



HAL
open science

‘Que diable allait-il faire dans cette galère?’ De Cyrano à Molière.

Sylvie Requemora

► **To cite this version:**

Sylvie Requemora. ‘Que diable allait-il faire dans cette galère?’ De Cyrano à Molière.. Cyrano de Bergerac, Cyrano de Sannois, 2005, Sannois, France. hal-01631063

HAL Id: hal-01631063

<https://hal.science/hal-01631063>

Submitted on 8 Nov 2017

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.

« ‘Que diable allait-il faire dans cette galère?’ De Cyrano à Molière ».

La pièce de Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, publiée pour la première fois en 1654, chez Charles de Sercy à Paris, mais probablement en gestation depuis les années de collège de Cyrano et terminée en 1645, est surtout connue pour avoir inspiré Molière, qui a repris la scène 4 de l'acte II, dite « scène de la galère » dans l'acte II scène 7 de ses *Fourberies de Scapin* en 1671. Depuis plus d'un siècle, les hypothèses les plus opposées ont été soulevées à ce sujet : de l'accusation de plagiat à l'éventualité d'une pièce écrite à deux, en passant par l'hommage rendu à un ami. C'est cette dernière hypothèse, bien plus vraisemblable, qui est explorée ici, en entendant la notion d'hommage bien sûr comme la marque d'estime d'un dramaturge à un autre, mais surtout comme la reconnaissance publique d'une dette par la reprise et l'exploration d'une intention dramaturgique précise.

Selon G. Forestier¹, si l'on compare ces deux scènes de la galère, Cyrano s'avère clairement être un « écrivain de théâtre », mais certainement pas un « praticien du théâtre » comme Molière peut l'être. Étudier les deux traitements comiques du motif de la galère par Cyrano et Molière permet d'interroger les liens dialectiques entre écriture et pratique comiques dans la pièce de Cyrano pour tenter de préciser son dessein dramaturgique, où l'écriture et l'action, si elles semblent opposées, sont en fait juxtaposées puis enchâssées pour revendiquer l'action de l'écriture. Il ne s'agirait plus alors d'opposer l'écrivain et le praticien mais de voir comment Cyrano propose une écriture conçue pour une mise en action en envisageant le lien entre l'héritage cyranien et l'entreprise molièresque.

On le sait, l'originalité de la pièce de Cyrano réside surtout dans l'invention d'un comique verbal : calembours, tirades pédantes, périodes subtiles, revitalisation de locutions figées, etc. Cette pièce propose un rythme langagier qui fait d'elle l'une des premières véritables « comédies du langage » selon la formule de Jacques Prévot², proposant une série d'interrogations comiques sur le langage et la communication entre les êtres. Le héros est un professeur de langue, dont l'être est confondu avec sa fonction linguistique. On y a reconnu Jean Grangier, rhéteur, latiniste, grammairien et professeur de Cyrano à l'époque de ses études au collège de Beauvais, où est même située la pièce, et on y a vu une œuvre à la fois revancharde et militante, participant au combat de Cyrano contre les autorités linguistiques et scolastiques.

¹ Georges Forestier, *Les Fourberies de Scapin, résumé analytique commentaire critique documents complémentaires*, Paris, « Balises », Nathan, numéro 60, 1992, p. 58.

² Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac, Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1977, p. 163-164.

« Elle est la geste burlesque de ce Jean Granger un peu comme *Ubu Roi* sera celle du « père Heb », ancien professeur de Jarry », comme le soulignent Jacques Scherer et Jacques Truchet³. Face à Granger, deux autres personnages sont définis par le langage : Châteaufort, matamore à la puissance verbale, et Gareau, paysan ne parlant que le patois, une des premières véritables parlures sur la scène française à l'époque. Ces trois voix ne se comprennent pas, parlent des langues différentes et posent le problème de l'impossible communication entre les êtres. « Aliénées par le langage »⁴ selon Jacques Prévot, incomprises d'autrui, ces trois voix sont ridiculement solipsistes. Aucune n'incarne la liberté et le naturel de la parole, toutes illustrent, à des degrés divers, l'aristotélisme et les principes d'autorité dans des esprits incapables de bien utiliser la science et la culture de l'époque.

