



**HAL**  
open science

# Rapporter, répéter, imiter : du discours citant au corps cité dans quelques comédies de Molière et de Marivaux

Anne-Marie Paillet

## ► To cite this version:

Anne-Marie Paillet. Rapporter, répéter, imiter : du discours citant au corps cité dans quelques comédies de Molière et de Marivaux. Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. hal-03658305

**HAL Id: hal-03658305**

**<https://hal.science/hal-03658305>**

Submitted on 4 May 2022

**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.

## Rapporter, répéter, imiter : du discours citant au corps cité dans quelques comédies de Molière et de Marivaux

Anne-Marie Paillet

ENS-Ulm , équipe Sens, Textes, Histoire (Paris IV)

Cette étude analyse la citation dans les comédies de Molière et de Marivaux, en mettant en relation l'aspect linguistique d'une triple énonciation (comédien - personnage citant - personnage ou autre locuteur cité) avec les pratiques de la mise en scène. On se demande ce qu'est un corps polyphonique, d'abord dans sa version faible, l'accompagnement para ou co-verbal d'un discours cité, puis dans sa version forte, l'imitation, qui peut se faire simulation du corps cité ou dissimulation du corps citant. Les concrétisations scéniques bouleversent quelques préjugés du linguiste concernant le rapport entre les degrés d'actualisation des types de discours rapportés et le dosage libre dans la performance du comédien entre évocation distancée et mimèse, effacement ou non du corps citant. Ce choix de creuser ou de gommer la divergence entre corps citant et corps cité, notamment dans le cas des valets singeant leurs maîtres, peut infléchir la portée idéologique d'une mise en scène.

mise en scène, corps polyphonique, imitation

### **Reporting, repeating, imitating: from quoting discourse to quoted corpus in the comedies of Molière and Marivaux**

This study analyses quotation in the comedies of Molière and Marivaux, bringing together the linguistic aspects of a triple source of utterance (the actor - the character quoting - the character or other speaker quoted) with the practicalities of the production. I will ask what a polyphonic body is, firstly in its weaker manifestation, the para or co-verbal accompaniment to quoted speech, and then in its stronger form, imitation, which can be both a simulation of the quoted body or a dissimulation of the quoting body. When these staging issues are put into concrete form, certain of the linguist's preconceptions as to the connection between the degrees of actualisation of reported speech and the liberal proportioning in the actor's performance of distanced evocation and mimesis, the effacement or otherwise of the quoting body, are overturned. This decision to deepen or erase the divergence between the quoting body and the quoted body, particularly in the case of valets who ape their masters, can inflect the ideological import of the production.

production, polyphonic body, imitation

Qu'est-ce que citer l'autre au théâtre Rappelons comme préalable que le texte joué est cité par l'acteur, et que son corps en cite en quelque sorte un autre, celui de la fiction<sup>1</sup>. Mais notre étude concerne un degré supplémentaire dans la citation, quand le personnage cite un autre locuteur, en superposant non deux, mais trois espaces de parole. Notre analyse voudrait mettre en relation l'aspect linguistique de cette triple énonciation avec les pratiques de la mise en scène, avec la mise en corps de la citation. C'est alors prendre en compte l'idée d'une polyphonie corporelle et donc poser comme instances citationnelles le corps citant et le corps cité. On se demandera ce qu'est donc un corps polyphonique, dans sa version faible, l'accompagnement para- ou co-verbal d'un discours cité, et dans sa version forte, l'imitation.

---

<sup>1</sup> Cet aspect citationnel de la représentation est souvent mis en évidence dans les mises en scène contemporaines ;Luc Bondy préfère le gommer, qui préconise pour Marivaux une spontanéité visant à supprimer les éternels « guillemets ».

On verra donc à la fois comment le texte de théâtre suggère plus ou moins ces effets de polyphonie corporelle, et comment la concrétisation scénique consiste à régler, d'une part la relation sémiotique entre corps et discours, d'autre part, la relation entre corps citant et corps cité, l'un s'effaçant plus ou moins au profit de l'autre.

