

Le malade imaginaire de Molière

De l'écriture scénique à l'approche de l'espace

Doctorant M. khademallah, Ismail

Maitre Assistant (A)

Faculté des lettres et langues Université Kasdi Merbah de Ouargla

Introduction :

JEAN-BAPTISTE POQUELIN est issue d'une bourgeoisie aisée, il bénéficie d'une éducation soignée en 1643, il décide de devenir acteur, prend le nom de Molière et fonde une troupe, il illustre théâtre avec son amie Madeleine BEJART. Après¹ avoir épousé la jeune sœur de MADELEINE Bèjart, il rencontre des difficultés, il tombe malade et connaît des déboires avec la censure. 1665 est une année sombre, puisque Tartuffe qui s'attaque à la compagnie. Molière continue d'écrire et jouer. Mais sa maladie le rattrape et il meurt en 1673 en pleine représentation du malade imaginaire.

Molière est un classique, qui cherche à peindre l'homme avec naturel et vraisemblance, en respectant un certain réalisme psychologique. Si la production théâtrale de Molière est importante car il écrit trente- trois pièces en vingt ans. Elle est aussi variée par des comédies, mais leur richesse tant formelle que thématique, elle avait pour but de faire rire en utilisant des procédés immédiats : les gestes sont vifs, les coups de bâtons et les gifles pleuvent, les déplacements sont permanents, le langage peut ne pas être toujours soutenu. Molière humanise et restructure les personnages, ils sont plus proche des ses contemporains dont il saisit les traits majeurs pour renforcer les effets comiques.

Les œuvres de Molière possède un caractère comique, c'est bien sur la nature humaine que porte son travail de dramaturge, il peint les hommes et les mœurs de son temps. Ses textes sont alimentés par ses nombreux voyages et par les fonctions multiples qu'il occupe. Par ailleurs, son travail d'acteur et de directeur de troupe à une influence directe sur son écriture, il est un des premiers dramaturges à élever la comédie au niveau de qualité de la tragédie. Son théâtre aborde des thèmes variés en apparence mais leur unité se fait autour de la peinture des travers.



1. L'écriture Moliéresque :

La longévité du théâtre de Molière est liée à la qualité de son écriture. Jacques Copeau a bien vu que « *cette efficacité est propre à l'écriture théâtrale et aux moyens qu'elle met en œuvre.* »

Deux raisons, sur lesquelles ont poussé Molière à inventer une rhétorique nouvelle : c'est la conscience des contraintes imposées par les conditions spécifiques de la représentation, et la conception d'une poétique originale, propre au genre dramatique comique.

Pour ce qui est des contraintes liées à la représentation, la critique s'est trop longtemps: écrire un dialogue de théâtre ne consiste pas simplement à juxtaposer des répliques, comme on le ferait spontanément au cours d'une conversation privée.²

Les conditions matérielles de la représentation et la fiction du jeu scénique font du texte de théâtre « *un langage surpris* » par un public auquel il n'est pas adressé directement, et le dramaturge est tenu de compenser constamment la perte d'informations qui risque de se produire en raison de cette situation très particulière.

Concernant, les fines nuances exprimant la physionomie des acteurs, tous les signes discrets qui contribuent, au cours une conversation privée, à nuancer le message proprement verbal. Il est formé sur les planches, Molière sait d'expérience que le théâtre impose une stylisation de l'écriture, répondant à des lois propres au genre comique et qui en accroît l'efficacité dramatique.

Ces incorrections, si choquantes à la lecture, non seulement passent inaperçues à la scène dans l'intonation de l'acteur et dans le mouvement du drame, mais encore elles donnent quelquefois la vie à l'ensemble, comme des aspects physiques tels que : les petits yeux, un gros nez, une grande bouche et des cheveux ébouriffés donnent souvent plus d'identification, à la physionomie, aux passions réalisées sur scène.

Le second élément qui pousse Molière à élaborer une rhétorique nouvelle, c'est la nécessité de forger un outil neuf, un langage dramatique propre à répondre de manière efficace à sa double visée psychologique et comique. Ainsi, se détournant à la fois du type de dialogue propre aux autres genres dramatiques, mais aussi de l'imitation directe du dialogue ordinaire,

Molière invente en véritable écrivain, une rhétorique propre au genre comique³.

