Étourdi</i>, III, 1)</p> <p>-Mascarille : Par-là j'empêche au moins que de cet <i>artifice</i>, (<i>L'Étourdi</i>, IV, 6)</p> <p>- Valère : Et de vous venir, mais sans nul <i>artifice</i>, (<i>L'École des maris</i>, I, 3)</p> <p>-Cléante : Egaler l'<i>artifice</i> à la sincérité. (<i>Le Tartuffe</i>, 1,5)</p> <p>- Alceste : Que, pour avoir vos biens, on dresse un <i>artifice</i>, (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p> <p>- Alceste : Le poids de sa grimace, où brille l'<i>artifice</i>, (<i>Le Misanthrope</i>, V, 1)</p> <p>- Mercure : A fait que Jupiter à ce bel <i>artifice</i>. (<i>Amphitryon</i>, prologue)</p> <p>- Julie : Et c'est peut-être lui qui a trouvé cet <i>artifice</i> pour vous en dégoûter. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, III, 7).</p> <p>- Toinette : Une femme sans <i>artifice</i>, (<i>Le Malade imaginaire</i>, III, 11)</p>
<p><b>Batterie (3)</b></p>	<p>-Eraste : Et déjà nous avons préparé un bon nombre de <i>batteries</i> pour renverser ce dessein ridicule. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Sbrigani : Je vais de mon côté dresser une autre <i>batterie</i>, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 1)</p> <p>- Toinette : Je veux changer de <i>batterie</i>, (<i>Le Malade imaginaire</i>, I, 8)</p>
<p><b>Biais (2)</b></p>	<p>- Mascarille : Il faut voir maintenant quel <i>biais</i> je prendrai. (<i>L'Étourdi</i>, IV, 6)</p>



	<p>- Valère : On cherchera des <i>biais</i> pour le rompre. (<i>L'Avare</i>, I, 5)</p>
<b>Calomnie (1)</b>	<p>- Arsinoé : Pour vous voir vous laver de cette <i>calomnie</i>. (<i>Le Misanthrope</i>, V, sc. dernière)</p>
<b>Coup (2)</b>	<p>- Damis : Et si je ne fais pas quelque <i>coup</i> de ma tête ! (<i>Le Tartuffe</i>, III, 1)</p> <p>- Lisette : Allez, encore un <i>coup</i>, je veux servir votre passion ; (<i>L'Amour médecin</i>, I, 4)</p>
<b>Déguisement (4)</b>	<p>- Ascagne : Dont mon <i>déguisement</i> fait revivre le sort ; (<i>Le Débit amoureux</i>, II, 1)</p> <p>- Mercure : Pareil <i>déguisement</i> serait pour ne rien faire, (<i>Amphitryon</i>, prologue)</p> <p>- Sbrigani : Il s'est résolu à se déguiser, et le <i>déguisement</i> qu'il a pris est l'habit d'une femme. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, III, 1)</p> <p>- Covielle : Que nous l'abusons sous ce <i>déguisement</i>, «<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, V, sc. dernière)</p>
<b>Détour (11)</b>	<p>- Arnolphe : Des <i>détours</i> à duper l'adresse des plus fins. (<i>L'École des femmes</i>, III, 3)</p> <p>- Damis : Qu'il oblige mon père à des <i>détours</i> si grands ; (<i>Le Tartuffe</i>, I, 3)</p> <p>- Tartuffe : Pour me chercher querelle, à ces lâches <i>détours</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 7)</p> <p>- Lisette : Et vous verrez que je sais des <i>détours</i>, (<i>L'Amour médecin</i>, I, 4)</p> <p>- Alceste : Tous vos <i>détours</i> ici seront mal secondés. (<i>Le Misanthrope</i>, V, 3)</p> <p>- Alcmène : Tous ces <i>détours</i> sont superflus ; (<i>Amphitryon</i>, II, 2)</p> <p>- Alcmène : Ce <i>détour</i> ridicule est en vain pris par vous (<i>Amphitryon</i>, II, 6)</p> <p>- Angélique : Ayez recours, pour voir, à tous les <i>détours</i> des amants : (<i>George Dandin</i>, I, 6)</p> <p>- Valère : Je ne veux point chercher de <i>détours</i> et vous nier la chose. (<i>L'Avare</i>, V, 3)</p> <p>- Scapin : Jetez les yeux sur les <i>détours</i> de la justice ; (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 5)</p> <p>- Bélise : Ah ! certes, le <i>détour</i> est d'esprit, je l'avoue.</p>

	( <i>Les Femmes savantes</i> , I, 4)
<b>Dupe (6)</b>	<p>- Anselme : Et moi, la bonne <i>dupe</i>, à trop croire un vaurien, (<i>L'Étourdi</i>, II, 4)</p> <p>- Dorine : Lui, qui connaît sa <i>dupe</i> et qui veut en jouir, (<i>Le Tartuffe</i>, I, 2)</p> <p>- Dom Juan : Ceux-là dis-je sont toujours les <i>dupes</i> des autres, (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p> <p>- Valère : Les plus fins toujours sont des grandes <i>dupes</i> du côté de la flatterie (<i>L'Avare</i>, I, 1)</p> <p>- Zerbinette : La plaisante histoire ! et la bonne <i>dupe</i> que ce vieillard ! (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p> <p>- Zerbinette : Voici le stratagème dont il s'est servi pour attraper sa <i>dupe</i>. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p>
<b>Édifice (1)</b>	<p>- Mascarille : Ce torrent effréné, qui de tes artifices, / Renverse en un moment les plus beaux <i>édifices</i>. (<i>L'Étourdi</i>, III, 1)</p>
<b>Entreprise (1)</b>	<p>- Orgon : Mais de votre <i>entreprise</i> il vous faut voir sortir. (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 4)</p>
<b>Fabrique (1)</b>	<p>- Scapin : J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les <i>fabriques</i> de ces gentillesse d'esprit, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
<b>Fausseté (1)</b>	<p>- Claudine : Par ma foi ! voilà une étrange <i>fausseté</i> ! (<i>George Dandin</i>, I, 6)</p>
<b>Feinte (9)</b>	<p>- Sganarelle : Oui, vous. Mettons bas toute <i>feinte</i>. (<i>L'École des maris</i>, II, 2)</p> <p>- Sganarelle : Si ? Vous en doutez donc, et prenez pour des <i>feintes</i> (<i>L'École des maris</i>, II, 8)</p> <p>- Euryale : et tout ce que j'ai pu vous dire n'a été qu'une <i>feinte</i>, (<i>La Princesse d'Elide</i>, V, 2)</p> <p>- Oronte : Si, m'exposant à vous pour me parler sans <i>feinte</i>, (<i>Le Misanthrope</i>, I, 2)</p> <p>- Valère : Faut-il, Monsieur, qu'une personne comme vous s'amuse à ces grossières <i>feintes</i> ? (<i>Le Médecin malgré lui</i>, I, 5)</p> <p>- Alcmène : Est-ce donc que par cette <i>feinte</i> / Vous désirez vous égayer ? (<i>Amphitryon</i>, II, 2)</p> <p>- Elise : Mais on découvrira la <i>feinte</i>, si l'on appelle des</p>

	<p>médecins. (<i>L'Avare</i>, I, 5)</p> <p>- Oronte : La <i>feinte</i> ici est inutile, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 6)</p> <p>- Dorante : Il faut bien l'amuser avec cette <i>feinte</i>. (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, V, sc. dernière)</p>
<b>Filou (1)</b>	- Trufaldin : Et vous, <i>filous</i> fieffés (ou je me trompe fort), ( <i>L'Étourdi</i> , I, 4)
<b>Flatterie (1)</b>	- Valère : Les plus fins toujours sont des grandes dupes du côté de la <i>flatterie</i> ; ( <i>L'Avare</i> , I, 1)
<b>Fourbe «La» (5)</b>	<p>- Sganarelle : Puisque j'ai tant fait, poussons la <i>fourbe</i> jusqu'au bout. (<i>Le Médecin volant</i>, sc.14)</p> <p>- Lélie : Treuve ruses, détours, <i>fourbes</i>, inventions, (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</p> <p>- Mascarille : Menons bien ce projet ; la <i>fourbe</i> sera fine. (<i>L'Étourdi</i>, I, 6)</p> <p>- Mascarille : Et sur qui j'ai tantôt notre <i>fourbe</i> construite. (<i>L'Étourdi</i>, IV, 1)</p> <p>- Ascagne : Où pour ma <i>fourbe</i> alors pût être mon amant, (<i>Le Débit amoureux</i>, IV, 1)</p>
<b>Fourbe «Le» (9)</b>	<p>- Sganarelle : Oui, oui, il en faut encore sortir, et faire voir que Sganarelle est le roi des <i>fourbes</i>. (<i>Le Médecin volant</i>, sc.14)</p> <p>- Mascarille : Vive la fourberie, et les <i>fourbes</i> aussi ! (<i>L'Étourdi</i>, I, 7)</p> <p>- Mascarille : Qui te vante partout pour un <i>fourbe</i> sublime, (<i>L'Étourdi</i>, III, 1)</p> <p>- Mascarille : Et qu'un <i>fourbe</i> est contraint de prendre de figures ! (<i>L'Étourdi</i>, V, 1)</p> <p>- Damis : Le <i>fourbe</i> trop longtemps a gouverné mon père, (<i>Le Tartuffe</i>, III, 4)</p> <p>- Dom Juan : Et s'il y a des <i>fourbes</i> dans le monde, (<i>Dom Juan</i>, II, 2)</p> <p>- Amphitryon : C'est trop être éludés par un <i>fourbe</i> exécration : (<i>Amphitryon</i>, III, 5)</p> <p>- Sbrigani : Et, entre nous autres <i>fourbes</i> de la première classe, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p> <p>- Silvestre : L'habile <i>fourbe</i> que voilà !</p>

	( <i>Les Fourberies de Scapin</i> , I, 4)
<b>Fourberie (4)</b>	<p>- Mascarille : Vive la <i>fourberie</i>, et les fourbes aussi ! (<i>L'Étourdi</i>, I, 7)</p> <p>- Alceste : Qu'injustice, intérêt, trahison, <i>fourberie</i> ; (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p> <p>- Sbrigani : Ennemi de la <i>fourberie</i>. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 3)</p> <p>- Scapin : De ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de <i>fourberies</i> ; (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
<b>Fripon (2)</b>	<p>- Sganarelle : Puisse être si méchant qu'une telle <i>friponne</i>. (<i>L'École des maris</i>, III, 9)</p> <p>- Cléante : Quoi ? parce qu'un <i>fripon</i> vous dupe avec audace, (<i>Le Tartuffe</i>, V, 1)</p>
<b>Friponnerie (1)</b>	- Sganarelle : Voyez un peu la ruse et la <i>friponnerie</i> ! ( <i>L'École des maris</i> , II, 3)
<b>Gibier (1)</b>	- Mascarille : A me devoir connaître en un pareil <i>gibier</i> , ( <i>L'Étourdi</i> , III, 2)
<b>Hameçon (2)</b>	<p>- Mascarille : Il a pris l'<i>hameçon</i> ; (<i>L'Étourdi</i>, III, 2)</p> <p>-Sbrigani : Tous deux également sont propres à gober les <i>hameçons</i>, ((<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p>
<b>Hypocrisie (2)</b>	<p>- Damis : De son <i>hypocrisie</i> et de son insolence, / A détromper mon père (<i>Le Tartuffe</i>, III, 4)</p> <p>- Dom Juan : L'<i>hypocrisie</i> est un vice à la mode, (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p>
<b>Imposteur (3)</b>	<p>- Trufaldin : Donc, Monsieur l'<i>imposteur</i>, (<i>L'Étourdi</i>, IV, 6)</p> <p>- L'Exempt : Et que ne peut tromper tout l'art des <i>imposteurs</i>. (<i>Le Tartuffe</i>, V, dernier)</p> <p>- Sosie : Et par un <i>imposteur</i> me voir voler mon nom ? (<i>Amphitryon</i>, I, 2)</p>
<b>Imposture (9)</b>	<p>- Hippolyte : Tu couches d'<i>imposture</i>, et tu m'en as donné ! (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</p> <p>- Eraste : Ou si c'est chose vraie, ou si c'est <i>imposture</i>, (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 4)</p> <p>- Léonor : Et prend soin de forger de telles <i>impostures</i> ? (<i>L'École des maris</i>, III, 8)</p> <p>- Dom Juan : C'est un art de qui l'<i>imposture</i> est toujours</p>

	<p>respectée, (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p> <p>- Alceste : Et tâche méchamment d'appuyer <i>l'imposture</i> ! (<i>Le Misanthrope</i>, V, 1)</p> <p>- Alcmène : Et <i>l'imposture</i> est effroyable. (<i>Amphitryon</i>, II, 2)</p> <p>- Angélique : C'est une <i>imposture</i> si grande, (<i>George Dandin</i>, I, 6)</p> <p>- Cléonte : Je trouve que toute <i>imposture</i> est indigne d'un honnête homme, (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, III, 4)</p> <p>- Scapin : Et je veux qu'il me paye en une autre monnaie <i>l'imposture</i> qu'il m'a faite auprès de son fils. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 7)</p>
<b>Industrie (5)</b>	<p>- Mascarille : Doucement, ce discours est de mon <i>industrie</i>. (<i>L'Étourdi</i>, III, 4)</p> <p>- Ascagne : Enfin, sans m'arrêter sur toute <i>l'industrie</i>, (<i>Le Débit amoureux</i>, II, 1)</p> <p>- Dorine : Et tâchons d'ébranler, de force ou <i>d'industrie</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 2)</p> <p>- Frosine : Et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que <i>l'intrigue</i> et que <i>l'industrie</i>. (<i>L'Avare</i>, I, 4)</p> <p>- Zerbinette : Il n'a trouvé du secours dans <i>l'industrie</i> d'un serviteur qu'il a. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p>
<b>Intrigue (6)</b>	<p>- Lélia : Je sais que ton esprit, en <i>intrigues</i> fertile ; (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</p> <p>- Mascarille : Cessons pour quelque temps le cours de nos <i>intrigues</i>. (<i>L'Étourdi</i>, III, 4)</p> <p>- Arnolphe : Une femme d'esprit est un diable en <i>intrigue</i> ; (<i>L'École des femmes</i>, III, 3)</p> <p>- Dom Juan : On a beau savoir leurs <i>intrigues</i> et les connaître pour ce qu'ils sont, (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p> <p>- Frosine : Et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que <i>l'intrigue</i> et que <i>l'industrie</i>. (<i>L'Avare</i>, I, 4)</p> <p>- Scapin : Qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et <i>d'intrigues</i>, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
	<p>- Sabine : nous nous sommes avisées d'une bonne <i>invention</i></p>