La pièce se lit comme une satire contre toutes les formes de pédantisme, à tel point que Joan Dejean⁵ y a pu voir une « pièce de mot » courant le risque d'être aussi pédante que ses personnages. Mais en fait c'est plutôt vers la farce et le modèle de « l'érudition en folie » analysée par Y. Giraud à propos des questions tabariniques⁶ qu'il faudrait se tourner : la logorrhée de Granger s'apparente à du galimatias tant le mélange des thèmes, registres et vocabulaires est grand et le croisement des références est excessif. Granger ouvre ainsi la pièce par une réplique cherchant à dire « qui es-tu ? » :

Donne-moi la définition de ton individu. Ne serais-tu point un être de raison, une chimère, un accident sans substance, un élixir de la matière première, un spectre de drap noir ?⁷

La question de la quête d'identité qui ouvre la pièce est fondamentalement représentative d'une comédie proposant une vaste quête épistémologique sur le sens des mots et un processus utilisant une surenchère rhétorique pour dénoncer l'abus de langage.

La pièce de Cyrano est ainsi bien plus que la source d'inspiration d'un dramaturge majeur comme Molière : elle propose une réflexion et une dénonciation originales des vices d'une société reposant sur les mots, leur emploi inadéquat, abusif, solipsiste, rendant impossible toute tentative d'une authentique relation à autrui. Qu'elle ait été jouée ou non du vivant de Cyrano⁸,

³ Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *Théâtre du XVII^e siècle*, t. 2, Paris, Gallimard / Nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1463.

⁴ Jacques Prévot, *op. cit.*, p. 163-164.

⁵ Joan Dejean, « Cyrano de Bergerac's *Le Pédant joué* : play or word play ? », *Neophilologus*, vol. LXVI, 2, avril 1982, p. 167-178.

⁶ Voir la préface de Ch. Mazouer, *Farces du Grand Siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

⁷ Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *op. cit.*, p. 763.

⁸ On a longtemps cru que la pièce avait été jouée (Lancaster par exemple), avant d'évoquer l'hypothèse d'une absence de représentation (Cf. l'article de Joan Dejean, *art. cit.*). Le travail de Barry Russell sur les « Spectacles de l'Ancien Régime »

les hypothèses vont dans les deux sens encore aujourd'hui. Il existe un manuscrit de la pièce, bien plus long et bien plus subversif que la version imprimée – laquelle connut néanmoins un vif succès éditorial, car plusieurs rééditions se succèdent après 1654. Au-delà de la question de la possibilité technique de la représentation, c'est la question plus large d'une réflexion libertine sur un théâtre de mots dénonçant l'abus de ces mots comme la cause de l'impossible transparence des relations humaines, qui est posée.

Les sources de cette pièce irrégulière et hybride en cinq actes et en prose (voire en prosimètre puisque le héros insère un poème dans une de ses longues logorrhées) sont nombreuses et variées. Selon Émile Roy⁹, la pièce serait inspirée de Lope de Vega (*L'Enlèvement d'Hélène*). Deux auteurs italiens, Moland et Stamponato, ont trouvé des traces de l'œuvre de Bruno dans *Le Pédant joué*¹⁰. Sa comédie satirique, *Il Candelaio*, parue en 1582, fut traduite en français en 1633 sous le titre « Boniface et le pédant ». Enfin, les dialectologues ont depuis longtemps souligné les liens possibles avec une série de mazarinades dialoguées publiées entre 1649 et 1651, les *Agréables Conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps*, où se trouve créée selon Frédéric Deloffre « comme une “koinè” de la langue des paysans de théâtre »¹¹.

C'est surtout l'héritage de la farce et de la *commedia dell'arte* à travers l'intrigue et les figures du valet, du pédant et du capitaine, que l'on retient. L'histoire est traditionnelle, Cyrano reprend l'intrigue des vicissitudes amoureuses de jeunes gens en lutte contre l'autorité paternelle, et qui doivent leur victoire à l'esprit retors d'un valet. Corbineli représente à lui seul tout un programme :

La Tremblaye : Je vous conseille de prendre là-dessus le conseil de Corbineli ; il est italien ; ceux de sa nation jouent la comédie en naissant ; et s'il est né jumeau, je ne voudrais pas jurer qu'il n'ait forcé dans le ventre de sa mère¹².

Corbineli allie la *commedia dell'arte* à la farce et la comédie : il va respecter ce programme farcesque : il s'agira de « jouer » (tromper, duper) un pédant, Granger, principal de collège. Son fils Charlot et lui sont tous deux amoureux de la même jeune fille, Genevot.

(<http://www.foires.net/cal/cal.shtml>), évoque un vif succès parisien à l' « Année 1646 » relançant le débat. (cf. « Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime »).

⁹ Émile Roy, *La Vie et les Œuvres de Charles Sorel sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, Hachette, 1891; Genève, Slatkine, 1970.

¹⁰ Voir l'article en ligne de Jean-Louis Chassaing « Science avec croyance : par Giordano BRUNO » : <http://www.ecolpsy-co.com/HtmPub/Journ610.html>

¹¹ *Agréables Conférences de Deux Paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps (1649-1651)*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 11.