La première caractéristique de son dialogue, la plus évidente, a trait au fait que chaque personnage possède son propre discours, ce qui contribue à le caractériser, les poétiques renvoient à la Rhétorique d'Aristote pour l'expression des caractères et des passions, en somme pour les questions du langage, mais Molière ne se satisfait pas de cette sorte de convention : il veut donner l'illusion du vivant, ce que la seule psychologie des personnages ne suffit pas à assurer. Il faut les faire parler de manière à dévoiler le tréfonds de leur pensée, pour faire oublier au public qu'il ne s'agit que d'êtres de papier, ce que permet notamment le procédé de la personnalisation.

Mais l'originalité de l'écriture moliéresque ne se borne pas à ce souci d'individualisation. Par-delà la diversité des caractères, le poète prête à ses personnages un langage aux caractéristiques communes, forgé pour la scène, et, plus extravagant héros jusqu'à la plus forte-en-gueule des servantes, tous parlent une langue nettement stylisée. À certains moments, cette stylisation s'affirme comme telle, car le propos y est volontairement mécanisé ; c'est le cas lorsqu'un personnage, répète comme une marionnette : « Le pauvre homme », « Sans dot » ou encore « Que diable allait-il faire à cette galère ? », Mais le plus souvent, cette stylisation — qui affecte par exemple l'enchaînement des répliques ou les effets de rythme — passe complètement inaperçue, car le langage des personnages paraît parfaitement naturel et spontané, ce qui au théâtre est toujours un effet de l'art.

Cette rhétorique originale, qui présente bien d'autres aspects, confère à ce théâtre une grande part de son étonnante robustesse et de son efficacité scénique. C'est essentiellement grâce à ces effets stylisés, qui le charpentent fermement, que le texte de Molière présente l'étonnante capacité de se prêter aux traitements prosodiques les plus divers, pourrait-on dire, aux lectures les plus inattendues, et de passer tout de même la rampe, ce qui n'est pas le cas pour toutes les dramaturgies ; ce n'est pas un hasard si aucun théâtre n'est

plus représenté par les jeunes compagnies, qui souvent aiment infléchir un texte vers des effets inattendus.

De la même manière, c'est la cohérence exceptionnelle de ce dialogue qui suscite parfois le sentiment qu'il tient par lui-même, si l'on ose dire, comme s'il n'avait plus besoin de contenu idéologique ou comme s'il s'affranchissait des circonstances particulières qui sous-tendent une situation. Voici l'un de ces moments de grâce, *extrait du Malade imaginaire* :

« **TOINETTE.**— *Non, je suis sûre qu'elle[votre fille] ne le fera pas.*
ARGAN.— *Je l'y forcerai bien.* **TOINETTE.**— *Elle ne le fera pas, vous dis-je.* **ARGAN.**— *Elle le fera, ou je la mettrai dans un convent.*
TOINETTE.— *Vous ?* **ARGAN.**— *Moi.* **TOINETTE.**— *Bon.* **ARGAN.**— *Comment, « bon » ?* **TOINETTE.**— *Vous ne la mettrez point dans un convent.* **ARGAN.**— *Je ne la mettrai point dans un convent ?*
TOINETTE.— *Non.* **ARGAN.**— *Non ?* **TOINETTE.**— *Non.* **ARGAN.**— *Ouais ! Voici qui est plaisant. Je ne mettrai pas ma fille dans un convent, si je veux ?* **TOINETTE.**— *Non, vous dis-je.* **ARGAN.**— *Qui m'en empêchera ?* **TOINETTE.**— *Vous-même.* **ARGAN.**— *Moi ?*
TOINETTE.— *Oui. Vous n'aurez pas ce cœur-là.* **ARGAN.**— *Je l'aurai.*
TOINETTE.— *Vous vous moquez.* **ARGAN.**— *Je ne me moque point. (I, 5) »*

Des volontés s'affrontent, et la grâce du jeu théâtral fait que le spectateur oublie pourquoi elles le font, car ce qui se dit a moins d'importance que la manière dont cela se dit ; c'est la forme même de l'échange qui traduit de manière métaphorique le conflit qui déroule entre les acteurs.