<p><b>Invention (9)</b></p>	<p>pour différer le mariage, (<i>Le Médecin volant</i>, sc.1)</p> <p>- Lélia : Treuve ruses, détours, fourbes, <i>inventions</i>, (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</p> <p>- Moron : Vous avez trouvez la meilleure <i>invention</i> du monde, (<i>La Princesse d'Elide</i>, III, 2)</p> <p>- Martine : Ne puis-je point trouver quelque <i>invention</i> pour me venger ? (<i>Le Médecin malgré lui</i>, I, 4)</p> <p>- Adraste : Si faut-il bien pourtant trouver quelque moyen, quelque <i>invention</i>, (<i>Le Sicilien ou l'amour peintre</i>, sc.4)</p> <p>- Lubin : Et qu'il faudra songer à chercher quelque <i>invention</i>, (<i>George Dandin</i>, I, 2)</p> <p>- Elise : Mais quelle <i>invention</i> trouver, s'il se doit conclure ce soir ? (<i>L'Avare</i>, I, 5)</p> <p>- Elise : Trouve quelque <i>invention</i> pour rompre ce que tu as fait. (<i>L'Avare</i>, III, 4)</p> <p>- Octave: Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque <i>invention</i>, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Géronte : <i>L'invention</i> est bonne. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 2)</p>
<p><b>Intelligence (2)</b></p>	<p>- Sabine : si vous en pouviez envoyer quelqu'un qui fût de vos bons amis, et qui fût de notre <i>intelligence</i>, (<i>Le Médecin volant</i>, sc.1)</p> <p>- Horace : Il faut bien essayer, par quelque <i>intelligence</i>, (<i>L'École des femmes</i>, III, 4)</p>
<p><b>Leurre (1)</b></p>	<p>- Frosine : Et quand, ébloui de ce <i>leurre</i>, il aurait une fois consenti à ce que vous touchez, (<i>L'Avare</i>, III, 4)</p>
<p><b>Machine (9)</b></p>	<p>- Mascarille : J'ai des ressorts tout prêts pour diverses <i>machines</i> (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</p> <p>- Albert : De pousser les ressorts d'une telle <i>machine</i>, (<i>Le Débit amoureux</i>, III, 8)</p> <p>- Horace : Et qu'abuse à ses yeux, par sa <i>machine</i> même, (<i>L'École des femmes</i>, III, 4)</p> <p>- Arsinoé : On peut pour vous servir remuer des <i>machines</i>, (<i>Le Misanthrope</i>, III, 5)</p> <p>- Eraste : nous avons dressé pour cela quantité de <i>machines</i>, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Eraste : Si toutes nos <i>machines</i> venaient à ne pas réussir ? (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 2)</p>

	<p>- Sbrigani : Quittons notre ajustement de Flamand, pour songer à d'autres <i>machines</i> ; (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p> <p>- Octave: Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque <i>machine</i>, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Scapin : La <i>machine</i> est trouvée. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 5)</p>
<b>Manigance (2)</b>	<p>- Trufaldin : J'ai crainte ici dessous de quelque <i>manigance</i> ; (<i>L'Étourdi</i>, I, 4)</p> <p>- Lubin : Car le mari ne se doutera point de la <i>manigance</i>, (<i>George Dandin</i>, I, 2)</p>
<b>Mascarade (3)</b>	<p>- Ergaste : D'entrer chez Trufaldin par une <i>mascarade</i>, (<i>L'Étourdi</i>, III, 5)</p> <p>- Le Sénateur : J'ai fait une <i>mascarade</i> la plus belle du monde. (<i>Le Sicilien</i>, 19)</p> <p>- Dorante : Il faut tâcher de servir l'amour de Cléonte, et d'appuyer toute sa <i>mascarade</i>. (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, V, 2)</p>
<b>Masque (10)</b>	<p>- Ergaste : Des femmes du quartier en <i>masque</i> l'allaient voir. (<i>L'Étourdi</i>, III, 5)</p> <p>- Lélia : Va, va, lève le <i>masque</i>, et reconnais ton maître. (<i>L'Étourdi</i>, V, 5)</p> <p>- Dom Garcie : Et le <i>masque</i> est levé de ta trahison. (<i>Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux</i>, IV, 8)</p> <p>- Euryale : Il faut lever le <i>masque</i>, et, dussiez-vous vous en prévaloir contre moi, (<i>La Princesse d'Elide</i>, V, 2)</p> <p>- Cléante : Et rendre même honneur au <i>masque</i> qu'au visage (<i>Le Tartuffe</i>, I, 5)</p> <p>- Elmire : Faire poser le <i>masque</i> à cette âme hypocrite, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 5)</p> <p>- Dom Juan : Et qui se servent du même <i>masque</i> pour abuser le monde. (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p> <p>- Alceste : Au travers de son <i>masque</i> on voit à plein le traître. (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p> <p>- Valère : Sous quel <i>masque</i> de sympathie et de rapports de sentiments que je me déguise pour lui plaire, (<i>L'Avare</i>, I, 1)</p> <p>- Argan : Ah, ah ! petit <i>masque</i>,</p>

	( <i>Le Malade imaginaire</i> , II, 8)
<b>Médisance (1)</b>	- Clitandre : Voilà une étrange <i>médisance</i> ! ( <i>George Dandin</i> , I, 5)
<b>Mensonge (2)</b>	- Alceste : Vous voulez soutenir un <i>mensonge</i> si clair, ( <i>Le Misanthrope</i> , IV, 3) - Mercure : O le <i>mensonge</i> horrible ! et l'impudence extrême ! ( <i>Amphitryon</i> , I, 2)
<b>Perfidie (1)</b>	- Célie : Apprends donc que Lélia / A pu blesser mon cœur par une <i>perfidie</i> ; ( <i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i> , sc. 19)
<b>Piège (4)</b>	- Dom Garcie : Et, malgré tous mes soins, viennent toujours me tendre / Un <i>piège</i> dont mon cœur ne saurait se défendre. ( <i>Dom Garcie de Navarre ou le prince jaloux</i> , IV, 6) - Arnolphe : Que l'on me donne avis du <i>piège</i> qu'on me dresse, ( <i>L'École des femmes</i> , IV, 7) - Sganarelle : Il ne se sert point d'autres <i>pièges</i> pour attraper les belles, ( <i>Dom Juan</i> , I, 1) - Béralde : Et voir que vous donniez tête baissée dans tous les <i>pièges</i> qu'elle vous tend. ( <i>Le Malade imaginaire</i> , III, 11)
<b>Proie (2)</b>	- Mascarille : Ô Dieu ! la belle <i>proie</i> ; ( <i>L'Étourdi</i> , I, 5) - Ergaste : Mais j'en ai servi vingt de ces chercheurs de <i>proie</i> , ( <i>L'École des maris</i> , I, 4)
<b>Projet (2)</b>	- Menons bien ce <i>projet</i> ; la fourbe sera fine. ( <i>L'Étourdi</i> , I, 5)
<b>Ruse (9)</b>	- Lélia : Treuve <i>ruses</i> , détours, fourbes, inventions, ( <i>L'Étourdi</i> , I, 2) - Lélia : Il en peut bien servir à la petite <i>ruse</i> , ( <i>L'Étourdi</i> , II, 1) - Mascarille : Mais d'où diantre, après tout, avez-vous su la <i>ruse</i> ? ( <i>Le Débit amoureux</i> , I, 4) - Sganarelle : Voyez un peu la <i>ruse</i> et la friponnerie ! ( <i>L'École des maris</i> , II, 3) - Ergaste : De ces <i>ruses</i> d'amour la croirait-on capable ? ( <i>L'École des maris</i> , II, 5) - Alceste : osez-vous recourir à ces <i>ruses</i> grossières ? ( <i>Le Misanthrope</i> , IV, 3) - Philinte : Ce n'est plus que la <i>ruse</i> aujourd'hui qui



	<p>l'emporte, (<i>Le Misanthrope</i>, V, 1)</p> <p>- Adraste : Si faut-il bien pourtant trouver quelque moyen, quelque invention, quelque <i>ruse</i>, pour attraper notre brutal : (<i>Le Sicilien</i>, sc.4)</p> <p>- Scapin : Et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque <i>ruse</i> galante, quelque honnête petit stratagème, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
<b>Rusé (1)</b>	<p>- Exposée aux aguets des <i>rusés</i> séducteurs. (<i>L'École des femmes</i>, II, 5)</p>
<b>Ressort (7)</b>	<p>- Mascarille : Qu'il n'est point de <i>ressort</i> qui pour votre ressource (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</p> <p>- Mascarille : J'ai des <i>ressorts</i> tout prêts pour diverses machines. (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</p> <p>- Albert : De pousser les <i>ressorts</i> d'une telle <i>machine</i>, (<i>Le Débit amoureux</i>, III, 8)</p> <p>- Mariane : Dis-nous donc quels <i>ressorts</i> il faut mettre en usage. (<i>Le Tartuffe</i>, II, 4)</p> <p>- Cléante : Ne vous y fiez pas : il aura des <i>ressorts</i> (<i>Le Tartuffe</i>, V, 3)</p> <p>- Eraste : Ne nous demandez point tous les <i>ressorts</i> que nous ferons jouer ; (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Scapin : Qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de <i>ressorts</i> et d'intrigues, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
<b>Scélérat (6)</b>	<p>- Damis : A détromper mon père, et lui mettre en plein jour / L'âme d'un <i>scélérat</i> qui vous parle d'amour. (<i>Le Tartuffe</i>, III, 4)</p> <p>- Tartuffe : Le plus grand <i>scélérat</i> qui jamais ait été ; (<i>Le Tartuffe</i>, III, 6)</p> <p>- Sganarelle : Le plus grand <i>scélérat</i> que la terre ait jamais porté, (<i>Dom Juan</i>, I, 1)</p> <p>- Alceste : Pour le franc <i>scélérat</i> avec qui j'ai procès, (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p> <p>- Amphitryon : Et laver mon affront au sang d'un <i>scélérat</i>. (<i>Amphitryon</i>, III, 5)</p> <p>- Cléante : Et il me tient, le <i>scélérat</i>, le poignard sur la gorge. (<i>L'Avare</i>, II, 1)</p>

<p><b>Semblant (6)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mascarille : Que sous ce faux-<i>semblant</i>, qui trompe tout le monde, (<i>L'Étourdi</i>, I, 4)</li> <li>- Orgon : Quoi ? sous un beau <i>semblant</i> de ferveur si touchante (<i>Le Tartuffe</i>, V, 1)</li> <li>- Alceste : Ce commerce honteux de <i>semblants</i> d'amitié. (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</li> <li>- Oronte : Et votre cœur, paré de beaux <i>semblants</i> d'amour, (<i>Le Misanthrope</i>, V, sc. dernière)</li> <li>- Lubin : Pour moi, je vais faire <i>semblant</i> de rien (<i>George Dandin</i>, I, 2)</li> <li>- Valère : Faites <i>semblant</i> de consentir à ce qu'il veut, (<i>L'Avare</i>, I, 5)</li> </ul>
<p><b>Stratagème (16)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lélia : Hé bien ! le <i>stratagème</i> ? (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</li> <li>- Lélia : J'ai conçu, digéré, produit un <i>stratagème</i> (<i>L'Étourdi</i>, II, 11)</li> <li>- Mascarille : Et quand ce <i>stratagème</i> à nos vœux manquerait, (<i>L'Étourdi</i>, I, 8)</li> <li>- Lucie : Et pensez m'obtenir par ce beau <i>stratagème</i> ? (<i>Le Débit amoureux</i>, III, 9)</li> <li>- Dom Juan : Comme la partie n'est pas égale, il faut user du <i>stratagème</i>, (<i>Dom Juan</i>, II, 5)</li> <li>- Dom Juan : C'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un <i>stratagème</i> utile, une grimace nécessaire, (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</li> <li>- Lisette : Et nous avons concerté ensemble une manière de <i>stratagème</i>, qui pourra peut-être nous réussir. (<i>L'Amour médecin</i>, III, 3)</li> <li>- Léandre : Et de me donner lieu d'exécuter un <i>stratagème</i> que j'ai trouvé, (<i>Le Médecin malgré lui</i>, II, 5)</li> <li>- Adraste : J'ai, par le moyen d'une jeune esclave, un <i>stratagème</i> pour tirer cette belle Grecque des mains de son jaloux, (<i>Le Sicilien</i>, sc.8)</li> <li>- Mercure : Son <i>stratagème</i> ici se trouve salutaire ; (<i>Amphitryon</i>, Prologue)</li> <li>- Eraste : C'est assez de vous dire que nous avons en mains divers <i>stratagèmes</i> tous prêts à produire dans l'occasion, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</li> <li>- Covielle : à deviner le <i>stratagème</i> dont nous nous servons</li> </ul>

	<p>auprès de Monsieur Jourdain, (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, IV, 5)</p> <p>- Scapin : Et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit <i>stratagème</i>, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Zerbinette : Fais-nous un peu ce récit, qu'on m'a dit qui est si plaisant, du <i>stratagème</i> dont tu t'es avisé pour tirer de l'argent de ton vieillard avare. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 1)</p> <p>- Zerbinette : Voici le <i>stratagème</i> dont il s'est servi pour attraper sa dupe. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p> <p>- Ariste : Et c'est un <i>stratagème</i>, un surprenant secours, «<i>Les Femmes savantes</i>, V, sc. Dernière)</p>
<b>Supercherie (1)</b>	<p>- Anselme : M'aurait-on joué pièce et fait <i>supercherie</i> ? (<i>L'Étourdi</i>, II, 4)</p>
<b>Tour (15)</b>	<p>- Lélia : J'ai bien <i>joué</i> moi-même un <i>tour</i> des plus adroits. (<i>L'Étourdi</i>, II, 11)</p> <p>- Mascarille : Laissez-moi ; je vous dis que c'est un <i>tour</i> d'adresse. (<i>L'Étourdi</i>, III, 4)</p> <p>- Gros-René : Pour moi, me soupçonner de quelque mauvais <i>tour</i>, (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 1)</p> <p>- Ergaste : Hé bien ! Monsieur, le <i>tour</i> est-il d'original ? (<i>L'École des maris</i>, II, 5)</p> <p>- Arnolphe : Je sais les <i>tours</i> rusés et les subtiles trames (<i>L'École des femmes</i>, I, 1)</p> <p>- Horace : Que dites-vous du <i>tour</i> et de ce mot d'écrit ? (<i>L'École des femmes</i>, III, 4)</p> <p>- Arnolphe : On veut à mon honneur jouer d'un mauvais <i>tour</i> ; (<i>L'École des femmes</i>, IV, 4)</p> <p>- Lisette : Et je vous avoue que j'aurais un plaisir extrême à lui jouer quelque <i>tour</i>. (<i>L'Amour médecin</i>, I, 4)</p> <p>- Alceste : Lui ? De semblables <i>tours</i> il ne craint point l'éclat, (<i>Le Misanthrope</i>, V, 1)</p> <p>- Sosie : Que mon maître, couvert de gloire, / Me joue ici d'un vilain <i>tour</i> ! (<i>Amphitryon</i>, I, 1)</p> <p>- Harpagon : Pour me jouer un <i>tour</i> de cette nature ? (<i>L'Avare</i>, V, 3)</p> <p>- Scapin : Et je n'étais pas plus grand que cela que je me</p>