## 1. Citer, rapporter, refaire

La version faible de la polyphonie consiste d'abord à évoquer l'autre quand on le cite ; rapporter ses discours et ses gestes est une manière de « refaire » l'autre, terme de metteur en scène ce que marque bien l'emploi du verbe attributif *faire* au lieu de *dire*. J'envisagerai donc le discours comme une partie du « refaire » corporel, à l'inverse d'une approche logocentrique qui se dit sur le mode de la transposition sémiotique. D'où la fréquence d'exemples frontières entre corps et langage, soupirs, pleurs, rires. Nombre de personnages chez Marivaux, les valets surtout, citent comme un tout le discours et les gestes rapportés :

si vous entendiez là-bas comme il se démène, comme les déclarations vont dru, comme il entasse les soupirs, j'en ai déjà compté plus de trente de la dernière conséquence, sans parler des génuflexions, des exclamations : Madame par ci, Madame par là ! Ah, les beaux yeux ! Ah, les belles mains ! (*Le Petit-maître corrigé*, II, 7)

Que fait le comédien, corps citant, lorsqu'il cite l'autre, ou évoque le corps cité ? Il peut s'agir de ce que Cosnier appelle gestes para- ou co-verbaux (dont la part de spontanéité est réduite au théâtre) ; ou bien d'un mime plus appuyé, en sur-jeu, du corps cité.

Je me suis demandé si l'on pouvait aligner l'approche du geste cité sur celle du discours rapporté, au moins par analogie. Mais les concrétisations scéniques détruisent un certain nombre d'a priori nés de la seule analyse linguistique des discours rapportés au théâtre. Si l'on pose comme le fait L. Rosier pour le DR, un continuum dans l'accès proposé au corps cité, on parlera d'une gradation du narré au montré mimétique. On pourrait dégager cinq types, le premier rappelant le discours narrativisé, le dernier une sorte de discours direct libre.

- 1. geste narré X (a) V(é)
- 2. référence à la source X (a) fait / dit comme Y
- 3. citation en *comme* : X (a) fait / dit comme ça : « ⊗ »
- 4. citation directe : X (a) fait / dit ça : « ⊗ »  
ou il (a) fait / dit : « ⊗ »
- 5. attribution rétroactive : « ⊗ », (a) fait / dit X ; voilà comme X (a) fait / dit.
- 6. mime seul : « ⊗ »

A cette typologie pourraient correspondre les exemples suivants :

Geste narré :  
**(1)** elle de pousser honteusement un demi-soupir; lui de riposter effrontément par un tout entier (*la Fausse suivante* II, 3 : Frontin)  
 Référence à une source Y :  
**(2)** Oui, mon maître soupire parce qu'il a perdu une maîtresse et comme je suis le meilleur cœur du monde, moi, je me suis mis à **faire comme lui** pour l'amuser de sorte que je vais toujours pleurant sans être fâché, seulement par compliment. (*La Seconde Surprise de l'amour*, I, 3 Lubin)

Le discours attributif des types 3 et 4 comporte une référence déictique, qui invite à jouer le corps cité. *Comme* joue un rôle démarcateur indiquant le mimétisme du geste citant en (3) :

**(3)** Tout d'un coup il ne s'est plus viré, et puis s'est mis à dire **comme cela** : Ouf, je suis diablement embarrassé. Moi j'ai deviné qu'il avait de l'embarras. (*Le Prince travesti*, II, 11)

<sup>2</sup> Pour toutes les pièces de Marivaux, je me réfère à l'édition du *Théâtre complet*, Pochothèque / Classiques Garnier, établie par F. Deloffre et F. Rubellin, 2000.

Ce rapport par Arlequin du monologue de Léo traite uniformément discours et gestes la citation en *comme* est initiée par un soupir, « ouf », qui est encore à la frontière du langage et du corps<sup>3</sup>. La citation directe du geste en (4) et (5) élimine le marqueur *comme* :

(4) FRONTIN. La belle chose s'écriait le Chevalier, qui d'une main tenait un portrait et de l'autre la main de la Comtesse. Et tout en parlant ainsi, tantôt il baisait la main qu'il tenait, et tantôt le portrait. Quand la Comtesse retirait la main, il se jetait sur la peinture ; quand elle redemandait la peinture, il reprenait la main lequel mouvement, comme vous voyez, **faisait cela et cela**, ce qui était tout à fait plaisant à voir. (Marivaux, *L'Heureux stratagème*, I, 12)