Enfin, le fait qu'il ait appris le métier de comédien avant d'écrire pour le théâtre est également déterminant, comme le souligne justement le philosophe Alain : « Shakespeare acteur, Molière acteur, ce ne sont point des hasards. C'est le corps, encore une fois qui doit commencer : c'est le corps qui doit chercher l'idée. » Molière est acteur autant qu'auteur : les leçons de Scaramouche, le voisinage professionnel avec les comédiens italiens, ainsi que le long apprentissage du métier en province lui donnent une excellente

connaissance de la scène, et contribuent incontestablement à la sûreté de son écriture. Il sait la manière de ménager un effet qui porte, ou d'exploiter au mieux une situation de parole précise.

C'est grâce à cet art d'écrire des dialogues que Molière, qui s'abreuve à toutes les sources, empruntant énormément d'éléments dramatiques dans le vaste fonds commun de la littérature occidentale, ne fait pas œuvre de plagiaire. Non seulement son écriture lui permet d'exploiter bien mieux que ses précédents tel effet ou telle situation de parole, mais elle confère de surcroît à ses comédies un liant parfait, qui gomme l'hétérogénéité de leurs matériaux constitutifs⁴.

2. La structuration de l'espace

Quelle est-elle alors cette organisation de l'espace ? Pour répondre à cette question, l'organisation de l'espace est constituée autour de la notion de lieu de l'action.

2.1. LE LIEU DE L'ACTION

Le traitement du lieu est un des signes distinctifs d'une œuvre dramatique. Celle-ci étant écrite pour être jouée, l'auteur a inscrit l'action et les personnages dans un lieu :

a. L'espace scénique c'est la partie du théâtre où se déroule le spectacle, espace délimité et mesurable dans lequel se meuvent les acteurs (espace réel).

b. L'espace dramaturgique c'est l'espace fictif imaginé par le dramaturge.

Il ne se réduit jamais à l'espace visible, ne serait-ce parce que le texte dramatique prévoit que des personnages entrent et sortent : il existe toujours un « ailleurs » dont la présence est souvent aussi forte.

L'espace dramaturgique se compose donc de plusieurs parties :

a. Le lieu dramatique est le lieu visible, celui dans lequel les personnages parlent, se rencontrent, évoluent sous les yeux du spectateur lors de la représentation. C'est le lieu dont le théâtre classique impose l'unité.

b. Le lieu virtuel est celui où se déroule ce qui échappe au regard des spectateurs : actions ou événements rapportés par des récits.

c. Le troisième lieu est une partie de la scène que l'on ne voit pas mais qui joue un rôle dynamique dans l'intrigue.

Dans la pièce de Molière « le malade imaginaire », on voit *Argan* qui compte l'argent mais sa position tient un rôle important et dynamique dans la scène.

Pour élaborer le lieu dramaturgique, l'auteur dispose **des didascalies** qui nous renseignent sur l'aménagement de l'espace visible (*lieu dramatique*), sur la position dans l'espace des personnages qui parlent, enfin sur la situation des lieux invisibles (*espace virtuel et troisième lieu*) par rapport au lieu dramatique.

Elles sont une façon pour l'auteur de suggérer ou d'imposer des détails de mise en scène et limitent la marge de liberté et l'inventivité, l'originalité créatrice du metteur en scène et des interprètes.

Elles peuvent avoir pour fonction de :

a. recréer une époque, situer l'action dans un cadre géographique et historique.

b. créer une atmosphère: l'abondance de précisions sur les éclairages, l'ameublement d'un lieu, les costumes font naître un cadre joyeux, grave, dramatique (*le théâtre de Hugo et les nombreuses indications de décor*) ;

c. traduire concrètement la psychologie (*émotions, sentiments*) des personnages (*voix tonitruante de la colère par exemple*) ;

d. prendre une valeur symbolique (le poignard = la mort). Mais l'auteur dispose également **des paroles prononcées** par les personnages (*dialogues*) : elles stimulent souvent l'imaginaire du lecteur, le forçant à « voir » des lieux simplement évoqués

3. Les approches de l'espace

3.1. L'approche scénique

L'espace est une donnée de lecture immédiate du texte théâtral. En effet théâtre vient du grec *theamai* (*regarder*). Une pièce de théâtre est faite ainsi pour être vu grâce à l'espace théâtral qui tirent ses éléments qui permettent la construction du lieu scénique avec les didascalies qui fournissent les indications de lieu et de gestes, le nom des personnages mais aussi grâce au dialogue qui nous renseigne sur la spatialisation.