¹² Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *op. cit.*, p. 814.

Granger tente donc d'évincer son propre fils en l'envoyant à Venise. Dans le même temps, Granger veut marier sa fille Manon, ce qui crée une seconde intrigue amoureuse. Manon a trois prétendants : Chasteaufort (matamore), Gareau (paysan) et Mr De La Tremblaye (honnête gentilhomme), le propre frère de Genevot. C'est à ce moment que Corbineli met en place la ruse de la galère, en feignant que Charlot, le fils qui doit être envoyé à Venise, est enlevé par des Turcs pour soutirer au père la somme de cent pistoles. Genevot, de son côté, feint d'accepter d'épouser Granger et le reçoit la nuit, de manière à ce que sa fille, Manon, puisse dénoncer cette visite nocturne au frère de Genevot, l'un des prétendants de Manon. La Tremblaye, le frère de Genevot, surprend Granger, le menace et sa fille propose de le sauver en offrant sa vie en échange. La fourberie réussit. Une seconde fourberie doit ensuite parvenir à régler les amours de Charlot et Genevot. Un premier stratagème échoue : il s'agissait de faire passer Charlot pour mort, de respecter la parole de Genevot qui lui aurait promis de l'épouser mort ou vif, de la marier au mort pour la dégager de sa parole et la rendre libre d'épouser Granger, mais bien sûr de ressusciter le mort juste après le mariage. Granger, mis au courant par son valet Paquier, se méfie et déjoue le plan. Le valet Corbineli invente donc une ultime fourberie, qui utilise le procédé du théâtre dans le théâtre. Corbineli organise la représentation d'une fausse comédie pour faire signer au père son consentement au mariage de son fils et de Genevot.

La structure de la pièce est révélatrice de la réflexion que nous propose Cyrano sur le langage et sur la déconstruction de ses codes. La comédie de Cyrano est subversive grâce à des effets et des thèmes déjà présents dans sa tragédie, *La Mort d'Agripinne* : la stratégie de la feinte, la fausse apparence du langage, le défi, à travers le thème de la machination du rusé contre le monde, la représentation de sentiments paroxystiques à travers des métaphores très sanglantes, l'indifférence face à la mort... Mais le scandale dans la comédie passe par le rire provoqué par les logorrhées déconstructivistes.

Les trois premiers actes sont constitués de duels de mots, où chaque personnage est confronté à un autre dans un duo qui devient vite duel, selon l'antique tradition de l'*agon logon*. Mais ici, ces duels deviennent des confrontations de codes langagiers, finissant tous par être déconstruits les uns par les autres. Ainsi l'acte I scène 1 oppose la scolastique à l'art militaire à travers la succession des longues tirades de Granger et de Chasteaufort. L'acte II scène 2 met en scène un duel langagier entre le paysan et le matamore, où le Capitain est battu physiquement par le paysan, tout en n'arrêtant pas de parler et de dire que « sa coutume est d'avoir plus tôt donné

un coup d'épée qu'une parole »¹³. A l'acte II scène 9, c'est, à travers la précieuse Genevoté au nom moyen-âgeux symbolique, le code courtois qui est confronté au valet cuistre et butor à travers une variation comique des différents sens métaphoriques et physiques du feu, donnant lieu à un véritable dialogue de sourds qui montre clairement l'impossible communication entre les personnages, tous deux enfermés dans leur bulle linguistique et culturelle. Alors que Paquier raisonne sur « le feu central, le feu vital et le feu élémentaire » et ne maîtrise pas les métaphores galantes (« le feu sauvage »), Genevoté brode les fils textuels de l'amour courtois. Cyrano exhibe ainsi les cloisonnements des codes langagiers, tout en provoquant un comique de situation.

Enfin à l'acte III, la scène 2 montre comment le style argumentatif excessif va contre le bon sens et ennue Genevoté : Granger entend prouver sa passion à la belle

par quatre figures de rhétorique : les antithèses, les métaphores, les comparaisons et les arguments. Et pour les déplier, écoutez parler l'antithèse. [...]

Genevoté : Comment appelez-vous cette figure-là ?

Granger : Nos ancêtres jadis la baptisèrent antithèse.

Genevoté : Et moi qui la confirme aujourd'hui, je change son nom et lui donne celui de galimatias¹⁴.

La redéfinition des figures de rhétorique abusivement utilisées est une manière de dénoncer une rhétorique absurde tournant dans le vide et sur elle-même, dans un tourbillon autotélique et solipsiste.