	<p>signalais déjà par cent <i>tours</i> d'adresse jolis. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Géronte : Il ne vous aurait pas joué le <i>tour</i> qu'il vous a fait. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 1)</p> <p>- Zerbiente : Mais je n'ai jamais trouvé rien de si drôle qu'un <i>tour</i> qui vient d'être joué par un fils à son père, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p> <p>- Toinette : J'ai résolu de jouer un <i>tour</i> de ma tête. (<i>Le Malade imaginaire</i>, III, 2)</p>
<b>Trahison (1)</b>	- Alceste : Qu'injustice, intérêt, <i>trahison</i> , fourberie ; ( <i>Le Misanthrope</i> , I, 1)
<b>Traître (1)</b>	- Arnolphe : Elle a feint d'être telle à mes yeux, la <i>traîtresse</i> , ( <i>L'École des femmes</i> , III, 5)
<b>Trame (2)</b>	- Arnolphe : Je sais les tours rusés et les subtiles <i>trames</i> ( <i>L'École des femmes</i> , I, 1) - Moron : Laissez-moi doucement conduire cette <i>trame</i> , ( <i>Le Princesse d'Elide</i> , I, 2)
<b>Tromperie (2)</b>	- Frosine : Votre mère d'accord de cette <i>tromperie</i> , ( <i>Le Débit amoureux</i> , II, 1) - Ascagne : Dont j'ai conduit le fil de cette <i>tromperie</i> , ( <i>Le Débit amoureux</i> , II, 1)
<b>Vaurien (1)</b>	- Anselme : Et moi, la bonne dupe, à trop croire un <i>vaurien</i> , ( <i>L'Étourdi</i> , II, 4)
<b>Adjectif qualificatif</b>	<b>(Comédie, Acte, Scène)</b>
<b>Dupe (5)</b>	- Eraste : Il craint d'être <i>dupe</i> , à ne te point mentir ; ( <i>Le Débit amoureux</i> , I, 1) - Arsinoé : Le monde n'est point <i>dupe</i> ( <i>Le Misanthrope</i> , III, 4) - Climène : Et que vous êtes pris pour <i>dupe</i> . ( <i>Le Sicilien ou l'amour peintre</i> , sc.18) - Pourceaugnac : L'on me veut donc prendre pour <i>dupe</i> ? ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , II, 4) - Mme Jourdain : Allez, vous êtes une vraie <i>dupe</i> . ( <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> , III, 4)
<b>Faux-dévo</b>	- Cléante : Il est de <i>faux-dévo</i> ainsi que de faux brave ;

	( <i>Le Tartuffe</i> , I, 5)
<b>Feint (3)</b>	<p>- Damis : Quoi ? la <i>feinte</i> douceur de cette âme hypocrite, (<i>Le Tartuffe</i>, III, 6)</p> <p>- Arsinoé : Et le sien n'a pour vous que de <i>feintes</i> douceurs. (<i>Le Misanthrope</i>, III, 5)</p> <p>- Léandre : Vous saurez donc, Monsieur, que cette maladie que vous voulez guérir est une <i>feinte</i> maladie. (<i>Le Médecin malgré lui</i>, II, 5)</p>
<b>Félon (1)</b>	- Gros-René : Crocodile trompeur, de qui le cœur <i>félon</i> ( <i>Le Débit amoureux</i> , I, 5)
<b>Fourbe (6)</b>	<p>- Pandolfe : Mascarille est un <i>fourbe</i>, et <i>fourbe</i> fourbissime, (<i>L'Étourdi</i>, II, 4)</p> <p>- Gros-René : D'être, grâce à Dieu, ni <i>fourbes</i>, ni rusés. (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 1)</p> <p>- Sganarelle : Mon maître est un <i>fourbe</i> ; (<i>Dom Juan</i>, II, 4)</p> <p>- Hali : ma qualité de <i>fourbe</i> s'indigne de tous ces obstacles, (<i>Le Sicilien</i>, sc.5)</p> <p>- Pourceaugnac : Cet homme là, avec ses grandes embrassades, est un <i>fourbe</i> qui m'a mis dans une maison pour se moquer de moi et me faire une pièce. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 4)</p>
<b>Fripon (1)</b>	- Arnolphe : Voilà, <i>friponne</i> , à quoi l'écriture te sert ; ( <i>L'École des femmes</i> , III, 4)
<b>Hypocrite (3)</b>	<p>- Léandre : Et que m'étant commis à ton zèle <i>hypocrite</i>, (<i>L'Étourdi</i>, III, 4)</p> <p>- Damis : Quoi ? la feinte douceur de cette âme <i>hypocrite</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, III, 6)</p> <p>- Elmire : Faire poser le masque à cette âme <i>hypocrite</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 4)</p>
<b>Inventeur (1)</b>	- Albert : De pousser les ressorts d'une telle machine / Et d'en avoir été le premier <i>inventeur</i> . ( <i>Le Débit amoureux</i> , III, 8)
<b>Rusé (4)</b>	<p>- Gros-René : D'être, grâce à Dieu, ni fourbes, ni <i>rusés</i>. (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 1)</p> <p>- Arnolphe : Je sais les tours <i>rusés</i> et les subtiles trames (<i>L'École des femmes</i>, I, 1)</p> <p>- Dorine : Son esprit est <i>rusé</i>, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 2)</p> <p>- Argan : Ah ! <i>rusée</i>, vous savez bien ce que je veux dire.</p>

	( <i>Le Malade imaginaire</i> , II, 8)
<b>Scélérat (6)</b>	<p>- Célie : Ah ! traître ! <i>scélérat</i> ! âme double et sans foi ! (<i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i>, sc.16)</p> <p>- Done Elvire : Ah ! <i>scélérat</i>, c'est maintenant que je te connais tout entier ; (<i>Dom Juan</i>, I, 3)</p> <p>- Dandin : <i>Scélérate</i> ! (<i>George Dandin</i>, II, 8)</p> <p>- Sbrigani : Et les hommes sont bien traîtres et <i>scélérats</i> ! (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p> <p>- Géronte : Mais dis à ce Turc que c'est un <i>scélérat</i>. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 7)</p> <p>- Argan : C'est une <i>scélérate</i> : elle m'a dit cent insolences. (<i>Le Malade imaginaire</i>, I, 6)</p>
<b>Séducteur (1)</b>	- Exposée aux aguets des rusés <i>séducteurs</i> . ( <i>L'École des femmes</i> , II, 5)
<b>Sot (1)</b>	- Gros-René : Nous ne sommes plus <i>sots</i> , ni mon maître, ni moi. ( <i>Le Débit amoureux</i> , I, 5)
<b>Traître (2)</b>	<p>- Célie : Ah ! <i>traître</i> ! <i>scélérat</i> ! âme double et sans foi ! (<i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i>, sc.16)</p> <p>- Sbrigani : Et les hommes sont bien <i>traîtres</i> et <i>scélérats</i> ! (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p>
<b>Trompé (1)</b>	- Arnolphe : Et j'enrage de voir ma prudence <i>trompée</i> . ( <i>L'École des femmes</i> , III, 5)
<b>Trompeur (1)</b>	- Cléante : De qui la sacrilège et <i>trompeuse</i> grimace, ( <i>Le Tartuffe</i> , I, 5)
<b>Verbe</b>	<b>(Comédie, Acte, Scène)</b>
<b>Abuser (7)</b>	<p>- Gros-René : La maîtresse ne peut <i>abuser</i> votre foi, (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 1)</p> <p>- Horace : Et qu'abuse à ses yeux, par sa <i>machine</i> même, (<i>L'École des femmes</i>, III, 4)</p> <p>- Cléante : De qui la sacrilège et trompeuse grimace / <i>Abuse</i> impunément et se joue à leur gré (<i>Le Tartuffe</i>, I, 5)</p> <p>- Dom Juan : Moi, j'aurais l'âme assez méchante pour <i>abuser</i> une personne comme vous ? (<i>Dom Juan</i>, II, 2)</p> <p>- Sganarelle : il n'a dessein que de vous <i>abuser</i>, (<i>Dom Juan</i>, II, 4)</p> <p>- Dom Juan : et qui se servent du même masque pour <i>abuser</i> le monde (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p>

	- Covielle : Que nous l' <i>abusons</i> sous ce déguisement, ( <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> , V, dernière)
<b>Biaiser (1)</b>	- Valère : Et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en <i>baisant</i> , ( <i>L'Avare</i> , I, 5)
<b>Calomnier (1)</b>	-Lélie : Et lui <i>calomnier</i> la plus rare vertu, ( <i>L'Étourdi</i> , III, 4)
<b>Contrefaire (3)</b>	- Sabine : C'est que ma cousine, dès l'heure que je vous parle, <i>contrefait</i> la maladie, ( <i>Le Médecin volant</i> , sc.1) - Frosine : Et jouât assez bien pour <i>contrefaire</i> une dame de qualité, ( <i>L'Avare</i> , III, 4) - Toinette : Mettez-vous tout étendu dans cette chaise, et <i>contrefaites</i> le mort. ( <i>Le Malade imaginaire</i> , III, 11)
<b>Déguiser (9)</b>	- Eraste : Ne me <i>déguise</i> point un mystère fatal ; ( <i>Le Débit amoureux</i> , I, 2) - Euryale : Je brûlais dans l'âme, quand je vous <i>déguisais</i> mes sentiments, ( <i>La Princesse d'Elide</i> , V, 2) -Dom Juan : J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère <i>déguisé</i> , ( <i>Dom Juan</i> , I, 3) - Oronte : Vous alliez me trahir, et me <i>déguiser</i> rien. ( <i>Le Misanthrope</i> , I, 2) - Valère : Un fameux médecin, comme vous êtes, veuille se <i>déguiser</i> aux yeux du monde, ( <i>Le Médecin malgré lui</i> , I, 5) - Sbrigani : Et qui n'est pas capable de <i>déguiser</i> ses sentiments. ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , I, 3) - Sbrigani : Il s'est résolu à se <i>déguiser</i> , et le déguisement qu'il a pris est l'habit d'une femme. ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , III, 1) - Cléonte : Et qu'il y a de la lâcheté à <i>déguiser</i> ce que le Ciel nous a fait naître, ( <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> , III, 12) - Scapin : J'ai des secrets pour <i>déguiser</i> ton visage et ta voix. ( <i>Les Fourberies de Scapin</i> , I, 5)
<b>Détourner (4)</b>	- Mascarille : Il est en ma puissance / De <i>détourner</i> le coup qui si fort vous offense. ( <i>L'Étourdi</i> , I, 8) - Cléante : Et me conserver au besoin des ouvertures plus aisées pour <i>détourner</i> ce mariage. ( <i>L'Avare</i> , II, 1) - Frosine : Je vous aurais sans doute <i>détourné</i> cette inquiétude, ( <i>L'Avare</i> , III, 4) - Julie : Pouvoir venir à bout de <i>détourner</i> ce fâcheux

	mariage que mon père s'est mis en tête ? ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , I, 1)
<b>Dissimuler (5)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Anselme : Les filles, par ma foi, sont bien <i>dissimulées</i>, (<i>L'Étourdi</i>, I, 5)</li> <li>- Sganarelle : Ne <i>dissimulons</i> point : je la tiens d'Isabelle, (<i>L'École des maris</i>, II, 8)</li> <li>- Dom Juan : Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de <i>dissimuler</i> (<i>Dom Juan</i>, I, 3)</li> <li>- Isidore : A quoi bon de <i>dissimuler</i> ? (<i>Le Sicilien ou l'amour peintre</i>, sc.6)</li> <li>- Angélique : Et c'est ainsi que vous <i>dissimulez</i> vos sentiments ? (<i>George Dandin</i>, II, 8)</li> </ul>
<b>Duper (6)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sabine : Il n'y a rien de si facile à <i>duper</i> que le bonhomme, (<i>Le Médecin volant</i>, sc.1)</li> <li>- Trufaldin : <i>Duper</i> un honnête homme et vous jouer de lui ? (<i>L'Étourdi</i>, IV, 6)</li> <li>- Arnolphe : Des détours à <i>duper</i> l'adresse des plus fins. (<i>L'École des femmes</i>, III, 3)</li> <li>- Elmire : Non ; on est aisément <i>dupé</i> par ce qu'on aime. (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 3)</li> <li>- Cléante : Quoi ? parce qu'un fripon vous <i>dupe</i> avec audace (<i>Le Tartuffe</i>, V, 1)</li> <li>- Scapin : Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à <i>duper</i> ; (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</li> </ul>
<b>Faire semblant (2)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lubin : Pour moi, je vais <i>faire semblant</i> de rien, (<i>George Dandin</i>, I, 2)</li> <li>- Valère : <i>Faites semblant</i> de consentir à ce qu'il veut, (<i>L'Avare</i>, I, 5)</li> </ul>
<b>Feindre (11)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mascarille : Mais avant, pour pouvoir mieux <i>feindre</i> ce trépas, (<i>L'Étourdi</i>, II, 1)</li> <li>- Lélia : J'ai donc <i>feint</i> une lettre avecque diligence, (<i>L'Étourdi</i>, II, 11)</li> <li>- Eraste : <i>Feignons</i>, pour le jeter sur l'amour de son maître. (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 3)</li> <li>- Arnolphe : Elle a <i>feint</i> d'être telle à mes yeux, la traîtresse, (<i>L'École des femmes</i>, III, 5)</li> </ul>



	<p>- Elmire : Que mon âme à ses vœux va <i>feindre</i> de répondre, (<i>Le Tartuffe</i>, IV, 4)</p> <p>- Alceste : C'est qu'ils ont l'art de <i>feindre</i> ; (<i>Le Misanthrope</i>, I, 2)</p> <p>- Alceste : Et malgré tous vos soins et votre adresse à <i>feindre</i>, (<i>Le Misanthrope</i>, IV, 3)</p> <p>- Valère : Il faut demander un délai, et <i>feindre</i> quelque maladie. (<i>L'Avare</i>, I, 5)</p> <p>- Eraste : Et nous ne <i>feignons</i> point de mettre tout en usage, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Nérine : <i>feignez</i>, comme on vous a dit, d'être la plus contente du monde des résolutions de votre père. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Toinette : <i>feindre</i> d'entrer dans les sentiments de votre père et de votre belle-mère. (<i>Le Malade imaginaire</i>, I, 8)</p>
<b>Forger (3)</b>	<p>- Léonor : Et prend soin de <i>forger</i> de telles impostures ? (<i>L'École des maris</i>, III, 8)</p> <p>- Octave: Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, <i>forger</i> quelque machine, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Scapin : Et tu ne saurais trouver dans ta tête, <i>forger</i> dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p>
<b>Fourber (2)</b>	<p>- Argante : Vous, et mon fils, pour me fourber et vous croyez que je l'endure ? (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 5)</p> <p>- Silvestre : Si Scapin vous fourbe, je m'en lave les mains, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 5)</p>
<b>Inventer (1)</b>	<p>- Mascarille : Que pourrais-je <i>inventer</i> pour ce coup nécessaire ; (<i>L'Étourdi</i>, I, 2)</p>
<b>Jouer (28)</b>	<p>-Mascarille : <i>Jouez</i> bien votre rôle ; et pour mon personnage, (<i>L'Étourdi</i>, II, 1)</p> <p>- Lélia : J'ai bien <i>joué</i> moi-même un tour des plus adroits. (<i>L'Étourdi</i>, II, 11)</p> <p>- Anselme : On en ferait <i>jouer</i> quelque farce à ma honte. (<i>L'Étourdi</i>, II, 4)</p> <p>- Anselme : M'aurait-on <i>joué</i> pièce et fait supercherie ? (<i>L'Étourdi</i>, II, 4)</p> <p>- Trufaldin : Duper un honnête homme et vous <i>jouer</i> de lui ?</p>