L'espace scénique est également un lieu à construire : les éléments scéniques permettent au metteur en scène de construire son lieu où se fera l'action. Ce lieu concrétise le lieu textuel. Mais il est aussi un lieu concret qui est limité et qui devient aire de jeu où les comédiens jouent les conditions concrètes de la vie des hommes.

Ainsi, c'est la scène proprement dite, l'espace de jeu des acteurs. Le plus souvent, les acteurs évoluent sur un plateau, et la conception de l'espace scénique se concentre sur la matérialisation du décor. Tel que nous le concevons aujourd'hui, le décor concerne l'ensemble des éléments qui s'organisent sur le plateau et créent le lieu de la représentation théâtrale. Avant de projeter toute image esthétique, on doit s'assurer que le décor est utile, efficace et fonctionnel.

3.2. L'approche dramatique.

L'espace dramatique est l'espace imaginaire conçu par le dramaturge et qui ne prend vie que grâce au metteur en scène, au décorateur et aux acteurs, autrement dit lors de la représentation. C'est le lieu de la représentation, évoqué par l'action dramatique de la pièce. Cet espace comprend non seulement les signes perceptibles de la représentation, mais aussi toute la spatialité virtuelle hors de la scène évoquée par le texte, notamment dans les didascalies.

Il est ainsi toujours de l'ordre de la suggestion : qu'il s'agisse d'un lecteur ou d'un spectateur, tous deux sont amenés à construire l'environnement du lieu scénique qui leur est suggéré par les propos des personnages, à fabriquer « leur » espace dramatique.

Ainsi au delà de la scène s'étend cet espace dramatique exclusivement perceptible à travers les répliques. Cet espace invisible est nécessaire à l'action. Les personnages racontent ce qu'ils ont vu ou vécu ailleurs. Et c'est cet ailleurs qui détermine leurs comportements sur scène.

3.3. L'approche théâtrale

Le recours à l'espace théâtral permet de comprendre les acteurs et les spectateurs et définit les relations qui se tissent entre eux. Le théâtre est vivant. C'est un espace où évoluent des corps parlants. Ainsi c'est le lieu d'activité d'hommes en rapport les uns avec les autres. Nous voulons de la vie au théâtre, et du théâtre dans la vie. (*Jules Renard, Journal*)

Contrairement à la télé et au cinéma, où une image est projetée sur un écran, les rapports au théâtre sont très diversifiés. Ces rapports doivent constamment être réinventés au service du spectacle présenté. Ainsi, l'espace théâtral peut se trouver complètement transformé : une scène centrale entourée de spectateurs, plusieurs scènes amenant les spectateurs à se déplacer, un spectacle parmi le public, dans différents lieux publics, utilisant télé et cinéma,

Comment situer le public par rapport à ce qu'il voit, comment modifier sa perception, pour l'amener vers quoi ?

3.4. L'approche scénographique

L'approche scénographique implique l'espace théâtral dans sa totalité. Ainsi la scénographie englobe tout ce qui est vu : décor, éclairages et costumes, ainsi que leurs dérivés : maquillage, coiffures, accessoires de scène et patine du décor. Prenant en charge le spectacle entier, la scénographie devient en quelque sorte son « moteur interne ». À la limite, l'entrée du théâtre, le hall d'attente et la salle de spectacle, tous ces lieux parmi lesquels se déplacent les spectateurs font partie de l'espace théâtral et doivent être considérés dans la conception scénographique du spectacle.

Ainsi le metteur en scène peut choisir différents types de représentation pour sa pièce.

4. La sémiologie de l'espace vide

Le théâtre est virtuellement et au départ un espace tridimensionnelle vide (*ultérieurement rempli par une collection d'objets et de corps*).

Ainsi Peter Brook intitule son livre sur le théâtre : l'Espace Vide. Ce type de représentation reste un choix du metteur en scène et non un espace en soi. Dans cet ouvrage Peter Brook explique ce qu'est pour lui l'espace vide. L'espace vide c'est tout simplement l'absence de décor. Pour Peter Brook, quand l'esprit du spectateur voit un décor meublé, son imagination est entravée par l'espace scénique. Pour Brook, l'espace vide ne veut pas dire qu'il n'y a rien sur scène, mais qu'il n'y ait rien qui encombre l'esprit du spectateur. L'espace vide est créé par le metteur en scène pour laisser libre cours à l'imagination du public.