(5) Tiens, raison démonstrative, la ligne du corps. Quand on pousse en quarte, on n'a qu'à **faire cela**, et quand on pousse en tierce, on n'a qu'à **faire cela**. [...] Là, pousse-moi un peu pour voir. *Œuvre Bourgeois gentilhomme*, III, 3)

L'enchaînement sans démonstratif reste rare dans notre corpus. Quant au geste pur, on peut citer la séquence de mime d'Arlequin singeant les réactions de son maître, séquence que la mise en scène de Sissia Buggy ajoute après la scène 4 de *L'Île des Esclaves*.

Notons d'abord qu'il ne peut jamais y avoir effacement complet du corps citant plus encore que dans le DD, il n'y a pas d'autonomie pure du geste cité – peut effacer son discours, pas son corps ; autrement dit, quel est exactement le statut des guillemets dans les schémas de type 3 et 4 ?

De plus, il y a une différence radicale entre discours rapporté et geste cité à l'oral spontané comme au théâtre, non seulement le discours narrativisé (désormais DN) peut accéder à une dimension citationnelle et polyphonique (De Chanay, 2005), mais encore le simple geste narré, ou n'importe quelle évocation de l'autre. Le type 5 peut recouvrir le type 1, comme le montre la performance de Béatrice Agenin dans *Les Sincères* ; bien avant le passage en discours direct, le fat est mimé par les gestes pictomimiques<sup>4</sup> évoquant la posture, et la diction affectée de la fricative [f] miment le fat :

L'un était un jeune homme de vingt-huit à trente ans, un fat toujours agité du plaisir de se sentir fait comme il est il ne saurait s'accoutumer à lui aussi sa petite âme n'a-t-elle qu'une fonction, c'est de promener son corps comme la merveille de nos jours c'est d'aller toujours disant : Voyez mon enveloppe, voyez l'attrait de tous les cœurs, *Œuvre Sincères*, sc. 4)

La typologie inspirée des DR n'est plus pertinente puisque la concrétisation peut gommer les frontières entre le narré et le dit. D'un bout à l'autre de *L'Île des Esclaves*, les valets peuvent sur-jouer la singerie d'une « singerie » première, celle des maîtres. Ainsi dans le portrait d'Euphrosine par Cléanthis, la comédienne de Sissia Buggy joue les mots avec une inclinaison de la tête, et des frémissements de la hanche « Elle a les yeux petits, mais très doux ; et là-dessus vous ouvriez les vôtres, vous vous donniez des tons, des gestes de tête, de petites contorsions, des vivacités » (*L'Île des Esclaves*, sc. 3). Plus encore, dans le portrait d'Iphicrate par Arlequin, l'évocation-citation de l'univers du maître peut se faire indépendamment de tout fait de discours rapporté « Etourdi par nature, étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela [**Les femmes adorent ça**] (*L'Île des Esclaves*, sc. 5) ; l'acteur joue avec accent d'insistance sur *adorent*, et exagère la fermeture du [a]. L'approche linguistique qui conviendrait le mieux serait celle du point de vue, en l'occurrence ici non pas celui du petit-maître, mais sa réception féminine.

Il n'y a donc pas de systématisation possible du rapport entre le degré d'actualisation du discours rapporté et celui du corps polyphonique. Le réglage entre l'évocation stylisée et le jeu mimétique reste libre. Ce réglage est constamment sollicité par un auteur comme Marivaux, qui multiplie les niveaux d'actualisation du cité, entre mimèse et distanciation. La stéréotypie dépersonnalisante de la scène galante (avec emploi du *on*, passif, pluriels de série) qui cumule narration et bribes de DD à valeur exemplaire, n'empêche nullement une

<sup>3</sup> Cf. un emploi intéressant de « comme ça » en DI « vous dites **comme ça**, Madame, que Madame vous a dit des impertinences » (*L'Héritier de village*, sc. 4).