	<p>(<i>L'Étourdi</i>, IV, 6)</p> <p>- La Grange : Et si vous m'en croyez, nous leur <i>jouons</i> tous deux une pièce (<i>Les Précieuses ridicules</i>, sc.1)</p> <p>- Arnolphe : On veut à mon honneur <i>jouer</i> d'un mauvais tour ; (<i>L'École des femmes</i>, IV, 4)</p> <p>- Dom Juan : Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse <i>jouer</i> ; (<i>Dom Juan</i>, V, 2)</p> <p>- Lisette : Et je vous avoue que j'aurais un plaisir extrême à lui <i>jouer</i> quelque tour. (<i>L'Amour médecin</i>, I, 4)</p> <p>- Alceste : Le chagrin de <i>jouer</i> de fort sots personnages, (<i>Le Misanthrope</i>, III, 5)</p> <p>- Dom Pèdre : Un traître de Français m'a <i>joué</i> une pièce. (<i>Le Sicilien</i>, sc.19)</p> <p>- Sosie : Pour <i>jouer</i> mon rôle sans peine, (<i>Amphitryon</i>, I, 1)</p> <p>- Sosie : Que mon maître, couvert de gloire, / Me <i>joue</i> ici d'un vilain tour ! (<i>Amphitryon</i>, I, 1)</p> <p>- Valère : Et quel personnage je <i>joue</i> tous les jours avec lui, (<i>L'Avare</i>, I, 1)</p> <p>- Harpagon : Pour me <i>jouer</i> un tour de cette nature ? (<i>L'Avare</i>, V, 3)</p> <p>-Eraste : Ne nous demandez point tous les ressorts que nous ferons <i>jouer</i> ; (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Nérine : Et nous lui <i>jouons</i> tant de pièces, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 1)</p> <p>- Pourceaugnac : Est-ce que nous <i>jouons</i> ici une comédie ? (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, I, 8)</p> <p>- Sbrigani : Et, entre nous autres fourbes de la première classe, nous ne faisons que nous <i>jouer</i>, lorsque nous trouvons un gibier aussi facile que celui-là. (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, II, 3)</p> <p>- Sbrigani : Et tandis que je <i>jouerai</i> mes scènes avec lui, (<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>, III, 1)</p> <p>- Covielle : D'une pensée qui me vient pour <i>jouer</i> notre homme, (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, III, 13)</p> <p>- Scapin : je les aurais <i>joués</i> tous deux par-dessous la jambe ; (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 2)</p> <p>- Scapin : Pour <i>jouer</i> un personnage dont j'ai besoin.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>(<i>Les Fourberies de Scapin</i>, I, 5)</p> <p>-Géronte : Il ne vous aurait pas <i>joué</i> le tour qu'il vous a fait.</p> <p>(<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 1)</p> <p>- Scapin : Avertissez votre Silvestre de venir vite <i>jouer</i> son rôle. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 4)</p> <p>- Zerbiente : Mais je n'ai jamais trouvé rien de si drôle qu'un tour qui vient d'être <i>joué</i> par un fils à son père, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 3)</p> <p>-Argante : Je veux qu'il me fasse raison de la pièce qu'il m'a <i>jouée</i>. (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, III, 6)</p> <p>- Toinette : J'ai résolu de <i>jouer</i> un tour de ma tête. (<i>Le Malade imaginaire</i>, III, 2)</p>
<b>Manier (1)</b>	<p>- Moron : Il me faut <i>manier</i> les choses avec adresse ; (<i>La Princesse d'Elide</i>, I, 2)</p>
<b>Masquer (2)</b>	<p>- Mascarille : Si je vais me <i>masquer</i> pour devancer ses pas, (<i>L'Étourdi</i>, III, 5)</p> <p>- Alceste : Ne se <i>masquent</i> jamais sous de vains compléments. (<i>Le Misanthrope</i>, I, 1)</p>
<b>Mentir (1)</b>	<p>- Eraste : Si tu <i>mens</i> d'un seul mot en ce que tu diras. (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 4)</p>
<b>Rouler (1)</b>	<p>- Mascarille : Oui, je <i>roule</i> en ma tête un très ingénieux, (<i>L'Étourdi</i>, III, 1)</p>
<b>Séduire (1)</b>	<p>- Damis : Quoi ? ses discours vous <i>séduiront</i> au point, (<i>Le Tartuffe</i>, III, 6)</p>
<b>Simuler (1)</b>	<p>- Mascarille : D'un zèle <i>simulé</i> j'ai bridé le bon sire (<i>L'Étourdi</i>, IV, 1)</p>
<b>Tromper (13)</b>	<p>- Sganarelle : c'est à ce coup que voilà la médecine renversée, mais il faut que je le <i>trompe</i>, (<i>Le Médecin volant</i>, sc.10)</p> <p>- Mascarille : Croyez qu'il m'a <i>trompé</i> le premier à ce conte. (<i>L'Étourdi</i>, IV, 5)</p> <p>- Eraste : Ou du moins qu'avec moi toi-même on ne te <i>trompe</i>. (<i>Le Débit amoureux</i>, I, 1)</p> <p>- Tartuffe : Non, non : vous vous laissez <i>tromper</i> à l'apparence, (<i>Le Tartuffe</i>, III, 6)</p> <p>- L'Exempt : Et que ne peut <i>tromper</i> tout l'art des imposteurs. (<i>Le Tartuffe</i>, V, dernier)</p> <p>- Charlotte : Mais au moins, Monsieur, ne m'allez pas</p>

	<p><i>tromper</i>, je vous prie. (<i>Dom Juan</i>, II, 2)</p> <p>- Célimène : Et rien ne saurait plus vous <i>tromper</i> que vous-même : (<i>Le Misanthrope</i>, II, 1)</p> <p>- Philinte : Une lettre peut bien <i>tromper</i> par l'apparence, (<i>Le Misanthrope</i>, IV, 2)</p> <p>- Cléanthis : Et dans un tel retour, je te vis la <i>tromper</i>, (<i>Amphitryon</i>, II, 3)</p> <p>- Lubin : On le veut le <i>tromper</i> tout doucement : (<i>George Dandin</i>, I, 2)</p> <p>- Cléante : Ils sont en état de se <i>tromper</i> bien moins que nous, (<i>L'Avare</i>, I, 2)</p> <p>- Scapin : Est-ce que je voudrais vous <i>tromper</i>, (<i>Les Fourberies de Scapin</i>, II, 6)</p> <p>- Béralde : Et nous en avons vu de notre temps où tout le monde s'est <i>trompé</i>. (<i>Le Malade imaginaire</i>, III, 9)</p>
<b>Expression</b>	<b>(Comédie, Acte, Scène)</b>
<b>Synonyme</b>	
<b>Achever la comédie (1)</b>	- Sbrigani : Songez de votre part à <i>achever la comédie</i> ; ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , III, 1)
<b>Dresser un piège (1)</b>	- Arnolphe : Que l'on me donne avis du <i>piège qu'on me dresse</i> , ( <i>L'École des femmes</i> , IV, 7).
<b>Dresser un artifice (1)</b>	- Alceste : Que, pour avoir vos biens, on <i>dresse un artifice</i> , ( <i>Le Misanthrope</i> , I, 1)
<b>Dresser une machine (1)</b>	- Eraste : nous avons <i>dressé</i> pour cela quantité de <i>machines</i> ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , I, 1)
<b>Exécuter un stratagème (1)</b>	- Léandre : Et de me donner lieu d' <i>exécuter un stratagème</i> que j'ai trouvé, ( <i>Le Médecin malgré lui</i> , II, 5)
<b>Faire niches sur niches (1)</b>	- Nérine : nous lui ferons tant de <i>niches sur niches</i> , ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , I, 1)
<b>faire une pièce (1)</b>	- Pourceaugnac : Cet homme là, avec ses grandes embrassades, est un fourbe qui m'a mis dans une maison pour se moquer de moi et me <i>faire une pièce</i> .

	( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , II, 4)
<b>Fausse Apparence (1)</b>	- Magdelon : Les Jalousies conçues sur de <i>fausses apparences</i> , les plaintes, les désespoirs, ( <i>Les Précieuses ridicules</i> , sc.4)
<b>Gober l'hameçon (1)</b>	Sbrigani : Tous deux également sont propres à <i>gober</i> les <i>hameçons</i> , ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , II, 3)
<b>«Rôle du» Jeu (1)</b>	- Mascarille : Votre <i>rôle</i> en ce <i>jeu</i> par cœur doit être su. ( <i>L'Étourdi</i> , IV, 1)
<b>Jouer une comédie (1)</b>	- Pourceaugnac : Est-ce que nous <i>jouons</i> ici une <i>comédie</i> ? ( <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> , I, 8)
<b>Jouer une farce (1)</b>	- Anselme : On en ferait <i>jouer</i> quelque <i>farce</i> à ma honte. ( <i>L'Étourdi</i> , II, 4)
<b>Filet «amener dans» (1)</b>	- Scapin : Il me semble que le Ciel, l'un après l'autre, les amène dans les <i>filets</i> . ( <i>Les Fourberies de Scapin</i> , II, 6)

<b>Index des Auteurs Cités</b>	
<b>Nom, Prénom</b>	<b>Page</b>
Adam, Michel	340
Albérès, René-Marill	587
Aquin, Saint Thomas d'	87, 88, 106
Aristote	69, 85, 103, 124, 186, 205, 220, 226, 236, 240, 250, 259, 268
Aron, Raymond	102
Atwood, Margaret	137
Aubignac, François-Hédelin, Abbé d'	10, 412, 429, 552
Audisio, Gabriel	95, 96
Auerbach, Erich	562
Augustin, Saint	540
Ba Mohammed, Najib	33, 114
Barthes, Roland	263
Baschera, Marco	338, 495, 537
Baudrillard, Jean	209, 297, 300
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de	139
Bellenger, Lionel	168, 227, 341, 360, 373, 382
Bergson, Henri	576, 602, 605, 607, 608, 611, 612, 625
Biet, Christian	444, 504, 558
Bloch Marthe	592
Bossuet	356
Bourdaluou	184
Brémond, Mireille	121

Breton, Philippe	161, 298, 324, 348, 349, 350, 370
Bruneau, Jacques	69, 100, 127, 128
Brusegan, Rosanna	432
Buffon, Bertrand	370
Buffon, Georges-Louis Leclerc	56
Caihava De L'Estandoux, Jean-François	412
Canova, Marie-Claude	573
Cassin, Barbara	155, 188, 239, 242
Cavaillé, Jean-Pierre	106, 107, 108, 323, 324, 596, 601, 620
Chupeau, Jacques	201, 476
Collin, Françoise	300
Conesa, Gabriel	153, 260, 266, 509, 511
Corneille, Pierre	71, 412
Corvin, Michel	612, 627
Cotta, Alain	135
Couton, Georges	306, 307, 308, 346, 369, 556
Dandrey, Patrick	414, 460, 464, 492, 538, 564, 565, 595, 617
De Guardia, Jean	597
Declercq, Gilles	39, 52, 97, 103, 104, 130, 153, 155, 158, 171, 180, 181, 182, 183, 187, 194, 195, 201, 206, 210, 221, 229, 231, 239, 240, 246, 250, 251, 262, 274, 277, 279, 280, 282, 285, 286, 287, 290, 291, 305, 313, 351, 362, 384, 386, 388, 393, 405, 526, 647
Deloche, Jean	136
Descartes, René	53, 383
Détienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre	31, 57, 60, 61, 64, 83, 118, 122, 123, 124, 130

Dort, Bernard	525
Ducrot, Oswald	262
Duflo, Colas	39
Dupriez,	280
Duvignaud, Jean	80, 154, 426
Emelina, Jean	112, 200, 467, 469, 470, 471, 472, 553
Escola, Marc	560, 561, 562, 563
Estienne, Charles	429
Faivre, Bernard	423, 432
Felman, Shoshana	179, 296, 317, 318, 319, 320, 321
Fernandez, R.	627
Ferreyrolles, Gérard	89, 540, 542
Folard, M. de	69
Fontanier, Pierre	216
Forestier, Georges	152, 194, 330, 421, 456, 468, 504, 508, 524, 531, 533, 535, 537, 576, 586, 587, 603
Freeburg, V.O.	508
Freud, Sigmund	242
Furetière, Antoine	30, 34, 35, 37, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 86, 90, 92, 99, 107, 112, 172, 207, 213, 242, 300, 323, 339, 345, 346, 347, 382
Galilée,	382
Garapon, Robert	265, 605
Garcia Valdes, Celsa Carmen	422
Goldschläger, Alain	324,325
Gracian, Baltasar	381
Guicharnaud, Jacques	164, 180, 184, 282, 389, 407, 491, 584, 590, 591, 593
Guichemerre, Roger	575
Guyon, Loys	9
Halyn, F.	177, 178
Homère,	9, 83, 94, 95, 97, 98, 127
Huisman, Denis	373, 378



Imbs, Paul	279
Jasinski, René	126
Joly, Jean-Luc	39, 261, 524
Julleville, Louis Petit de	427
Kawam, René	49, 69, 94
Kibédi, Varga Áron	161, 220
La Fontaine, Jean de	91, 126
La Grange, Charles Varlet de	430
L'Estoile, Claude de	552
Laborde, Genie	370
Laffitte, Maryse	175
Lalande, André	277
Lamarche–Vadel, Gaëtane	382-383
Lamy, Bernard	159, 163, 164, 166, 167, 187, 205
Lanson, Gustave	428
Laudun d'Aigaliers, Pierre de	46
Le Grand, Frédéric	128
Le Platre, Olivier	214, 241
Lebegue, Raymond	419, 575
Lecerclé, Jean-Jacques	109
Levrier, Jean-Luc	256
Littré, Émile	30, 46, 50, 68, 74, 84, 98
Macchia, Giovanni	381
Machiavel, Nicolas	69, 132
Malraux, André	431
Maritain, Jacques	102
McBride, Robert	620
Meyer, Michel	186, 240, 242
Molinié, Georges	170
Montesquieu, Charles-Louis de	101

Secondat	
Morel, Jacques	49, 165, 224, 330, 573
Moscovici, Serge	371
Moureau, François	50
Naugrette, Catherine	646
Népote-Desmarres, Fanny	153
Nietzsche, Frédéric	109
Oléron,	351
Oppien, H.	57, 61, 123,124, 125
Pascal, Blaise	8, 10
Pavis, Patrice	74, 77, 415, 421, 525
Pécheyran, Isabelle	273, 274
Peylet, Gérard	83
Plantin, Christian	269, 276, 278, 279, 283
Platon,	94, 100, 103, 104, 116, 169, 239, 240, 242, 256
Pougin, Arthur	424
Racine, Jean	91, 117
Rapin, René	559
Razgonnikoff, Jacqueline	507, 518
Reboul, Olivier	161, 256, 404
Reichler, Claude	177, 178, 301, 315, 319, 402
Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme	136
Rey-Flaud, Bernadette	45, 46, 47, 58, 424, 425, 427, 431, 435, 445, 447, 451, 460, 487, 503, 520
Richelet, Pierre	86
Rochefort, César de	87
Rossi, Pio	86
Rousseau, Jean Jacques	101

Scherer, Jacques	329, 482, 528, 529, 551, 554, 559, 577, 585
Scudéry, Madeleine de	88, 108
Senger, Harro Von	128, 130
Serroy, Jean	488
Shakespeare,	133
Sibony Daniel,	302
Socrate,	169
Somaize, Antoine Baudeau	435
Sorel, Charles	201
Starobinski, Jean	90, 91, 62, 207, 356, 363
Sternberg, Véronique	548, 574
Strubel, Armand	125
Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline	201, 613
Tabet, Emmanuelle	159, 218
Tordesillas, Alonso	252, 253, 254, 292
Úbeda, López de	422
Ubersfeld, Anne	138, 166, 181, 260, 549, 569
Vattel, Emer de	99
Vedel, Vladimir	78
Vernet, Max	517
Vitez, Antoine	189, 507, 646
Zi, Sun	127



# Bibliographie



## **I-Corpus**

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit),

*Œuvres Complètes*, éd. Gorges Couton : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

### **- Autres Éditions**

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit),

-*Les Précieuses ridicules*, éd. Jacques Chapeau, Folio, Gallimard, 1988

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit),

-*L'Avare*, édition de Jacques Chupeau, éd. Folio théâtre, Gallimard 1993

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit)

-*L'Étourdi*, édition de Patrick Dandrey, Folio théâtre, Gallimard, 2002.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit)

-*Les Fourberies de Scapin*, Préface de Jean Serroy, éd. Le Livre de poche, 1986

MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit)

-*Les Précieuses ridicules*, préface, notes, et «Clés de l'œuvre » de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, éd. Pocket, 2000.