L'espace vide avait aussi des conséquences sur le jeu de l'acteur. En effet, Peter Brook pense que si sur scène il n'y a pas de décor, l'acteur ne sera pas distrait et celui-ci sera totalement concentré sur ce qu'il fait. Tout ce qu'il fait, tout ce qu'il vit sera alors perçu comme vrai par le spectateur. Pour Brook, l'acteur doit en entrant sur scène faire le même effet qu'une statue qui se met à bouger.

5. Résumé de malade imaginaire

La pièce tourne essentiellement autour d'**Argan**, qui est le « malade imaginaire » qui a donné son titre à la pièce. Veuf, il s'est remarié avec **Béline** qui simule des soins attentifs, mais n'attend en réalité que la mort de son mari pour hériter.

Il se fait faire des saignées, des purges et prend toutes sortes de remèdes, dispensés par des médecins pédants et soucieux davantage de complaire à leur patient que de la santé de celui-ci. **Toinette**, sa servante, se déguise en médecin et lui dispense des conseils pleins d'ironie où elle se moque du ridicule des médecins.

Angélique, sa fille, aime **Cléante** au grand dépit d'**Argan**. Il préférerait voir sa fille mariée à **Thomas Diafoirus** lui-même médecin.

Pour les tirer d'affaire, **Toinette** recommande à **Argan** de faire le mort. Sa femme est appelée par **Toinette**, et manifeste sa joie d'être débarrassée de son mari devant celui-ci, qu'elle croit mort. **Toinette** appelle ensuite **Angélique**, qui manifeste un chagrin sincère de la mort de son père : celui-ci arrête aussitôt son jeu et accepte l'union de sa fille avec **Cléante**, à la condition que ce dernier devienne médecin. Son frère, **Béralde**, lui conseille de devenir médecin lui-même, ce qu'il accepte. La pièce se termine par une cérémonie bouffonne d'intronisation d'**Argan** à la médecine.

Conclusion

En guise de conclusion, le succès de l'écriture moliéresque est lié à sa mise en forme qui s'articule autour de la rhétorique nouvelle, une forme nouvelle d'écriture qui sert à étudier la conscience des contraintes imposées par les conditions de jeu et la représentation théâtrale. Le dialogue est représentatif, il est accompagné par des répliques juxtaposés permettent de donner une intention particulière à l'écriture théâtrale, en tenant en compte la physionomie des acteurs, les signes discrets qui concrétisent l'efficacité dramatique.

La rhétorique nouvelle est synonyme d'un langage dramatique qui vise à répondre aux besoins psychologique des spectateurs ou les lecteurs passionnés du genre théâtral.

L'approche de l'espace nécessite l'exploitation des jeux sur les lumières, les costumes et les décors que le metteur en scène tend à rendre son espace théâtral attractif. Cela est justifié que la pièce théâtrale est faite pour être vu et que l'espace théâtral forme des éléments qui permettent de construire un lieu scénique en fournissant des indications sur les lieux, des gestes et le nom des personnes.

Référence

1. ARTAUD A. (1964). *Le théâtre et son double*, éd GALLIMARD.
2. BARTHES R. (1953), *le degré zéro de l'écriture*. Seuil.
3. COHEN J.(1966), *Structure du langage poétique*, éd. FLAMMARION.
4. CONESA G. (1989) *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, SEDES.
5. CONESA G., (1992). *Le Dialogue moliéresque*, Paris, PUF, 1983 et SEDES.
6. GIRARD.G. (1978). *L'univers du théâtre*, éd. PUF.
7. LARTHOMAS.P. (1972). *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
8. MOLIERE. *le malade imaginaire (comédie)*, éd. NOBILIS, maison d'édition.
9. NEVEU F.(2004). *Dictionnaire des sciences du langage*, éd A. COLIN.
10. PAVIS P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*, éd A. COLIN.
11. UBERSFELD.A.(1980). *Lire le théâtre Messidor*, éd. SOCIALE

1

² Pierre Larthomas ,Le Langage dramatique, Paris, Armand Colin, 1972

³ G. Conesa, Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636), Paris, SEDES, 1989

⁴ G. Conesa, Le Dialogue moliéresque, Paris, PUF, 1983 et SEDES, 1992.