<sup>4</sup> Geste co-verbal évoquant une qualité du référent (Cosnier et alii, 1997)

concrétisation scénique plus ou moins ponctuelle donnant accès au corps cité, par des gestes mimétiques qu'on pourrait appeler «lots citationnels».

On peut adopter une option minimaliste, telle le jeu d'Arditi dans le film de Benoît Jacquot *la Fausse suivante*, qui choisit de jouer la sur-énonciation de l'intrigant livrant sa confiance, et élimine par exemple toute polyphonie vocale. La gestuelle paraverbale des mains l'emporte sur la mimèse co-verbale, sauf le geste kinémimique<sup>5</sup> de la main prise «le balayage manuel main droite / main gauche permet de découper les tours de parole (indiqué par le parallélisme *elle / lui* puis effacé ensuite en DDL) :

Un coup d'éventail par là-dessus, coup galant qui signifie :Ne lâchez point ; l'éventail est saisi ; nouvelles pirateries sur la main qu'on tient / l'autre vient à son secours **[geste co-verbal de la main droite qui saisit la main gauche]** autant de pris encore par l'ennemi / Mais je ne vous comprends point, finissez donc. Vous en parlez bien à votre aise, Madame. Alors la Comtesse de s'embarrasser, le Chevalier de la regarder tendrement / *elle* de rougir, *lui* de s'animer / *elle* de se fâcher [pause] sans colère / *lui* de se jeter à ses genoux **[balayage de la main]** sans repentance ; elle de pousser honteusement un demi-soupir **[soupir non vocalisé]** ; lui de riposter effrontément **[soupir non vocalisé]** par un tout entier / et puis vient du silence / et puis des regards qui sont bien tendres / et puis d'autres qui n'osent pas l'être, et puis ... Qu'est-ce que *cela* signifie, Monsieur / Vous le voyez bien, Madame. Levez-vous donc. Me pardonneriez-vous / **Ah** je n'osais. (FS II, 3)

Le jeu d'Arditi déçoit celui qui attendait par exemple un geste audacieux impliqué par la réticence « et puis... » et le démonstratif *cela* à la fin de cet extrait / en revanche, le soupir narré est joué alors que le texte n'y invite pas.

A l'inverse, la mise en scène peut chercher à concrétiser la superposition des deux espaces de parole et de jeu. Chez Sissia Buggy, une bribe de DDL comme le « Qu'on m'habille » est concrétisée sur la scène en un habillage effectif de Cléanthis par son ex-maîtresse, privilégiant le corps cité ; tandis que le ricanement marque au contraire l'émergence de l'instance citante parodique :

Madame se lève / a-t-elle bien dormi, le sommeil l'a-t-il rendu belle, se sent-elle du vif, du séillant dans les yeux ? vite sur les armes ; la journée sera glorieuse. Qu'on m'habille !**[Euphrosine l'habille]** Madame verra du monde aujourd'hui [...] Madame, au contraire, a-t-elle mal reposé ? [...] voilà qui est fini, il faut envelopper ce visage-là, nous n'aurons que du négligé, Madame ne verra personne aujourd'hui **[ricanement]**. (*L'Ile des esclaves*, sc. 3 ; Sissia Buggy)

Luc Bondy, lui, propose un traitement très inventif de la polyphonie gestuée / à la fin de *La Seconde surprise de l'Amour*, lorsque Lubin rapporte le trouble de son maître, il fait apparaître le Chevalier sur le fond de la scène, qui reprend systématiquement en écho le DDL de Lubin, après l'actualisation du DN par des énoncés improbables :

Hélas / je crois que son bon sens s'en va / tantôt il marche, tantôt il s'arrête **[le Chevalier se cogne]** ; il regarde le ciel, comme s'il ne l'avait jamais vu **[oh ! j'l'avais jamais vu]** ; il dit un mot, il en bredouille un autre **[ah si j'avais vu]**, et il m'envoie savoir si vous voulez bien qu'il vous voie. Il avait d'abord fait un billet pour vous, qu'il m'a donné [...] Quand j'ai eu ce billet, il a couru après moi : Rends-moi le papier. **[Rends-moi le papier]** Je l'ai rendu. Tiens, va le porter **[Va le porter]**. Je l'ai donc repris. Rapporte le papier. **[Rapporte le papier]** Je l'ai rapporté. (SSA, III, 13)

Les gestes kinémimétiques de Lubin sont donc doublés par le jeu du Chevalier. Luc Bondy concrétise la surimpression fantasmée des espaces, il la fait éclater, de façon comique, en dédoublant les corps et les discours. L'index de Lubin qui pointe le personnage cité marque l'effacement du narrateur, corps citant, au profit du corps cité. Du coup, c'est le corps cité du maître / qu'on charge d'une valeur auto-parodique.