## **II- Ouvrages Cités**

### **Études sur la lexicologie et la typologie de la ruse**

ARISTOTE,

-*Ethique à Nicomaque*, éd. Garnier-Frère, Paris, 1965

-*Histoire des Animaux*, éd. Les Belles Lettres, 1964

ARON (Raymond)

-*Machiavel et les tyrannies modernes*, coll. «Biblio Essais », éd. Librairie générale française, 1995.

AQUIN (Saint Thomas de)

-*Somme théologique*, écrite entre 1266-1273, éd. Tournai : Paris ; Desclée : Rome, 1970.

ATWOOD (Margaret)

-*L'odyssée de Pénélope*, trad. de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, éd. Flammarion, 2005

AUDISIO (Gabriel)

-*Ulysse ou l'Intelligence*, éd. Gallimard, 1946.

BRÉMOND (Mireille)

-*Le Mythe de Prométhée, les limites de la ruse ou comment apprendre la soumission*, éd. Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1994

COTTA (Alain)

-*L'Exercice du pouvoir*, éd. Fayard, 2001

DÉTIENNE (Marcel) et VERNANT (Jean-Pierre)

-*Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, éd. Flammarion, 1974.

KAWAM (René)

-*Le livre des ruses*, éd. Phébus, Paris, 1976.

MACHIAVEL (Nicolas)

-*Le Prince*, in *Œuvres complètes*, Texte présenté et annoté par Edmond Barincou, Coll. «La Pléiade», éd. nrf, Gallimard. 1952,

-*Discours sur la première décade de Tite-Live*, Trad. Alessandro Fontana et Xavier Tabet, éd. Gallimard 2004.

OPPIEN (H.)

-*Traité de Chasse ; Traité de pêche*, Traduction de E- J. Bourguin, publié à Coulmmiers, 1877

POLYBE

*Histoire*, traduit du grec par Dom Thuillier, avec Commentaire de M. de Folard, Amsterdam, 1774.

RÉTIF DE LA BRETONNE (Nicolas-Edme)

*De la ruse des femmes*, préface de Jean-Vincent Holeindre, éd. Nouveau monde, Paris, 2006

REY-FLAUD (Bernadette)

- *Molière et la Farce*, éd. Droz, Genève, 1996

- *La Farce ou la machine à rire : théorie du genre dramatique (1450-1550)*, éd. Droz, Genève, 1984.

SCUDÉRY (Madeleine de)

*De l'hypocrisie*, dans *Nouvelles conversations de morales*, éd. Chez la Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1688

SENGER (Harro Von)

*Stratagèmes, Trois millénaires de ruses pour vivre et survivre*, trad. de Brigitte Braouet – Heinen, éd. Interéditions, Paris, 1992.



VATTEL (Emer de)

*Le Droit des gens, ou Principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, éd. Leide : aux dépens de la compagnie, 1758

TZI (Sun)

*L'Art de la guerre*, Trad. de F. WANG, Analyse de S.B Griffith, éd. Flammarion, Paris, 1972.

### **Articles sur la lexicologie et la typologie de la ruse**

BA MOHAMMED (Najib)

*Ruse et politique sur un rapport d'équipollence*. Article rédigé in La Comédie de la ruse, Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. Ed. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1.

DECLERCQ (Gilles)

*Le Manteau d'Ulysse*, article rédigé in La Parole masquée, Cahiers du Cadges N°2, Textes réunis par Marie-Hélène PRAT & Pierre SERVET. Ed. Librairie Droz S.A., Genève, 2005.

DELOCHE (Jean)

*Les Ruses de la ruse dans le roman, de Trisan et Iseut*, article rédigé in La Comédie de la ruse. Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. Ed. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1.

JOLY (Jean-Luc)

*La ruse : une casuistique littéraire*, article rédigé in La comédie de la ruse. Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. Ed. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1.

UBERSFELD (Anne)

*Beaumarchais et la ruse des femmes*, article rédigé in La Comédie de la ruse, Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998.

Ed. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée  
N°1.

**Études sur la rhétorique sophistique de la ruse**

ADAM (Michel)

*La Calomnie. Relation humaine*, éd. Le Centurion / Sciences humaines, Paris,  
1968

ARISTOTE

-*Rhétorique*, trad. de Charles-Émile Ruelle, éd. Le livre de poche, 1991.

-*Rhétorique*, trad. de Médéric Dufour, éd. Les Belles Lettres, 1991.

BAUDRILLARD (Jean)

*De la Séduction*, éd. Denoël, 1979

*Pour une critique de l'économie politique du signe*, éd. Gallimard, 1972.

BELLENGER (Lionel)

*La persuasion*, éd. PUF, septembre, 1985

BOURDALOUE (Louis)

*Rhétorique*, traduit pour la première fois, conformément au texte latin de la  
Bibliothèque d'Alençon, par A. Profillet, éd. E. Belin, Paris, 1864.

BRETON (Philippe)

*La parole manipulée*, éd. La Découverte/Poche, Paris, 2000.

BUFFON (Bertrand)

*La Parole persuasive*, éd. PUF, mai 2002

CASSIN (Barbara)

*L'Effet sophistique*, éd. nrf essais Gallimard. 1995

DECLERCQ (Gilles)

-*L'Art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions  
Universitaires, 1992.

-*Rhétorique et Classicisme en France dans la moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle*,  
Dossier Scientifique présenté à l'Université de Paris IV. 1997.

FELMAN (Shoshana)

*Le Scandale du corps parlant*, éd. Seuil, Paris, 1980

HHISMAN (Denis)

*Le dire et le faire : essai sur la communication efficace*, éd. SEDES, 1983.

KIBÉDI VARGA (Áron)

*Rhétorique et Littérature : études de structures classiques*, éd. Didier, 1970

LABORDE (Genie)

*Influencer avec intégrité*, éd. Interéditions, Paris, 1987.

LAMARCHE-VADEL (Gaëtane)

*De la Duplicité. Les figures du secret au XVIIème siècle*, éd. La Différence, Paris, 1994

LAMY (Bernard)

*La rhétorique ou l'art de parler*, éd. PUF, 1998.

MARIN (Louis)

*Le Récit est un piège*, coll. «Critique», Les Éditions de Minuit, 1978.

MOSCOVICI (Serge)

*L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, éd. Fayard, 1981

NIETZSCHE (Frédéric),

*Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres Complètes*, Coll. «La Pléiades», éd. Gallimard, 2000.

PLANTIN (Christian),

*Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, éd. Kimé, Paris, 1993

PLATON

-*Phèdre*, trad. Luc Brisson, éd. GF-Flammarion, Paris, 1997. 1<sup>ère</sup> édition de Flammarion en 1989.

-*Gorgias*, trad. Monique Canto, éd. GF-Flammarion, Paris, 1993. 1<sup>ère</sup> édition de Flammarion : 1987.

REBOUL (Olivier)

*Introduction à la rhétorique*, éd. PUF, 1998.

REICHLER (Claude)

*La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Coll. «Critique», Les Éditions de Minuit, 1979

SCUDÉRY (Madeleine de)

*Du Mensonge*, dans *Conversations Nouvelles sur divers sujets*, éd. Barbin, Paris, 1684.

STAROBINSKI (Jean)

*Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, éd. nrf essais Gallimard, Paris 1989.

TABET (Emmanuelle)

*Convaincre, persuader, délibérer*, éd. PUF, 2003.

### Articles sur la rhétorique sophistique de la ruse

BARTHES (Roland)

*L'Effet du réel*, article rédigé in Communications, n° 11, 1968

BAUDRILLARD (Jean)

*Les abîmes superficiels*, article rédigée in La Séduction, Acte de colloques de Bruxelles, sous la direction de M. Olender et J. Sojcher, éd. Aubier, 1980.

CAVAILLÉ (Jean-Pierre)

*Ruser sans mentir : : de la casuistique aux sciences sociales. Le recours à l'équivocité entre efficacité pragmatique et souci éthique*, article rédigé in Les raisons de la ruse, une perspective anthropologique et psychanalytique, sous la direction de Serge Latouche, Pierre-Joseph Laurent et al., éd. La Découverte/M.A.U.S.S., Université de Louvain-la-Neuve. DL 2004.

COLLIN (Françoise)

*Le séducteur cache la séduction*, article rédigée dans La Séduction, Acte de colloques de Bruxelles, sous la direction de M. Olender et J. Sojcher, éd. Aubier, 1980.

DECLERCQ (Gilles)

*Avatars de l'argument ad hominem, Eristique, sophistique, dialectique*, in La parole polémique, sous la direction de Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel, éd. Honoré Champion, Paris 2003

DUCROT (Oswald)

*Argumentation et topoï argumentatifs*, article rédigé en cadre des Actes de la 8<sup>ème</sup> rencontre des professeurs de français de l'Enseignement supérieur. Université de Helsinki, 1987

DUVIGNAUD (Jean)

*L'hypocrite*, article rédigé in La Ruse, coll. «Cause Commune», éd. Union Générale d'Éditions, 1977

GOLDSCHLÄGER (Alain)

*Le Mensonge*, Article rédigé in Le Mensonge dossier édité par Jacques Lemaire, éd. de l'Université de Bruxelles, 1993.

LAFFITTE (Maryse)

*Dire et séduire, Le verbe baroque et ses effets dans le Dom Juan de Molière*, in Puissance du Baroque : les forces, les formes, les rationalités sous la direction de Delorme Michel, éd. Galilée, Paris 1996

LECERCLE (Jean-Jacques)

*Le plus beau est toujours le plus long*, article rédigée in *Le Détour*, texte réuni par Liliane Louvel, éd. La Licorne : UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société. 2000.

NÉPOTE-DESMARRES (Fanny)

*Jeux de Parole et jeux de vérité dans Le Misanthrope, George Dandin et Le Bourgeois Gentilhomme*, in Littérature Classique, N°38, éd. Honoré Champion, Janvier, 2000, p.75

TORDESILLAS (Alonso)

*L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : La notion de Kairos*, article rédigé in Le plaisir de parler, étude de sophistique comparée, actes du colloque de Cerisy, publiés par Barbara Cassin, Paris, éd. De Minuit, 1986.

### **Études sur Molière et l'esthétique théâtrale de la ruse**

BASCHERA (Marco)

*Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, éd. Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1998.

CAIHAVA DE L'ESTANDOUX (Jean-François)

*De l'Art de la comédie*, 2<sup>ème</sup> édition de Paris : 1786, 1<sup>ère</sup> édition : (1731-1813).

GABRIEL (Conesa)

*Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, éd. PUF, 1983

DANDREY (Patrick)

*-Molière ou la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypocondriaque*, éd. Klincksieck, Paris, 1998.

*-Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, éd. Klincksieck, Paris, 2006

EMELINA (Jean)

*-Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, éd. La pensée Universitaires, Aix-en-Provence, 1958.

*-Les Valets et les serviteurs dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, éd. PUG, Grenoble, 1975.

*-Les Serviteurs du théâtre de Molière.*, in : «Comédie et tragédie», éd. Publications de la faculté des lettres, arts, et sciences humaines, Nice, 1998.

FERREYROLLES (Gérard)

*Molière: Tartuffe*, coll. «Études Littéraires», éd. PUF, 1987.

FERNANDEZ (Ramond)

*Molière ou l'essence du génie comique*, éd. Grasset, 2000.

FORESTIER (Georges)

*-Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550- 1680)*, éd. Droz, Genève, 1988.

*-Molière en toutes lettres*, éd. Bordas, 1990.

*-Le Théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII<sup>ème</sup> siècle* Droz, éd. Genève, 1996

GARAPON (Robert)

*Le dernier Molière : des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, éd. SEDES, 1977.

GUICHARNAUD (Jaques)

*Molière: une aventure théâtrale*, éd. Gallimard, 1963.

Guyon (Loys), sieur de la Nauche,

*Les diverses Leçons*, 3<sup>ème</sup> édition d'Antoine Chard, Lyon, 1625.

LA MESNARDIÈRE (Hippolyte Jules Pilet de)

*La Poétique*, éd : A. de Sommaville, 1640.

LE PLATRE (Olivier)

*Le Misanthrope, Georges Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou Les Comédies de la Mondanité*, Éditions du Temps, 1999

MOREL (Jaques)

*Agréable Mensonges : Essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Klincksieck, Paris, 1991

PÉCHEYRAN (Isabelle)

*Le Misanthrope, Molière*, éd. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993

SCHERER (Jacques)

*Structures de Tartuffe*, éd. SEDES, 1966.

VEDEL (Valdemar)

*Deux classiques français vus par un critique étranger : Corneille et son temps : Molière*, éd. H. Champion, 1935

VERNET (Max)

*Molière, côté jardin, côté cour*, éd. Nizet, 1991

## **Articles sur Molière et l'esthétique théâtrale de la ruse**

BIET (Christian)

*Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans L'Avare et Les Fourberies de Scapin*, in Vraisemblance et représentation au XVIIe siècle : Molière en question ; Littérature comparée, sous la direction de Marco Baschera, Pascal Dumont, Anne Duprat, Didier Souiller, N°2, 2004,

MARTHE (Bloch)

*Dom Juan et la ruse*, article rédigée in La Ruse, coll. «Cause commune», éd. Union Générale d'Éditions, 1977

CONESA (Gabriel)

« *Jouer avec* » ... *Et « Se jouer de... »*, article rédigé dans Molière et le jeu, acte du colloque international de Pezenas tenu en 19-20 Juin 2003, sous la direction de Gabriel Conesa et Jean Emelina, éd. Domens, Pézenas 2005

DANDREY (Patrick)

*-Pourceaugnac mélancolique ou les délires de l'imagination*, in Molière et Lully : Monsieur de Pourceaugnac, Atelier de Recherche du Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. Rueil-Malmaison, éd. Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. 1997

*-La comédie du ridicule*, in Molière : des Fourberies au Malade imaginaire, Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17, sous la direction de Pierre Ronzeaud, éd. Klincksick, 1993.