L'acte IV, lui, diffère des trois précédents actes confrontant les codes et les registres. Il est constitué par la double machine. La première fourberie fonctionne : la machine de l'échelle¹⁵ réussit en transformant Granger en Roméo burlesque, alors que la seconde, celle du retour du mort, échoue. L'acte V est alors constitué par la comédie dans la comédie. Corbineli invente en effet une curieuse pièce de théâtre. Située à Constantinople, elle pourrait être une turquerie. Elle représente la tragédie de deux amants prêts à se suicider par amour : il s'agirait donc d'une turquerie tragique. Mais aussi d'une tragédie heureuse, car le père au bon naturel va les en empêcher et célébrer le mariage : une tragi-comédie du sérail donc¹⁶. Cependant, Genevoté précise qu'en fait, ce n'est pas une pièce : « comme ce n'est pas une fiction, nous n'y mêlons rien

¹³ *Ibid.*, p. 780.

¹⁴ *Ibid.*, p. 799-800.

¹⁵ *Ibid.*, p. 803 : « Genevoté : C'est bien le plus bouffon personnage de qui jamais la tête ait dansé les sornettes ; et moi, par contagion, suis devenue facétieuse, jusqu'à lui permettre d'escalader ma chambre. À bon entendeur, salut. Il se fait tard ; les machines sont peut-être déjà en chemin, retirons-nous ».

¹⁶ Sur les turqueries, voir S. Requémora, « Les "turqueries" : une vogue théâtrale en mode mineur », *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 133-151.

de feint ; nous ne changeons point d'habit »¹⁷. Enfin Corbineli demande à Granger de conclure la pièce par la cérémonie du mariage. Granger s'étonne : « comment serait-ce la fin ? Il n'y a pas encore un acte ». Corbineli répond : « Nous avons uni tous les cinq en un, de peur de confusion. Cela s'appelle pièce à la polonaise »¹⁸. Voilà donc au total une turquerie tragi-comique à la polonaise. Après les codes langagiers ce sont donc les codes dramatiques qui sont ainsi déconstruits.

Mais c'est finalement grâce au théâtre dans le théâtre que la fourberie réussit et que la communication peut aboutir à un résultat, redevenir efficiente. La mise en scène s'oppose ainsi nettement à l'échec du texte figé ; le théâtre, conçu comme texte vivant devient une solution contre les textes sclérosés et clos des pédants. Après trois actes consacrés à opposer des codes langagiers imperméables les uns aux autres, la mise en scène, d'abord de la machine de l'échelle, puis de la pièce enchâssée, bigarrée et hors normes, permet de revisiter le langage en lui rendant sa fonction performative grâce au passage par la scène et au jeu corporel.

Ainsi, Cyrano, s'il est bien un « écrivain de théâtre » donne à voir que c'est bien la pratique théâtrale qui a le rôle de moteur dramaturgique. Le langage écrit et dit ne suffit pas, son abus annule même ses messages. Mais lorsqu'il suscite une *action*, une participation et une réaction, alors il a un vrai sens. On pourrait chercher ici le sens de la comédie cyranienne : la pièce pourrait être lue comme un processus dramaturgique destiné à dénoncer l'invalidité des mots qui n'ont pas d'efficacité immédiate. Et Molière pourrait avoir bien compris cet enjeu. Alors que le leitmotiv de la galère n'a aucune efficacité dans la bouche de Granger, qui n'a pas compris que Charlot n'y est pas « allé » volontairement, contrairement au Léandre de Molière, et qui l'isole par des parenthèses au cœur de son discours de grotesque et vaine délibération, dans la version imprimée, Molière, lui, fait du retour du leitmotiv une véritable stratégie rythmique où la question rhétorique de Géronte devient véritable dialogue par les réponses de Scapin.

La comparaison entre la conception cyranienne du théâtre et l'esthétique et la pratique moliéresque est en fait révélatrice d'une différence fondamentale : alors que Cyrano propose un théâtre comique de la mise en mots par la représentation de discours pédants, Molière réfléchit à un théâtre comique de la mise en scène des mots par l'action, dans la continuité de ce que propose Cyrano dans ses deux derniers actes.

¹⁷ Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *op. cit.*, p. 827.

¹⁸ *Ibid.*, p. 831.