<sup>5</sup> Cosnier et alii, 1997. Je note en gras et entre crochets le jeu de l'acteur dans la mise en scène concernée, pour le différencier des didascalies du texte.

Toujours est-il que, si l'acteur a le choix entre distance ou jeu mimétique, le texte incite parfois de toute évidence à jouer le corps cité : d'abord par la postposition, voire l'effacement, des marques d'attribution du discours ou du geste cité. C'est le cas des incises avec démonstratif anaphorique ou présentatif ; on pense au fameux « c'ai-je fait » de maître Pierre dans le *Dom Juan*, répété avec une naïve complaisance. Je vais ici contre Dufiet (2006 : 184), qui considère ce type d'attribution rétroactive comme « peu adaptée à l'oralité du théâtre » Bien au contraire, elle est au cœur du jeu comique, par exemple avec cette émergence soudaine du rire féminin au sein d'une simulation masculine « Oh je vais te bailler le régime de tout ça. Quian, quand quelqu'un te dira Je vous aime bien, Madame (*il rit*) **ha ha ha ! velà comme tu feras** ». (*L'Héritier de village*, sc. 2 Blaise)

La polyphonie se complique **dans le rapport d'une interaction**, comble de la théâtralité, qui court-circuite les instances citationnelles au profit de la seule performance du comédien<sup>6</sup> :

FRONTIN. [...] Là-dessus rendez-moi mon portrait, rendez-donc ... [...] – Le Chevalier tombe à genoux Madame, vous ne faites que m'accorder de le prendre [...] Quel abus de ma bonté ! **Ah !** c'est la Comtesse qui fait un soupir... **Ah !** félicité de mon âme ! c'est le chevalier qui repart un second.  
DORANTE. Ah !...  
FRONTIN. Et c'est monsieur qui fournit le troisième.  
FRONTIN. Oui, c'est que ces deux soupirs-là sont plaisants, et je les contrefais ; contrefaites aussi, Marquise.  
LA MARQUISE. Oh ! je n'y entends rien, moi ; mais je me les imagine.  
(*L'Heureux stratagème*, I, 12)

L'emploi du présent d'hypotypose (*c'est* la Comtesse) systématise la fusion des scènes de parole, et débouche sur une invitation à la jubilation mimétique généralisée.

Lorsque l'attribution des tours de parole est effacée, une polyphonie de type vocal s'impose parfois, comme dans l'imitation d'un accent « deux en un » de l'acteur virtuose est explicité dans *La Fausse Suivante* : « car, comme il est gascon, je le deviens en ce moment, tout Manceau que je suis ».

Bien entendu, l'ostension des déictiques, « faire cela, comme cela » suscite cette manière de « jouer » le corps cité. Ainsi, l'auto-citation du parvenu de *L'Héritier de village* produit une polyphonie corporelle où l'aisance sociale associée au pourboire est contredite par l'ostentation maladroite du geste cité :

CLAUDINE. T'as baillé un écu ?  
BLAISE. Oh ! bien noblement. Combien faut-il ài-fait. Un écu, ce m'a-t-on fait.  
Tenez, le velà, prenez. Tout comme ça. (*L'Héritier de village*, sc. 1)