DELMAS (Christian)

*Dom Juan et le théâtre à machines*, Cahiers de Littérature du XVII<sup>ème</sup> siècle, N°6, 1984

ECOLA (Marc)

*Vrai Caractère du faux dévot : Molière, La Bruyère et Auerbach*, in Poétique, N°98, avril 1994, éd. Seuil,

FORESTIER (Georges)

*Langage dramatique et langage symbolique*, article rédigé in Molière : Dom Juan, sous la direction de Pierre Ronzeaud, Coll. « Parcours critique », sous la direction de Georges Forestier, Ed. Klincksieck, 1993.

GARCIA VALDES (Celsa Carmen)

*La ruse dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, article rédigé in La Comédie de la ruse, Acte du colloque organisé par le centre de préparation à

l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. éd. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1.

GUICHEMERRE (Roger)

*L'Amplification comique dans le théâtre de Molière*, article rédigé in Le Nouveau Moliériste, N°1, 1994.

HALYN (Fernand)

*La dernière ruse de Dom Juan ?* article rédigé in Molière : Dom Juan, sous la direction de Pierre Ronzeaud, Coll. « Parcours critique », sous la direction de Georges Forestier, Ed. Klincksieck, 1993.

LANSON (Gustave),

*Molière et la farce*, article rédigé in Revue de Paris, 1<sup>er</sup> mai 1901

McBRIDE (Robert)

*Une philosophie de rire*, article rédigé in Le Nouveau Moliériste, N°1, éd. L'université de Glasgow, 1994

MOUREAU (François)

*Pourceaugnac ou la comédie-machine*, article rédigé in Molière et Lully : Monsieur de Pourceaugnac, Atelier de Recherche du Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. Rueil-Malmaison, éd. Centre des Arts de la Scène des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles. 1997

RAZGONNIKOFF (Jacqueline)

*Molière et les jeux de rôle*, article rédigé dans Molière et le jeu, Acte du colloque international de Pezenas tenu en 19-20 Juin 2003, sous la direction de Gabriel Conesa et Jean Emelina, éd. Domens, Pézenas 2005.

SCHERER (Jacques)

*La Communication dans L'école des maris*, article rédigé in L'Art du Théâtre : Mélanges en hommage à Robert Garapon, éd. PUF, février 1992.

STERNBERG (Véronique)

*Du jeu de la comédie au regard sur le monde, Le statut de la ruse dans la comédie de Corneille à Molière*, article rédigé in La Comédie de la ruse, Acte du colloque organisé par le centre de préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998. éd. Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et comparée N°1.



UBERSFLED (Anne)

*-Dom Juan et le noble vieillard*, article rédigé in Molière : Dom Juan, sous la direction de Pierre Ronzeaud, Coll. «Parcours critique», sous la direction de Georges Forestier, Ed. Klincksieck, 1993.

*-Le Double dans l'Amphitryon de Molière*, in Dramaturgies, langues dramatiques : Mélanges Pour Jacques Scherer, éd. Nizet, 1986.

### **Études diverses**

ALBÉRÈS (René-Marill)

*Le comique et le rire*, éd. Classique Hachette, 1973

AUBIGNAC (François-Hédelin, Abbé d')

*La Pratique du théâtre*, éd. Champion, 2001, 1<sup>ère</sup> édition : 1715.

AUERBACH (Erich)

*Mimèsis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, éd. Gallimard, 1968

BERGSON (Henri)

*Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1981

BRUSEGAN (Rosanna)

*Les fonctions de la ruse dans les fabliaux*, éd. Torino : Einaudi, Italie, 1982

CANOVA (Marie-Claude)

*La Comédie*, coll. «contour littéraire», éd. Hachette supérieur, 1993

CORVIN (Michel)

*Lire la comédie*, Dunod, 1994.

DESCARTES (René)

*Discours de la Méthode*, coll. « Pléiade », éd. nrf Gallimard, 1953

DORT (Bernard), NAUGRETTE-CHRISTOPHE (C.)

*La Représentation théâtrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie ;* in Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty, I, Université de la Sorbonne-Nouvelle. 1984

DUVIGNAUD (Jean)

*Sociologie du théâtre*, éd. PUF, 1999

MACCHIA (Giovanni)

*Le Théâtre de la dissimulation*, Trad. de Paul Bédarida, éd. Le Promeneur, Janvier 1993

GRACIAN (Baltasar)

*L'Homme de cour*, trad. d'Amelot de la Houssaye, éd. Champ Libre, Paris, 1972

JASINSKI (René)

*La Fontaine et le premier recueil des « fables »*, éd. Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1966

LALANDE (André)

*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. Quadrige : 2002 / PUF : 1991, 1<sup>ère</sup> édition dans le Bulletin de la Société française de philosophie : 1902-1923

*Le Coran*, Traduction au français par R. Blachère, Maison-neuve, Paris, 1957

LEBEGUE (Raymond)

*Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Hatier, coll. «Connaissance de lettres », Paris 1972

LAUDUN D'AIGALIERS (Pierre de)

*L'Art poétique françoys*, Paris, publié par J. Dedieu, Toulouse, 1909

MALRAUX (André)

*Les voix du silence*, éd. Gallimard, 1951.

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat)

*De l'Esprit des Lois*, in *Œuvres complètes* ; coll. « La Pléiade», éd. Gallimard, 1951

MOREL (Jacques)

*Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968,

NAUGRETTE (Catherine)

*L'Esthétique théâtrale*, éd. Nathan, Paris, 2000

PASCAL (Blaise)

*Pensées*, éd. Garnier Frères, 1964. 1<sup>ère</sup> édition 1670

PEYLET (Gérard)

*Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature« fin de siècle »*, éd. Librairie Honoré Champion, Paris, 1986.

PLATON

*-La République*, Traduction et notes par Robert Baccou, éd. Garnier – Flammarion, 1966.

*-Hippias Mineur*, in *Œuvres Complètes*, éd. Les Belles Lettres, Paris 2002.

RAPIN (René)

*Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. F. Muguet, Paris, 1674.

Rousseau (Jean-Jacques)

*Emile*, in *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1969

SCHERER (Jacques)

*La Dramaturgie classique en France*, éd. Librairie Nizet, Paris, 2001

SIBONY (Daniel)

*L'Amour inconscient*, Paris, éd. Figure/Grasset, 1983

SOMAIZE (Antoine Baudeau)

*Les Véritables Précieuses*, Préface. éd. Jan Mommeart, Bruxelles. 1<sup>ère</sup> édition : Livet. SD.

VITEZ (Antoine)

*-Écrits sur le théâtre I. L'École*, éd. POL, 1996

*-Écrits sur le théâtre III. La scène*, éd. POL, 1996

### **-Articles divers**

Cavaillé (Jean-Pierre)

*Hypocrisie et Imposture dans la querelle du Tartuffe (1664-1669) : La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667)*, in *Les dossiers du Grihl*, Libertinage, athéisme, irréligion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 9 juin 2007.  
URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document292.html>.

### **-Dictionnaires**

CASSIN (Barbara) sous la dir.,

*Vocabulaire européen des philosophies*, éd. Seuil Le Robert, 2004.

CORVIN (Michel)

*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, 1991

IMBS (Paul) sous la dir.,

*Trésor de la langue française*, éd. Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1977,

FURETIÈRE (Antoine)

*Le Dictionnaire Universel*, éd. SNL - Le Robert, Paris 1974, 1<sup>ère</sup> édition : A LA Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

LITTRÉ (Émile)

*Dictionnaire de la langue française*, éd. Gallimard / Hachette, 1964

MOLINIÉ (Georges) et AQUIEN (Michèle)

*Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, éd. La Pochothèque, 1996

PAVIS (Patrice)

*-Dictionnaire du théâtre*, éd. Messidor, Paris 1987, 1<sup>ère</sup> édition : Éditions sociales, 1980

*-Dictionnaire du théâtre*, éd. Dunod, 1996

POUGIN (Arthur)

*Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, éd. Firmin-Didot et Cie, Paris, 1885

ROBERT (Paul), sous la dir.,

*Le Grand Robert de la langue française* éd. Le Robert, Paris, 2001

RICHELET (Pierre)

*Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne*, éd. M. Duplain, Lyon, 1728. Première édition 1680

Rochefort (César de)

*Dictionnaire général et curieux*, éd. Lyon, chez Pierre Guillemin, 1685,

ROSSI (Pio)

*Dictionnaire du mensonge*, éd. Allias, Paris, 1996

### **-Thèses**

BRUNEAU (Jacques)

*La Ruse dans la guerre sur mer*, thèse soutenue à l'Université de Paris – Faculté de Droit. éd. Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1938.

DE GUARDIA (Jean),

*Molière et la répétition*, thèse de doctorat dirigé par M. le Professeur Gilles Declercq, soutenu à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 2005.

LEVRIER (Jean-Luc)

*La Persuasion chez Gorgias et les sophistes*, Thèse soutenue à l'université de Toulouse – Le Mirail, en décembre 1986.

### **-Œuvres cités**

Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de)

*Le Mariage de Figaro*, in *Œuvres Complètes*, Coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1988.

CORNEILLE (Pierre)

-*L'épître dédicatoire de La Suivante*, in *Œuvres complètes* (éd. G. Couton), coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris Gallimard, 1980

-*Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, in *Œuvres complètes* (éd. G. Couton), coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris Gallimard, 1980

ESTIENNE (Charles)

*Epître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France*, Préface des *Abusez*, Comédie faite à la mode des anciens comiques, Paris, 1548.

FAIVRE (Bernard) sous la dir.,

- *Le Gentilhomme, Lison, Naudet, la Damoiselle*, in *Répertoire des Farces françaises, des origines à Tabarin*, coll. « Le Spectateur français », éditions Imprimerie Nationale, Paris, 1993

HOMÈRE

*Iliade, Odyssée*, Trad. d'*Iliade* par Robert Flacelière, Trad. d'*Odyssée* par Victor Bérard, éd. nrf Gallimard, 1955

LA FONTAINE (Jean de)

-*Obsèques de la Lionne*, In *Œuvres Complètes*, Coll. (Pléiade), éd. Gallimard, Paris, 1991.

L'Estoile (Claude de)

*Epître dédicatoire de l'Intrigue des Filous*, éd. H. Champion, 1977. 1<sup>ère</sup> édition 1648.

LEROUX DE LINCY (Antoine) et FRANCISQUE Michel, sous la dir.,

-*Le Bon Payeur*, dans *Recueil des farces de Leroux*, éd. Techener, Paris, 1834.

RACINE (Jean)

-*Britannicus*, in *Œuvres Complètes*, éd. Gorges Forestier, nrf Gallimard, 1999.

SHAKESPEARE

*Richard III*, in *Œuvres Complètes*, trad. François-Victor Hugo, coll. « Pléiades », éd. nrf Gallimard, Paris, 1959.

STRUBEL (Armand) sous la dir.,

*Le Roman de Renart*, coll. « La Pléiade », éd. Gallimard, 1998

TISSIER (André) sous la dir.,

-*Recueil de Farces (1450-1550)*, éd. Droz, Genève, 1987

-*Farce nouvelle d'un savetier nommé Calbain*, in *Recueil de Farces* (1450-1550), éd. Droz, Genève, 1987

-*Farce du Poulrier à six personnages*, in *Recueil de Farces* (1450-1550), éd. Droz, Genève, 1987

- *Le Cuvier*, in *Recueil de Farces* (1450-1550), éd. Droz, Genève, 1987

### **III- Œuvres consultées**

#### **Études sur la lexicologie et la typologie de la ruse**

- LIVET (Charles-Louis),

*Lexique de la langue de Molière*, éd. Imp. Nationale, 1845-1847.

#### **Articles sur la lexicologie et la typologie de la ruse**

- BALANDIER (Georges),

*Ruse et Politique*, in *La Ruse*, coll. «Cause commune». Ed. Union Générale d'Éditions, 1977.

#### **Études sur la rhétorique sophistique de la ruse**

BARTHES (Roland)

*Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, 1972, Première édition 1953

CASSIN (Barbara),

*Le plaisir de parler : études de sophistique comparée*, Colloques de Cerisy, Les éditions de Minuit, 1986

DANDREY (Patrick)

*L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, éd. PUF, 1997

DECLERCQ (Gilles)

*Pathos et théâtralité : pour une économie cognitive des passions*, article rédigé in *Émotions et discours*, sous la direction de Michael Rinn, éd. PUR, 2008

DESBORDES (Françoise)

*La rhétorique antique*, coll. «Langues et Civilisations anciennes», sous la direction de Marc Baratin, éd. Hachette supérieur, 1996.

DUCROT (Oswald) et al.,

-*La preuve et le dire*, Coll. «Langage et Logique, Linguistique», sous la direction de Laurent Danon-Boileau, éd. Maison Mame, 1973

DUCROT (Oswald)

*Les mots du discours*, éd. de Minuit, 19 mars, 1980.

DURANDIN (Guy)

*Les Fondements du mensonge*, éd. Flammarion, 1972.

KAPERER (Jean-Noël)

*Les chemins de la persuasion*, éd. Dunod, 1990.

LAGARDE (François)

*La persuasion et ses effets*, éd. Seattle, 1995.

LEIF (Joseph)

*Pièges et mystification de la parole*, éd. Nathan, 1982.

LEMPEREUR (Alain) sous la dir.,

*L'homme et la rhétorique*, L'école de Bruxelles, éd. Méridiens Klincksieck, 1990.

PASCAL (Blaise)

*L'art de persuader*, Rivages poche (Petite Bibliothèque), 2001.

QUINTILIEN

*Institution oratoire*, Livres X et XI, Trad. de Jean Cousin, éd. Les Belles Lettres, 1976.

ROBRIEUX (Jean-Jaques), *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, éd. Dunod, 1993.

### **Études sur Molière et l'esthétique théâtrale de la ruse**

BALANDIER (Georges)

*Le Détour : Pouvoir et Modernité*, éd. Fayard, 1997.

BRAY (René)

*Molière : homme de théâtre*, éd. Mercure de France, 1992

DEFAUX (Gérard)

*Molière ou les métamorphoses du comique*, éd. Klincksieck, 1992, 1<sup>ère</sup> édition 1980.

DIDIER (Béatrice) et PONNAU (Gwenhaël), sous la dir.,

*Le Maître et le Valet : Figures et ruse du pouvoir*, coll. «Cahiers de Littérature Générale et Comparée», éd. SEDES, 1998

GALLENCA (Christiane)

*La dupe élisabéthaine ou l'homme trompé*, éd. Didier Erudition, 1982

GOLDSCHMIDT (Georges-Arthur)

*Molière ou la liberté mise à nu*, éd. Circé, 1997, 1<sup>ère</sup> édition : 1973.