Quand Cyrano lance le thème de la galère turque, associée à la référence diabolique, il renvoie sur le mode comique à deux phénomènes contemporains : d'une part l'usage des galères, depuis l'antiquité mais encore d'actualité, comme principal navire de combat sur la Méditerranée, totalement invraisemblable sur la Seine, même si la galère turque, comparée aux espagnoles et vénitiennes est de loin la plus rapide ; d'autre part les raptus maritimes des corsaires barbaresques et des pirates musulmans («écumeurs des mers », écrit de façon globale Cyrano), conçus par les Chrétiens comme manifestations de l'œuvre du Diable sur mer¹⁹. Chateaufort, dans la scène 2 de l'acte II parlait déjà « d'exhortations à la turque », expression que Robert Challe reprendra dans son *Journal du Voyage des Indes orientales*²⁰. Chateaufort répond en fait à Gareau qui évoquait son voyage en pays des Abyssins « où tout le monde est noir comme des antéchrists » puis en Turquie, où « Tous ces Turs-là sont tretous huguenots comme des chiens ». (p . 779) L'amalgame de Gareau entre musulmans, huguenots et chiens, mis pour hérétiques, est la marque comique de son ignorance et de son ridicule, comme Paquier qui tente de prouver la possibilité de la présence des Turcs sur la Seine par la venue des Topinambours et des Polonais.... Ce sont là deux exemples de la fausse science et de la pédanterie mal venue des personnages.

La version manuscrite détaille davantage la narration de la fourberie de Corbineli, en insistant sur les termes techniques du rapt, coupés dans la version imprimée :

Corbineli : A peine étions-nous entrés en bateau pour passer de la porte de Nesle au quai de l'Ecole....

Granger : Et qu'allais-tu faire à l'Ecole, baudet ?

Corbineli : Mon maître, étant souvenu du commandement que vous lui avez fait d'acheter quelque bagatelle qui fût rare à Venise et de peu de valeur à Paris, pour en régaler son oncle, s'était imaginé qu'une douzaine de cotrets n'étant pas chers, et ne s'en trouvant point par toute l'Europe de mignons comme en cette ville, il devait en porter là. C'est pourquoi nous passions vers l'Ecole pour en acheter ; [mais à peine avons-nous éloigné la côte, que le page de notre navire a découvert au sud-ouest une galère turque qui tâchait à coups de rames de dérober le vent dessus nous, et le fit parce que nous étions mauvais voiliers. Après donc qu'elle a eu doublé le cap des Bonshommes, qu'elle a eu jeté fond et demeuré quelque temps sur le fer à l'abri des dunes du Cours, elle a levé l'ancre et fait canal droit à nous, de proue en poupe. Ce qui nous a fait choir en défaut, c'est qu'ils ont arboré de chrétienté, nous ont salué d'amis et, cinglant d'un quart de bouline, nous ont gagné le flanc, nous ont accrochés, et, la soldatesque sauté sur notre tillac, ils nous ont fait esclaves, puis se sont élargis en mer.²¹

¹⁹ Voir Dominique Carnoy, *Représentations de l'Islam dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998.

²⁰ Robert Challe, *Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales*, DELOFFRE Frédéric et MENEMENCIOLU Melâhat éd., Paris, Mercure de France, 1979, 654 p.; Paris, Mercure de France, Le Temps retrouvé, 1983, tome II, p. 129.

²¹ Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *op. cit.*, p. 786.

André Blanc qualifie ce passage de « délire verbal quasi surréaliste »²². Mais le savoir maritime est réel et exact, contrairement aux discours des pédants. La version imprimée se résume à la phrase : « mais à peine avions-nous éloigné la côte, que nous avons été pris par une galère turque ». La fiction de Corbineli consiste donc à imaginer l'abordage d'un bateau destiné au passage de la rive gauche à la rive droite de la Seine, dans l'intervalle temporel et géographique étroit que constitue ce passage. La version manuscrite mentionne les manœuvres complexes de la galère ponctuées de repères géographiques parisiens ainsi que la fourberie des Turcs consistant à se faire passer pour chrétiens afin de réussir à aborder le bateau. Tout ce passage utilise du vocabulaire maritime bien employé qui transforme Corbineli en expert nautique, en même temps que l'in vraisemblance de la situation en fait aussi un conteur affabulateur. Dans la version imprimée, Corbineli n'a plus ni un tel savoir ni un tel talent, le langage de la science maritime est réservé à Granger qui le transforme en mythe (« Hé ! de par le Cornet retors de Triton Dieu Marin, qui jamais ouït parler que la mer fût à Saint-Cloud ? ») et celui de la religion musulmane à Paquier qui l'utilise de façon grotesquement inappropriée (« En effet, les Turcs n'ont garde de toucher l'argent des Chrestiens, à cause qu'il a une Croix »). Corbineli n'est ainsi plus doté d'une science autre que celle de l'art de la fourberie et du mensonge efficace.