Il s'agit ici d'un type particulier du « refaire » l'autre la singerie sociale d'une condition. L'idée de corps polyphonique, de corps-oxymore, est bien reflétée par le titre bien connu du *Bourgeois gentilhomme* ; elle est jouée chez Benjamin Lazar par un déséquilibre constant du corps lourd de l'acteur. L'appropriation naïve et ridicule d'une gestualité aristocratique est déclinée à travers divers « possibles stylistiques » dirait Bourdieu, comme dans la scène de la révérence, ou pour la répétition désarticulée des fondamentaux de l'escrime (« Tiens, raison démonstrative, la ligne du corps. Quand on pousse en quarte, on n'a qu'à faire cela, ... »). On notera que Jourdain, dans une attitude de sous-énonciation par rapport « aux gens de qualité » efface la source citée, tandis qu'au départ il l'affiche référence explicite est faite au sujet de la tenue vestimentaire du parvenu « Je me suis fait faire **cette** indienne-ci. [...] Mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étaient **comme cela** le matin » (I, 2). Les déictiques suggèrent un corps polyphonique malgré lui, qui prête au rire incompressible. L'ostension des démonstratifs, nécessitant la représentation, rejoint l'ostentatoire, dans la confusion de l'être (emploi du verbe *étaient*) et du « faire » Le citer-refaire est miné par le

<sup>6</sup> « On sent que la scène de Trivelin est écrite typiquement pour un acteur, que c'est un procédé il doit refaire la comtesse, il doit refaire le chevalier. On voit bien sûr le personnage qui raconte, mais on voit certainement tout autant l'acteur qui joue Trivelin. [...] Il y a comme ça une couche qui saute, précisément à cause de la mise en abyme » (« Entretien avec Guillaume Vincent », *Coulisses* n° 34, 2006).

« faire faire » moyen d'usurper un habitus noble, sur un oui-dire dont l'autorité ne peut remonter qu'au fournisseur. Quand l'origine énonciative du corps cité est occultée (Rosier, 2008 : 43), la reproduction intempestive d'un savoir visant à la valorisation de soi est alors d'autant plus comique qu'elle n'est pas maîtrisée. La démonstration d'escrime se clôt chez Lazar par une chute, ou, chez V. Benoît, par le fait que Martine désarme immédiatement Jourdain. Il est à noter que l'archétype de toute réappropriation des savoirs s'inaugure par la leçon de phonétique, sorte de transvocalisation, qui met en scène un « bouche à bouche » de la répétition<sup>7</sup> encore ridiculisé à l'acte III :

MONSIEUR JOURDAIN. Dis un peu U, pour voir ?  
 NICOLE. Hé bien, U.  
 MONSIEUR JOURDAIN. Qu'est-ce que tu fais ?  
 NICOLE. Je dis U.  
 MONSIEUR JOURDAIN. Oui, mais quand tu dis U, qu'est-ce que tu fais ?  
 NICOLE. Je fais ce que vous me dites. (BG III, 3)

Le jeu colérique de la Nicole de Jean-Louis Benoît, interrompue en pleine querelle domestique, accentue l'inefficacité du zèle pédagogique et métalinguistique de Jourdain<sup>8</sup>.

Dans la tradition particulière des rapports entre maîtres et valets, où les idéologèmes se doublent des conventions théâtrales, la singerie peut être plus ou moins maîtrisée, selon un continuum qui va de la naïveté à un renvoi franchement parodique, où la sous-énonciation devient un processus d'inversion ironique, en passant par des jeux d'écho plus complexes qui renvoient les maîtres à leur vérité. La parodie du « galimatias » des maîtres s'assortit du mime des pleurs ou des soupirs, topos du théâtre marivaudien. Ainsi, lorsque Lubin de la *Seconde Surprise* rejoue la tristesse de son maître, Luc Bondy propose un jeu à la fois très naturel des pleurs mais le double d'un lazzo très drôle. Lubin tire un mouchoir de chacune de ses manches, l'un rouge, l'autre bleu. En revanche, le naturel des pleurs<sup>9</sup> renvoie à ceux du Chevalier, qu'il anticipe sur scène.