GUTWIRTH (Marcel)

*Molière ou l'invention comique*, coll. « Situation », N°9, Minard : Lettres Modernes, 1966.

MACCHIA (Giovanni)

*Le Silence de Molière*, éd. Desjonquères, 1985.

PARENT (Brice)

*Variations Comiques : les réécritures de Molière par lui-même*, éd. Klincksieck, 2000.

PHALESE (Hubert de)

*Les mots de Molière*, coll. « CAP'AGREG », N°3, éd. Nizet, 1992.

SCHERER (Jaques)

*Dramaturgie du vrai-faux*, éd. PUF, 1994.

VÉDRINE (Hélène)

*Les Ruses de la raison : pouvoir et pouvoirs*, éd. Payot, 1982.

### **- Articles sur Molière et l'esthétique théâtrale de la ruse**

ADRIEN (Philippe)

*Molière : Monsieur de Pourceaugnac*, Théâtre : Revue et Programme, éd. Centre Dramatique National De Reims, N°9, 1980.

BRODY (Jules)

*Esthétique et Société chez Molière*, article rédigé dans Molière, sous la direction de Renate Daader et Herausgegeben Von, éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980.

DECLERCQ (Gilles)

*Équivoques de la séduction : Elmire entre honnêteté et libertinage*, article rédigé in Biblio 17, 181, 2009.

GARAPON (Robert)

*Le dialogue moliéresque : contribution à l'étude de la stylistique dramatique de Molière*, article rédigé dans Molière, sous la direction de Renate Daader et Herausgegeben Von, éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980.



# **Table Analytique des Matières**



**Sommaire----- 4**

**Introduction générale ----- 6-23**

Ruse et société (p.8-9) - Ruse et littérature théâtrale (p.9) - Présence de la ruse au XVII<sup>ème</sup> siècle (p.10) - Aspect de la ruse chez Molière (p.11-12) - Pourquoi la ruse, pourquoi Molière ? (p.12-14) - Axes de recherche (p.14) - Univers lexical et typologique de la ruse (p.14-16) - Stratégie persuasive (p.17-19) - Esthétique de la ruse (p.19-22) - Principe sélectif du corpus (p.22-23).

**PREMIÈRE PARTIE**

**Lexicologie et Typologie de la ruse -----24-149**

**Introduction -----26-28**

**Chapitre I – Perspective théorique de la notion de ruse ----29-44**

**I – Étymologie et Lexique de la ruse -----29-33**

Champ étymologique et sémantique de la ruse (p.29-30) - Ruse et *mètis* des Grecques (p.31-32).

**II – Vocabulaire synonyme de la ruse -----33-35**

Diversité des termes synonymes de la ruse (p.33-34) - Fertilité des comédies de Molière en vocabulaire synonyme de la ruse (p.34-35).

**III- Critères de choix des termes de la ruse -----36-44**

Termes de ruse utilisés par les différentes catégories sociales chez Molière (p.36-38) - Critères de condition et de contexte d'emploi terminologique (p.38) - Critère éthique du lexique moliéresque de la ruse (p.42) - Équivoque référentielle (p.42-44).

**Chapitre II- Champs métaphoriques de la ruse ----- 45-79**

Rapport étymologique et thématique entre ruse et farce (p.45-48).

**I- Univers de la machine-----48-56**

Définition du mot *ruse* en arabe (p.49) -Statut machinal de la ruse moliéresque (p.49-50) - Rapport métaphorique de la ruse avec *machine*, *ressort*, *produire*, *invention* (p.50-52) - Valeur de la machine au théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle (p.52-

54) - Termes de la mécanique de production réitérée de la ruse de Molière (p.54-55) - Confirmation de l'univers machinal de la ruse (p.55-56).

**II- Univers de la chasse----- 56-64**

Champ originel de la ruse, chasse et piège (p.56-57) - Extraits des métaphores terminologiques chez le fourbe moliéresque (p.57-59) - méthodes de chasse et de défense chez l'animal (p.60-61) - Molière et *Tour, détour, trame* (p.61-64).

**III- Univers de la guerre----- 65-72**

Ruse contre l'emploi abusif de force (p.65) - Figure de la ruse guerrière chez Molière avec *stratagème, batterie, manigance, dresser* (p.66-69) - Légitimité historique des stratagèmes (p.69-70) - Ambiance guerrière avec le spadassin des *Fourberies de Scapin* (p.70-71) - Interaction des univers métaphoriques (p.72).

**IV- Univers du jeu théâtral -----72-79**

Partage lexical entre la ruse et le jeu théâtral (p.72-73) - Double sens de *Jouer* : représenter/tromper (p.73-74) - Pratique théâtrale dans les expressions des fourbes de Molière (p.75-77) - Étymologie du terme hypocrite (p.78) - Diversité des univers d'application de la ruse attestée chez Molière (P.78-79)

**Chapitre III- L'Éthique de la ruse ----- 80-117**

Ruse de l'homme néolithique (p.80) - Déchirement entre éthique et efficacité (p.80-81) - Équivoque éthique (p.81).

**I- Condamnation morale de la ruse ----- 82-93**

Conduite de la ruse contre les principes de la transparence et de la vérité (p.82-84) - Portrait noir de l'imposture (p.84-85) - Aspect immoral de l'hypocrisie (p.86-90) - Condamnation de la flatterie (p.90-93).

**II- Statut a-moral (ruse nécessaire) ----- 93-102**

Ruse comme expression de l'intelligence (p.93-94) - Portrait d'Ulysse (p.95-96) - Ruse nécessaire d'Ulysse d'après Declercq (p.97-99) - Stratagème, conduite honorable de la ruse (p.99-102).

**III- Équivoque éthique de la ruse -----102-110**

Vision diversifiée des philosophes (Platon, Aristote) sur l'aspect de la ruse (p.102-103) - Typologie de la ruse dans *Le Manteau d'Ulysse* de Declercq

(p.103-105) - Ambiguïté dans la pratique du *mensonge/tromperie* (p.105-107)  
- Éthique du mensonge (p.107-109) - Qui juge ? (p.109).

#### **IV- Moralité de la ruse dramaturgique ----- 110-117**

Présence du témoin dans la ruse théâtrale (p.110) - Personnage de la ruse moliéresque entre stratège de bonne cause et hypocrite (p.111) - Définition de fourbe/fourberie (p.112-113) - Dramaturgie de Molière comme miroir du débat éthique de la ruse (p.113-115) - débat tranché par l'intentionnalité (p.115-117)

#### **Chapitre IV- La ruse et l'équivalence des forces ----- 118-145**

La ruse comme moyen efficace et durable pour se protéger et survivre (p.118-120)

#### **I- Nécessité de la ruse pour l'équilibre des forces ----- 120-137**

Valeur de la ruse pour renverser le rapport de domination (p.120-123).

I.1-Ruse de l'animal, poulpe, renard (p.123-126).

I.2-Ruse de la guerre (p.127-130).

I.3-Maintient du pouvoir par la ruse : Machiavel, *Richard III* (p.130-134).

I.4-Ruse de la femme : arme traditionnelle, Schéhérazade, Iseut, Pénélope, (p.134-138).

#### **II- Équilibre de forces dans la ruse moliéresque ----- 138-145**

Pouvoir absurde du personnage tenant le pouvoir chez Molière (p.138-139) - La ruse comme arme du personnage pour changer les critères de puissance (p.140-144) - La ruse reste le moyen le moins couteux et le plus efficace (p.144-145).

#### **-Conclusion-----146-149**

Richesse de l'univers lexical de la ruse reflétée dans ses champs d'application (p.146) - Continuité de l'équivoque éthique de la ruse chez Molière et les juges de l'éthique (147-149).

## DEUXIÈME PARTIE

### **La Rhétorique Sophistique de la Ruse ----- 150-408**

#### **Introduction -----152-157**

Méthode actionnelle de la ruse Molière (p.152-153) - Molière et la rhétorique (p.153-154) - le fourbe moliéresque et le sophisme (p.154-155) - Quelle stratégie persuasive adopte-il ? (p.156-157).

#### **Chapitre I- Puissance oratoire et Preuves du discours trompeur ----- 158-237**

##### **I- Persuasion et puissance de la ruse ----- 158-185**

I.1-Statut de la rhétorique dans la ruse (p.158-161) : La rhétorique fournit au personnage de la ruse la méthode d'agir (p.158-159) - Persuader / Convaincre (p.159-160) -Logique ou manipulation chez Molière? (p.160-161).

I.2- Personnage du raisonneur chez Molière (p.162-167) : la sagesse du raisonneur (p.162), rapport de l'homme avec la vérité (p.163-164) - La logique impossible : Philinte, Cléante, Dom Louis (p.164-166) - Échec persuasif du raisonneur (166-167).

I.3- Puissance oratoire du fourbe moliéresque (p.168-185) : Ruser par persuasion manipulatoire chez Molière (p.168-171) - Confisquer la parole et la virtuosité verbale, Dom Juan/ M. Dimanche (p.171-179) - Sganarelle, orateur mortifié (p.180-184).

##### **II- Preuves du discours oratoire ----- 185-237**

Preuves naturelles / preuves artificielles (p.185) - Preuves *subjectives*, *ethos* / *pathos*, preuve objective, *logos* (p.186).

II.1- Preuve éthique, *ethos* (p.187-205) : construire une image éthique du fourbe moliéresque par son discours (p.187-188) - L'image éthique de Tartuffe : la tyrannie oratoire de l'hypocrite dans son jeu sur l'être et le paraître face à Orgon contre Damis, III, 3 (p.189-198) - L'*ethos* de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* : Le processus de la séduction de Mascarille (P.198-204).

II.2- Preuve pathétique, *pathos* (p.205-220) : manipuler les passions de l'interlocuteur (p.205-207) - *Pathos* de Jourdain : flatterie, séduction et anoblissement de Jourdain par Covielle (p.208-215) - Stratégie terrorisante de Scapin contre Argante : Silvestre en Spadassin dirigé par Scapin pour provoquer une peur effrayante chez Argante (p.215-220).

II.3- Preuve logique, *logos* (p.220-235) : la logique moliéresque entre l'opinion commune et le semblant du vraisemblable discursif (p.220-222) - Dom Juan et le pauvre : tentation logique mais inefficace de Dom Juan face au pauvre (p.222-225) - La plaidoirie de Scapin : discours artificiel et arguments fallacieux de Scapin pour défendre Octave devant le père en colère (p.227-233) - échec du raisonnement logique et réussite du discours fondé sur l'univers doxal du personnage-cible chez Molière (p.234-237).

## **Chapitre II- L'Argumentation sophistique du fourbe moliéresque ----- 238-295**

Multiplicité du visage du fourbe moliéresque (p.238) - Exploitation du vraisemblable argumentatif par les sophistes (p.239-240) - Sophisme et sophiste (p.241-242) - Manifestation de la pensée sophistique chez les fourbes moliéresques (p.243-244).

### **I- Le *Kairos* de Mascarille -----245-257**

Préparer le terrain de la ruse verbale pour persuader Pandolfe de la proposition du rachat de Célie, exploitation des éléments cognitifs (245-247) - Processus de modification d'un préjugé (p.248-249) - Appel à la sentence (249-250) - Construire un discours selon la pensée doxale de Pandolfe (250-251) - Bon degré de vraisemblance discursive, premier *kairos* (p.252-253) - Efficacité discursive dans le style de confier un secret (253-254) - Deuxième *kairos*, l'interlocuteur est prêt à recevoir et à admettre la proposition (255-257).

### **II- Scapin et la vraisemblance du récit de la galère ----- 257-268**

Tisser un récit vraisemblable (p.257-259) - Mobilisation des passions (p.259-260) - Jeu avec une part de la vérité (p.260-263) - L'effet du réel (p.263-264), L'impossibilité de la vérification (p.264-266) - Cohérence du récit de la galère (P.266-268).

### **III- La Réfutation sophistique de Célimène ----- 268-284**

Duplicité féminine (p.268-270) - Tirade d'accusation : condamner la mauvaise conduite de Célimène par Arsinoé (p.270-274) - Célimène et la réfutation *ad hominem* : utiliser les mêmes arguments d'Arsinoé pour la dévisager (p.274-281) - Passage d'Arsinoé à l'attaque directe et riposte violente de Célimène (p.282-283) - Arsinoé réfutée et battue (p.284).

#### **I- Duel rhétorique (Angélique/Thomas Diafoirus) ----- 285-291**

Tentative d'Angélique d'imposer sa conception du mariage (p.285-286) - Première réfutation de Thomas Diafoirus en rappelant les normes des Anciens (p.287) - Construction d'un raisonnement syllogistique selon la doxa d'Angélique (p.287-288) - Le jeune docteur contredit le syllogisme en se déresponsabilisant (p.288) - Accusation de complicité et réfutation inductive : traditions antiques du mariage (p.289) - Défaite et erreurs de la stratégie persuasive d'Angélique (p.290-291).

Le Savoir-faire kaironique des fourbes moliéresques et leur exploitation de l'argumentation sophistique (p.292-295).

### **Chapitre III- Les Stratégies persuasives de la ruse ----- 296-398**

L'être et le paraître dans la stratégie persuasive (p.296-297) - Démarches principales d'une ruse persuasive, identifier les composantes psychologiques et dissimuler le processus (p.298) - Choix de la méthode trompeuse d'après le caractère de la victime (p.298-299).

#### **I- La Ruse par séduction -----300-323**

Éthique et technique de la séduction (p.300-303).

I.1-Les Flammes de Tartuffe : adopter la douceur comme style interlocutoire (p.303-305) - Exploitation de Tartuffe de la situation pour dévoiler ses flammes (p.306) - Laxisme dans le discours galant de Tartuffe (p.307-308) - L'irresponsabilité de l'homme devant la beauté fatale de la femme (p.309-310) - Absence du scandale est égale à l'absence du péché (p.310-311) - Exploitation ratée de la faiblesse de Tartuffe (p.312) - Qui manipule l'autre ? (p.313-315).



I.2-Dom Juan et le plaisir de séduire : éloge, image de sauveur, déclaration d'amour, faible résistance, énoncés performatifs, Charlotte séduite (p.315-323)

## **II- La Ruse par mensonge -----323-349**

Concept de la ruse par mensonge (p.323-326).

II.1-Communication codée d'Isabelle : situation qui provoque l'appel au stratagème (p.326, 327) - Premier message oral (p.328-330) - Deuxième message écrit (p.330-334) - Proposition masquée d'enlèvement (p.334-336) - La rencontre (p.336-338) - Succès du cryptage des messages (p.338).

II.2-La ruse par mensonge calomnieux : éthique de la calomnie (p.339-340) - Scène de calomnie chez Molière : Sbrigani / Pourceaugnac / Julie (p.340-341) - Préparer psychologiquement la dupe à la réception de la fausse accusation (342-344) - Construire une calomnie de pur fiction sans permettre à la victime de s'interroger sur la vraisemblance discursive (p.345-349)

## **III- La Ruse par manipulation ----- 349-380**

Deux procédés classiques pour la manipulation : jouer sur les *affects* de la cible et sur les éléments *cognitifs* (p.349-351) - Pourquoi la dupe cède-t-elle ? (p.351-353).