Molière, lui, reprend l'idée d'une narration circonstanciée et celle d'une fourberie des Turcs, accueillants pour arriver à leurs fins. Mais il ne passe pas par la feinte d'un Turc chrétien, il développe l'image d'un Turc hospitalier, suscitant la gourmandise de Léandre et de Scapin, afin de mettre mieux en place l'effet de réel et de justifier de façon plus vraisemblable leur naïveté et éviter les soupçons de Géronte. Chez Molière, l'opposition entre Chrétiens et Turcs disparaît, elle est juste une référence implicite justifiant le pseudo rapt. Pour Molière, l'essentiel est de donner à la séquence un rythme qu'elle n'a pas chez Cyrano en jouant du « contraste entre l'affolement manifesté par le valet au début et le caractère agréable de l'invitation du Turc et de la collation qu'il leur offre ».²³

Molière, en reprenant la scène, lui laisse néanmoins son côté invraisemblable, même s'il transpose la scène à Naples et donc au bord de la méditerranée : seul un Géronte, qualifié par Scapin d'« espèce d'homme à qui l'on fera toujours croire tout ce qu'on voudra » (II, 4), peut croire à un tel rapt, il ne met même pas en doute un instant la narration, contrairement à Granger. Molière réduit le nombre de personnage, en confrontant le valet uniquement au père, et étoffe la

²² André Blanc éd., *Œuvres complètes, Théâtre*, tome III, Champion, 2001.

²³ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 58.

structure de Cyrano : l'échange est chez Molière encadré de deux *lazzi* où Scapin feint d'abord de ne pas voir le vieillard, puis Géronte feint de donner sa bourse à Scapin. Molière développe sur une quinzaine de répliques ces *lazzi* que Cyrano esquissait à peine dans la version manuscrite mais qu'il supprime de sa version imprimée. C'est l'une des raisons qui font croire à Georges Forestier que Cyrano est un « écrivain de théâtre » mais non un « praticien du théâtre »²⁴. L'autre innovation de Molière consiste à réutiliser la répétition lancinante du leitmotiv « Que diable allait-il faire dans cette galère ? », mais en réorganisant la scène, en la restructurant autour de ces répétitions et en donnant à cette séquence un rythme que l'on ne trouve pas chez Cyrano. Molière détache le leitmotiv à sept reprises au milieu du dialogue, comme un argument vain de Géronte pour éviter d'avoir à payer, sous la forme d'une exclamation ou d'une question n'attendant pas de réponse mais à laquelle Scapin apporte toujours une réponse :

G. Que diable allait-il faire dans cette galère ?

S. Il ne songeait pas à ce qui est arrivé.

[...]

G. Que diable allait-il faire dans cette galère ?

S. Une méchante destinée conduit quelquefois les personnes

[...]

G. Que diable allait-il faire dans cette galère ?

S. Il ne devinait pas ce malheur. Songez, Monsieur, qu'il ne m'a donné que deux heures.

(*Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 7)

Cette utilisation sous forme de dialogue de ce qui ne devrait pas fournir matière à dialogue rehausse le caractère mécanique du comique. Les sept mentions du leitmotiv ponctuent chaque étape de l'esquive de Géronte : la requête en justice, la substitution du fils par le valet, la valeur des cinq cents écus, la vente des vêtements du grenier, la négociation, « l'oubli » de payer, et enfin la « digestion », pour reprendre le verbe de Scapin, de ces cinq cents écus. Dans la version initiale de Cyrano, sur les sept leitmotifs, seuls deux sont isolés. Mais le premier est une question rhétorique suivie d'un « *perge* » qui fonctionne comme un appel à la rhétorique, et le second est une question qui ne fait que déclencher une précision absurde de Paquier, désireux de placer sa pseudo connaissance des religions (« Qui n'a peut-être pas été à confesse depuis dix ans »). Les cinq autres reprises du leitmotiv sont insérées dans les tirades du pédant et perdent leur pouvoir dialogique. De même, les arguments de l'esquive sont tous liés au fait de parlementer plutôt qu'à celui d'agir : concilier, contracter, commercer... Granger en conclut que son fils doit se « laisser pendre sans dire mot » et sans s'affliger car il sera vengé. Seul le souci de sa réputation auprès de Genevot l'amène à chercher sa bourse.

²⁴ *Ibid.*, p. 58.

Le traitement de l'idée de rançon est aussi différent : outre la différence de montant (cent pistoles chez Cyrano (mille livres), cinq cent écus chez Molière (mille cinq cents livres)) et donc la surenchère du prix de la fourberie chez Molière, elle vient directement de Corbineli chez Cyrano alors qu'elle semble venir du Turc chez Molière, et sa fonction est floue dans le *Pédant joué* alors qu'elle sert clairement à « acheter celle que [Léandre] adore ». (II, 8). Là encore, il s'agit de parler pour parler et dénoncer ces paroles vaines dans la comédie cyranienne, alors que le langage a une fonction dramatique précise chez Molière.