## 2. De la simulation à la dissimulation : implications idéologiques

### 2.1 De citer à imiter : un entre-deux

La polyphonie dans sa version forte est l'imitation qu'elle soit virtuelle dans la simulation, ou actuelle dans la dissimulation. La simulation, à la différence du travestissement effectif, comporte en permanence un commentaire méta-imitatif, programmatique (concomitant ou rétrospectif) ; on y retrouve le verbe *faire* et les déictiques. C'est l'occasion d'exhiber la théâtralité, notamment dans l'intégration de didascalies de second plan dans le texte premier, couvrant deux niveaux de mime (comédien / personnage). La scène des *Fourberies de Scapin* reprend la valeur injonctive de la didascalie, sous la forme de phrases nominales, et recourt aux déictiques commentant la posture et la mimique :

SCAPIN. [...] Là, tâchez de vous composer par étude un peu de hardiesse, et songez à répondre résolument sur tout ce qu'il pourra vous dire.  
 OCTAVE. Je ferai du mieux que je pourrai. [Scapin-Gillard le singe : « je ferai du

<sup>7</sup> Entre corps et langage, il y a évidemment la voix et la diction, première donnée de la mise en corps, « instrument le plus manifeste et le plus ténu de la médiation entre corporéité et textualité ». La voix se situe entre « primitivisme du geste et logocentrisme » (Pavis, *Voix et images de la scène*, 1980 : 94)

<sup>8</sup> Voir l'aspect non maîtrisé de la citation « tout ce qui est prose n'est point vers, et tout ce qui n'est point vers n'est point prose. Heu » (III, 3) ainsi que l'hypallage malheureuse de la salutation orientale « Monsieur, je vous souhaite la force des serpents et la prudence des lions » (V, 3).

<sup>9</sup> Guillaume Vincent crée un autre type d'effet comique en reproduisant les notations conventionnelles « pour moi il y a plus de réalité dans un acteur qui dit Hi Hi Hi pour signifier que son personnage pleure que dans un acteur qui pleure vraiment » (« Entretien avec G. Vincent », *Coulisses* n° 34, octobre 2006, Presses universitaires de Franche Comté, p. 36).

**mieux que je pourrai »]**

SCAPIN. Cà, essayons un peu, pour vous accoutumer. Répétons un peu votre rôle et voyons si vous **fez** bien. Allons. La mine résolue, **[note de guitare]** la tête haute, **[note augmentée]** les regards assurés. **[nouvelle augmentation. Octave composée à chaque injonction un air de plus en plus niais et crispé]**

OCTAVE. **Comme cela ?**

SCAPIN. Encore un peu davantage !

OCTAVE. Ainsi ?

SCAPIN. Bon. **Imaginez-vous** que je suis votre père qui arrive, et répondez-moi fermement, comme si c'était à lui-même. « Comment, pendard, vaurien, infâme, fils indigne d'un père comme moi, oses-tu bien paraître devant mes yeux après tes bons déportements, après le lâche tour que tu m'as joué pendant mon absence Est-ce là le fruit de mes soins, maraud, est-ce là le fruit de mes soins Te respect qui m'est dû ? le respect que tu me conserves ? » **Allons donc !** « Tu as l'insolence, fripon, de t'engager sans le consentement de ton père, de contracter un mariage clandestin ? Réponds-moi, coquin, réponds-moi ! Voyons un peu tes belles raisons ! Oh que diable, vous demeurez interdit ?

OCTAVE. C'est que j'imagine que'est mon père que j'entends. *Fourberies*, I, 3)

Le jeu du comédien est ponctué chez Pierre Fox par l'ajout d'un chromatisme ascendant à la guitare, qui entretient un faux suspense. Le comique de la scène tient à une focalisation déceptive sur la composition d'Octave, en contraste avec sa fuite finale. L'inflation des consignes pour la composition d'Octave s'oppose à l'absence de didascalies pour la performance de Scapin, dont la réussite se fonde sur la rencontre entre la concrétisation du corps mimé, fondée sur des stéréotypes sociaux<sup>10</sup>, et l'imagination du spectateur « imaginez-vous que je suis votre père ... ». La réussite de l'un entraîne le ratage de l'autre, qui demeure « interdit » dans la traditionnelle inversion des taxèmes entre maître et valet. L'imitation de Scapin mêle deux espaces de jeu, le valet en profitant pour malmener son maître les mises en scène ajoutent traditionnellement des coups de bâton, tandis que Chez Pierre Fox, qui se réclame d'une forme d'humour plus contemporain, Damien Gillard-Scapin tape sur le ventre d'Octave. Il préfère jouer sur un entre-deux, où le corps citant du valet reste en sur-énonciation ton retenu, geste paraverbal de l'index levé, qui ponctue la répétition du schéma prosodique et intonatif (exclamation à finale haute); déplacements concentriques autour d'Octave soulignant la position haute des actes de reproche. Entre corps cité et corps citant, un entre-deux se dégage l'index levé peut être aussi co-verbal, signe d'autorité, et en même temps pointage du discours exhibé par le mime.