III.1-Harpagon est-il manipulé ? : réduire la résistance de la victime, Flatterie, hyperbole, jouer sur l'avarice d'Harpagon, construire un raisonnement d'après son attente, retour à la flatterie, manipulation réussie mais objectif manqué (p.353-366).

III.2-La Manipulation par hypnose chez Mascarille : faire endormir la méfiance d'Anselme en caressant ses chimères, flatterie, bourse/bouche, (p.366-372).

III.3-La Manipulation par détour (Argan et la feinte de la mort) : exploiter les désirs d'Argan, miroiter les plaisirs du jeu, l'accord (p.372-378) - Raisons d'échec ou de réussite de la manipulation (p.378-380).

## **IV- La Ruse par simulation et dissimulation ----- 381-395**

Art de paraître (p.381-382) - Avantages et méthodes de la dissimulation - *Descartes* (P.382-383) - Nécessité de la simulation pour dévoiler les pensées dissimulées (p.384).

IV.1-Elmire ou le simulacre de la coquetterie : préparation de la stratégie de la simulation d'Elmire (p.385-386) - Faire semblant d'une coquette amoureuse face à Tartuffe (p.387-388) - Cours de galanterie (p.389) - Révéler l'être de Tartuffe, scélérat (p.391-392) - Risque du jeu d'Elmire (p.392-393) - Apparition tardive d'Orgon, succès du simulacre d'Elmire (394-395).

Stratégie protéiforme de la ruse moliéresque (p.395-396) - Supports de la persuasion trompeuse (p.397-398)

**Conclusion ----- 399-408**

Situation dramatique favorisant chez Molière l'exercice de la ruse verbale (p.399) - La vérité doxale est réduite chez Molière à une vérité d'ajustement (p.400-401) - Permettre au fou moliéresque de vivre sa manie (p.401-402) - Le rhéteur-fourbe moliéresque est un sophiste par excellence (p.403-405) - La maîtrise des composantes psychologique de la cible comme principe essentiel à la réussite de la persuasion manipulatoire (p.406-408).

**TROISIÈME PARTIE**

**Esthétique dramaturgique et dramatique de la ruse 410-628**

**Introduction----- 412-420**

Ruse en tant que critère définitoire du genre dramatique (p.412-413) - Ruse comme ressort dramatique (p.413-414) - Objectif : explorer l'esthétique théâtrale de la ruse chez Molière (p.415-416) -Examiner la fonction dramaturgique (p.416-417) - Rôle dramatique de la ruse (p.417-418), Esthétique du comique de la ruse (p.419-420)

**Chapitre I- Esthétique dramaturgique de la ruse ----- 421-502**

Intérêt de la ruse dans la structure interne de la comédie moliéresque (421) - Ruse/farce (422) - Ruse et intrigue dramatique (422/423).

**I- Esthétique de la ruse dans la farce ----- 423-455**

Objectif : mettre en lumière la mutation du genre farcesque par Molière (p.423).

I.1.-Rapport ruse / farce : statut de la ruse en tant que sujet, enjeu et moteur de la farce (p.423-424) - Aspect machinal de la farce (p.425) - La ruse dans le schéma thématique et structurale de la farce (426-428) - Rejet du genre farcesque au XVII<sup>ème</sup> siècle (429-430).

I.2.-Ruse et mutation chez Molière : Qu'est-ce qu'a apporté Molière à la farce ? (431) - Personnage-type dans la farce traditionnelle (p.432) - Manifestation du schéma structural de la farce chez Molière (p.433-434) - La portée critique du thème farcesque chez Molière (p.434-436) - Nouvelle structure : petite comédie en un acte et en 3 actes (p.436-438) - Complexité d'intrigue et évolution schématique (p.438-440) - Changement du caractère, du langage et du statut dramatique du personnage farcesque chez Molière (p.441-445).

I.3- La ruse et la moyenne-comédie : création d'un nouveau genre dramatique moyenne-comédie de trois actes avec le style de la grande comédie, et un thème ressortant du répertoire farcesque (p.446-451).

IV. Résultat : Nouvelle conception de la ruse farcesque avec une série de mutation apportée par Molière (p.452-455).

## **II- Intérêt et motivation dramatiques de la ruse ----- 455-502**

Objectif : fonction de la ruse au sein de la structure interne de la comédie - Cercle du personnage de la ruse, succès ou échec de la fourberie (p.455-457).

II.1-Ruse et Intrigue dramatique : valeur de la ruse dans la création, le progrès, ou le retardement de l'intrigue (p.457-459) - *L'Étourdi* : exemple d'analyse sur les motivations de la conduite trompeuse (p.459-464) - Rapport ruse / action dramatique (p.465-468).

II.2- Ruse et plaisir de spectacle : rapport artificiel de la ruse avec l'intrigue, mais rôle essentiel pour la beauté du spectacle (p.468-472).

II.3- Échec ou succès dramatiques de la ruse : critères des aboutissements des actions des personnages de la ruse moliéresque, *L'Avare* comme exemple (p.473-479) - Résultat (p.479-480).

II.4- Cercle des personnages de la ruse : Présentation (p.480-482) - Personnage de l'hypocrite, rôles dramatiques, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Arsinoé*

(p.482-485) - Le Meneur du jeu : créateur, exécuteur et meneur de l'action dramatique (p.485-489) - Personnage motif et cible de la ruse : provocateur de l'intrigue ou de la crise dramatique (p.489-494) - Personnage de la contre-ruse : intérêt valorisant : Lélie/Masacrille, réfutateur d'un hypocrite : Elmire/Tartuffe, (p.494-498).

Résultat (499-502).

## **Chapitre II- Esthétique dramatique de la ruse ----- 503-572**

L'énergie de la comédie par les divers jeux de la ruse (p.503-504) - Exposition des points de discussions (p.505-506).

### **I- Ruse et Jeu théâtral----- 506-522**

Aspect du jeu scénique (p.506-507).

I.1- Procédure du jeu de la ruse théâtrale : l'action de la ruse comme producteur d'effet (p.508-509) - Le jeu de la ruse et les composantes du jeu théâtre : le moteur, la conscience de jouer, le public, l'enjeu, stratégie et potentialité visuelle (p.509-514).

I.2- Virtuosité du jeu de la ruse : performance du fourbe moliéresque (p.515) - Sganarelle et le double rôle (p.516-518) - Maestria de Scapin (p.518-520) -Rapport du fourbe avec ses ruses (p.520-521).

### **II- Théâtralisation de la ruse ----- 522-547**

Aspect ludique de la ruse et tendance moliéresque à doubler le jeu théâtral (p.522-525).

II.1- Préparation et répétition, Meneur du jeu moliéresque : métaphore d'auteur, de metteur en scène, de comédien, de spectateur, Elmire et le rôle de la coquette (p.526-529) - Vocation du chef de troupe théâtrale chez Scapin (p.529-531).

II.2- Jeux de rôle : Petit opéra improvisé de Cléante et Angélique (p.531-533) - Argan feignant la mort (p.533-534).

II.3- Théâtraliser la ruse par déguisement : Répétition de Mascarille du rôle de son maître Lélie qui se déguisera en arménien (p.535-537) - Déguisement burlesque de Pourceaugnac en femme de qualité (p.537-539).

II.4- Spectacularité du jeu de la ruse : conduite ludique de l'hypocrite (p.539-540) - Jeu spectaculaire de Tartuffe (p.540-544) - Dom Juan, bon acteur (p.544-546) - Théâtraliser l'aspect ludique de la ruse (p.547).

### **III- Réception du spectacle de la ruse ----- 548-572**

Complicité implicite et attitude de recul du spectateur moliéresque (p.548-550)

III.1- Les Bienséances et la stratégie trompeuses : Bienséance dans l'art poétique français (p.550-552) - Contrôle du style langagier chez Molière (p.553-554) - La feinte d'Elmire et les bienséances (p.555-557) - Fascination du public comme caution de tout manque aux bienséances (p.557-558).

III.2- Vraisemblance dans l'univers de la ruse : Tartuffe et la vraisemblance de sa fausse dévotion (p.559-562) - Vraisemblance du caractère outrancier de Pourceaugnac (p.563-565) - Les critères de réception chez Molière (p.565).

III.3- Désignation de l'action de la ruse : Moyens de signaler une phase de jeu de ruse, titre et distribution, monologue, personnage complice, le rusé lui-même (p.566-570).

Résultat : amplification du jeu théâtral de la ruse, les règles particulières de Molière concernant la vraisemblance et les bienséances (p.570-572).

### **Chapitre III- Esthétique comique de la ruse ----- 573- 621**

La catharsis du comique (p.573-574) - Molière et la conciliation de la théorie du comique et celle du rire (p.574-576).

### **I- Répercussion tragique de la ruse ----- 577-586**

Danger de l'hypocrisie (p.577-578).

I.1- Le silence d'Amphitryon : Justificatif humilié de l'hypocrisie de Jupiter, et silence amère d'Amphitryon (p.578-583)

I.2- Jeu risqué d'Elmire : la simulatrice au point d'être violée, et l'inquiétude des spectateurs (p.583-586).

### **II- L'Ironie de la ruse ----- 586-595**

Ironie dramatique et ironie verbale (p.586-587).

II.1- Plaisir cruel de Dom Juan : tyrannie oratoire de Dom Juan, humilier Elvire par une transparence consciente d'un discours mensonger (p.588-595).

### **III. Comique des fourberies ----- 596-621**

Multiplication des ruses et le principe du divertissement (p.596-598).

III.1- Comique du contraste : Tartuffe entre le désir et le masque de la dévotion (p.598-601) - Alceste entre la théorie et la pratique (p.601-602) - Mascarille / Lélie (p.602-603).

III.2- Comique de situation et de répétition : *Que diable allait-il faire dans cette galère ?* (p.603-606) - Dom Juan entre Charlotte et Mathurine (p.606-607).

III.3- Comique du langage et de l'hyperbole : l'emphase langagière dans le style précieux de Mascarille et ses deux jeunes précieuses séduites (p.608-613)

III.4- Effet comique du déguisement : grossièreté et burlesque du déguisement de Pourceaugnac en femme pour échapper à la pendaison (p.614-618).

Recul des spectateurs pour vivre le plaisir du spectacle de la ruse (p.619) - Principes généraux du comique moliéresque (p.620-621)

### **-Conclusion ----- 622-628**

Particularité de la ruse dramaturgique chez Molière (p.622) - Par le rire, Molière traite des sujets sérieux et sensibles (p.623) - La ruse reste le ressort dramatique favorable à la construction de la comédie moliéresque : outrance des ridicules et virtuosité des fourbes (p.623-624) - Complicité et applaudissement du public sont les seules règles à respecter chez Molière (p.625) - Motif théâtral et amplification de l'aspect ludique de la ruse (p.626-627) - Le danger de quelques hypocrisies n'empêche pas l'euphorie de la ruse moliéresque (p.627-628)

### **-Conclusion générale----- 630-348**

Le théâtre de Molière comme méditation sur le pouvoir l'imagination (p.632-633) - Le polymorphisme des figures de la ruse concorde avec la diversité de ses synonymes et ses champs d'application (p.634-635) - L'équivoque éthique de la ruse moliéresque (p.635-636) -

Le jeu sur les passions de l'interlocuteur et le champ de la relativité argumentative comme procédure persuasive du fourbe moliéresque (p.636-638) - La pratique du théâtre elle-même motive l'abondance des fourberies (p.639-641) - Rapport de complaisance entre les partenaires du processus de tromperie (p.642) - Vérité, ambiguïté, équivoque (p.643-644) - Valeur de l'hyperbole dans la dramaturgie moliéresque (p.644-645) - *La comédie de la ruse* comme genre dramatique (p.646-647) - comment lire le pessimisme de Molière ? (p.648)

**-Annexe----- 650-680**

I- Vocabulaire synonyme de la ruse dans les comédies de Molière ---- 652-674

II- Index des auteurs cités ----- 675-680

**-Bibliographie-----682-701**

**-Table des Matières -----702-716**

La particularité de la conduite de ruse, caractérisée par une diversité étonnante des domaines où elle se manifeste et s'applique, fait de ce phénomène d'intelligence une matière privilégiée dans la production dramaturgique de Molière. Pour soulever des questions cruciales portant sur l'aveuglement, l'imposture, le pouvoir de l'imagination et ses dérèglements, le théâtre comique de Molière construit ses intrigues en exploitant les fausses apparences, le simulacre et le décalage entre l'être et le paraître identifiés dans la pratique de la ruse.

La nécessité de réduire le pouvoir tyrannique des personnages tenant les clés de la décision, ou d'atteindre une ambition prédéterminée, impose une forme d'affrontement doux et masqué mené par le personnage de la ruse. La fourberie de celui-ci s'achemine par l'insinuation dans l'esprit de la cible en adoptant une stratégie persuasive, puisée à la science de la rhétorique sophistique, et élaborée en fonction des passions de l'adversaire dans le seul but de le persuader par des inventions imaginaires susceptibles de le mettre à sa merci.

Cette scène d'affrontement crée l'énergie du spectacle de la ruse grâce à la virtuosité du jeu théâtral du fourbe qui se livre à des mouvements scéniques, à des mimes, à des exaltations expressives destinés à séduire le public avant la cible. Le caractère outrancier des dupes, leurs réactions burlesques, l'amplification des performances des trompeurs permettent au public de Molière de constater les défauts de sa société, d'en rire, et de vivre des moments euphoriques offerts par la comédie de la ruse.

-Mots clés : ruse, éthique, persuasion, passion, séduction, virtuosité, théâtralisation.

- ED Arts et Médias: EA 3959 – IRET – Institut de Recherche en Etudes Théâtrales



## **The Art of Trickery. Lexical, Rhetorical and Dramaturgical Study of Trickery in Moliere's Comedies.**

The characteristics of the crafty behavior of *trickery*, and the surprising variety of domains where it appears and is put into practice, makes this mind phenomenon a preferential subject in Moliere's dramatic production. To raise crucial questions on self-delusion, imposture, powers of imagination and his disorders, Moliere's comic theatre constructs plots making use of deceptive appearances, simulacrum and discrepancy between being and appearance, characterized in the practice of trickery.

The necessity to cut down the despotic power of the characters holding the key of decision, or to achieve a given goal, calls for a gentle and concealed method of confrontation led by the trickster. His trickery worms its way into the mind of a prey using a persuasive strategy drawn from the science of sophistic rhetoric and designed according to the passions of the opponent in the sole purpose to convince him by fictitious fabrications that might put him at the mercy of the trickster.

The confrontation scene creates the energy of the trickery performance thanks to the virtuosity of the trickster's acting who engages himself in scenic gestures, pantomimes and expressive outburst intended to seduce the audience before the prey. The extreme characters of the dupes, their comical reactions, the elation of the trickster's performances allow the audience to notice the defects of his society, laugh with them and to live euphoric moments created by the comedy of trickery.

-Keywords: trickery, ethics, persuasion, passion, seduction, virtuosity, theatricalization

- ED Arts et Médias: EA 3959 – IRET – Institut de Recherche en Etudes Théâtrales