Enfin, le dernier *lazzo*, le jeu de la bourse (la bourse ou la vie du fils) est réduit à une phrase chez Cyrano, qui constitue la scène 6 de l'acte II de la version manuscrite (« Granger : Tiens, va porter tout mon bien... Ha, ha, je croyais te l'avoir donnée »), et une didascalie encore plus allusive dans la version imprimée (« Granger revient lui donner une bourse, et s'en retourne à même temps »), alors que Molière la développe en véritable *lazzo*, sur plusieurs répliques très rythmées par le jeu de scène.

Entre sa version initiale et sa version corrigée, Cyrano semble donc sciemment vouloir éliminer ce qui peut prêter à un jeu théâtral, alors que Molière au contraire développe les potentialités dramaturgiques contenues dans la scène de Cyrano, redonnant aux mots de Cyrano un pouvoir actif en les sortant du contexte d'une comédie aux mots pesants, au pouvoir langagier inopérant, leur donnant une nouvelle vie hors des pédants qui l'empêchaient de fonctionner.

Alors que le sens figuratif du mot « galère » existait déjà dans l'expression « Vogue la galère » dans le sens de « adviene que pourra », que l'on trouve chez Rabelais (*Pantagruel*, IV, 23) ou chez Mme de Sévigné (Lettre 236), Cyrano invente la formule « que diable aller faire dans cette galère ? » qui devient un proverbe comique à partir de Molière, au sens de « s'entremettre dans une affaire périlleuse », et surtout à partir du XVIII^e siècle dans l'Europe lettrée. Rulhières, par exemple, dans ses *Anecdotes sur la Russie* de 1762, note qu'après la révolution qui précipita Pierre III du trône de Russie, des jeunes femmes présentes sur la Néva avec lui « se disaient tout bas entre elles le proverbe comique : Qu'allions-nous faire dans cette galère ? »²⁵. De Cyrano à Molière le verbe « aller » n'a plus le même sens, d'une situation de malchance passive, il prend une valeur active d'acte irraisonné et téméraire et c'est ce dernier sens qui passe à la postérité.

Molière a repris également la scène où la jeune femme naïve dévoile la supercherie au dupé en lui rappelant la scène de la galère. Mais là aussi, il modifie « à la fois le contenu et la

²⁵ Rulhières, *Anecdotes sur la Russie*, 1762, [in] *Œuvres complètes*, tome IV, p. 354.

portée »²⁶. Dans *Le Pédant joué* (III, 2), le personnage ridicule doit écouter une longue « description de tous ses vices physiques et moraux et ne comprend qu'à la fin de la tirade qu'il s'agit de lui ; c'est seulement après cette litanie burlesque que la scène de la galère est rapidement racontée »²⁷ mais sans le retour du leitmotiv. Molière donne plus de cohérence à la scène : « tout le récit de Zerbinette est centré sur l'origine, les causes et le détail de l'histoire de la galère et tout est fait pour que Géronte entrevoie, se doute puis ait la certitude qu'il est la victime ridicule de la duperie »²⁸. Chez *Cyrano*, on a « une longue et délirante description »²⁹ statique du pédant, alors que le rythme de Molière permet de développer un comique de répétitions puisqu'aucun détail n'est ignoré par le public. Il n'y a cependant même pas redondance absolue puisque Zerbinette glisse des informations nouvelles sur la rencontre amoureuse. Là encore, la représentation active de la scène compte autant que son écriture. Chez *Cyrano*, la réaction du pédant à la découverte de la supercherie turque est ratiocinante, et non gestuelle³⁰.

L'intention de la pièce de *Cyrano* s'éclaircit ainsi à la fin de l'acte 5 pendant la mise en place de la comédie dans la comédie par Corbineli : transformé en metteur en scène, Corbineli va sans cesse rappeler à l'ordre Granger qui interrompt la représentation. La confrontation du dramaturge et du pédant révèle l'opposition entre le théâtre vivant et le théâtre savant. La pièce enchassée, véritable miroir sans fard (ni habits ni fiction, précise Genevot) rejoue la pièce principale.

« C'est un duo d'amour – fortement parodique- au cours duquel les personnages se rappellent la force de leurs sentiments mutuels, les obstacles que le père du jeune homme n'a cessé d'opposer à leur union, et qui se termine par la décision d'obtenir enfin le consentement ou de mourir. Ce dialogue reproduit en abrégé, et à la volonté de mourir près, l'intrigue de la pièce principale. L'instigateur du spectacle compte en effet là-dessus pour obtenir enfin le consentement du père du héros ; pour ce faire, il a conféré à celui-ci un rôle dont il lui laisse tout ignorer et qui n'entre en jeu qu'à la fin. Aussi le contrat de mariage qui termine le dialogue se révèle-t-il être véritable, tout autant que le notaire qu'on avait introduit pour la circonstance. La réalité rejoint donc la fiction, grâce à la mise en abyme »³¹. « Granger, en tant que spectateur

²⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jacques Scherer et Jacques Truchet éd., *op. cit.*, p. 798.

³⁰ *Ibid.*, p. 799

³¹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p. 157.

d'une action dramatique, est contraint de prendre pour fiction une histoire vraie, qu'on lui décrit expressément comme non-fictionnelle »³².

Tout est fondé sur l'exactitude du reflet, à une exception majeure près : seule l'intrigue est reprise, pas les discours des pédants ; Granger, au contraire, est sans cesse prié de se taire. C'est parce qu'elle n'est pas une comédie de mot que la comédie intérieure peut amener la première à une action (la signature du contrat) et à une issue. L'opposition des pédants, Granger et Paquier, qui interrompent de l'extérieur³³ et empêchent cette comédie intérieure fait que sur l'ensemble du spectacle, les discussions entre Granger et Corbineli sont aussi longues que le dialogue de la pièce dans la pièce. Le théâtre performatif doit surmonter les obstacles des discours pédants. Selon G. Forestier, c'est le seul cas de théâtre dans le théâtre où un metteur en scène soit obligé d'intervenir au cours d'une représentation intérieure³⁴. Granger, lorsqu'il confie à Corbineli sa stature de metteur en scène le fait en ces termes : « Je te déclare Plénipotentiaire de ce traité comique » (acte V, scène 5). Contre la perspective pédante consistant à considérer la comédie comme un « traité comique », c'est-à-dire une déclamation que Granger voulait représenter initialement à la place de la comédie à l'italienne de Corbineli, Corbineli, comme Molière après lui, propose une réécriture qui est revitalisation. La comédie, selon la perspective cyranienne, ne doit pas être une écriture de théâtre mais une pratique de théâtre. C'est la pratique de l'illusion théâtrale qui a une dynamique constituante de l'action et qui ne doit pas rester vain jeu de mots : Cyrano le montre dans l'acte V et Molière en refait la démonstration par la reprise de la scène de la galère. Rien d'étonnant alors que Racine adapte lui aussi un épisode du *Pédant joué* dans les *Plaideurs*, celui du souffleur, tiré précisément de la comédie dans la comédie. Mais ce serait une autre étude...

Que diable allaient donc faire les personnages cyraniens, dans cette galère turque puis dans la fausse turquerie? Rien moins que s'opposer au théâtre des mots pédants et démonter l'illusion de la vaine pédanterie par une dynamique et efficace illusion théâtrale, aliénant les pédants pour mieux les jouer. Finalement la pièce comique de Cyrano peut se comprendre comme un processus interrogeant l'art dramatique au fur et à mesure de son déploiement : les trois premiers actes déroulent une satire sous forme d'anti-théâtre, comme on parle d'anti-roman à la même époque, avec des anti-héros pédants, puis le quatrième acte esquisse une réflexion sur l'art des machines et des fourberies préparant l'acte final, véritable exhibition des procédés de

³² *Op. cit.*, p. 234.

³³ Par exemple : « je suis venu... J'ai vu, j'ai vaincu, dit César au retour des Gaules », *op. cit.*, p. 830.

³⁴ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 201.

l'illusion dramaturgique, comme le fera Molière dès la scène d'exposition des *Fourberies de Scapin*.

Le travail de Molière a ainsi été de continuer le dessein de Cyrano et de rendre la scène plus théâtrale et corporelle, dans une farce où c'est l'action farcesque, la fourberie, qui est affichée dans le titre et non la pédanterie, où triomphe le valet au générique, le joueur et non le « joué ». Moins connue et encore moins représentée aujourd'hui, la comédie de Cyrano est ainsi davantage un texte contre les textes, qui dénonce leur cuistrerie en les oralisant, une véritable comédie de mots, où le comique typologique répertoriant les divers pédants devient vite un comique étiologique, c'est-à-dire une recherche comique des causes langagières de la maladie d'une société si friande de discours mal appropriés. Une comédie de mots conçue comme patchwork de citations, rendues pédantes par leur abus, une comédie citée à son tour, aussi bien par des pamphlets que des récits de voyage, une comédie en partie réécrite pour la scène par Molière : la conception de Cyrano du théâtre comique s'avère être celle d'une circulation des mots que ses lecteurs (à défaut de ses spectateurs) auraient à revivifier, comme le fait Corbineli à la fin de la pièce aux dépens des pédants et comme le fait Molière en reprenant la scène de la galère.

Sylvie REQUEMORA-GROS

Université Aix-Marseille I