*L'Héritier de village* de Marivaux propose toute une palette de simulations superposant les espaces de parole. Blaise, le paysan enrichi, enseigne à sa femme comment une dame de qualité répond aux avances. Se superposent alors le *je* simulant et le *il* simulé (le verbe *batifoler* confond bien ici geste et discours) :

BLAISE. Tians, par exemple, prends que je ne sois pas ton homme. [...] **Je** vians à

toi, et je te **batifole** dans le discours [...] Que repars-tu à ça ?

CLAUDINE. Ce que je repars, Blaise ? mais vraiment, je te repousse dans l'estomac, d'abord.

[...] Ensuite je devians rouge, et je te dis pour qui tu me prends je t'appelle un impertinent, un vaurien Ne m'attaque jamais, **ce fais-je**, en te montrant les poings.

(*L'Héritier de village*, sc. 2)

La simulation narrée le cède au mime direct, lorsque Arlequin prépare Colette à placer au bon moment regard et soupir pour son prétendant :

ARLEQUIN. [...] Ah, ma déesse puis-je espérer que vous aurez pour agréable la tendresse de votre amant ? ...Regardez-moi honteusement, du coin de l'œil, à présent.

COLETTE, *l'imitant* : **Comme ça ?**

ARLEQUIN. Bon Ah ! qu'est-ce que c'est que cela ? Vous me lorgnez d'une

<sup>10</sup> Jean-Pierre Vincent dans ses notes *donne* en scène (1990) écrivait bien que Scapin imite « tous les pères ».



manière qui me transporte. Est-ce que vous m'aimeriez ? Répondez. Je ne veux qu'un pauvre petit mot. Soupirez à présent. (*L'Héritier de village*, sc. 10).

On a un degré supplémentaire d'imitation : Colette imite Arlequin qui imite lui-même la femme de condition, comme le présuppose la didascalie. Le comique tient à ce qu'aucun des mimants, gardant son corps et son langage, n'atteint à la hexis sociale de la noblesse.

L'aspect mimo-gestuel de la simulation sociale s'assortit de la proxémique. Dans *l'Île des esclaves*, (où l'appropriation de la nouvelle identité des esclaves se fonde sur une simulation), la distance sociale se trouve tout simplement singée par la distance physique, taxème fortement surjoué chez Sissia Buggy « qu'on s'éloigne à dix pas ! » Marivaux envisage deux manières de singer « la belle conversation » faire apporter des chaises, ou se promener. L'indication déictique, « promenons-nous plutôt de cette manière » où le référent est occulté, laisse carte blanche à la mise en scène : Buggy imagine alors de combiner les deux suggestions, les anciens maîtres portant les sièges derrière les nouveaux, et les posant à chaque arrêt.

Pratique textuelle et pratique scénique de la citation coïncident génialement dans cette mise en scène du « deux en un » lorsqu'il ne s'agit encore que de narrer le comportement des maîtres, la perruque blonde de la nouvelle maîtresse laisse entrevoir les cheveux bruns de l'actrice-esclave; et les vêtements ne sont pas encore enfilés; métonymie du rôle à en-dosser, ils sont simplement placés sur le devant du corps, par-dessus les autres. Ensuite, une paire de talons, avec une posture cambrée, suffit pour évoquer la hexis du noble, et la fermeture du [a] sa diction; la montée subite du clitique le figure linguistiquement « pour écouter les discours galants que vous m'allez tenir » Dans la scène de la « belle conversation » où Arlequin et Cléanthis singent l'amour noble, la discordance entre mimant et mimé implique des ratages que Marivaux se plaît à exhiber :

ARLEQUIN. Eh palsambleu le moyen de n'être pas tendre, quand on se trouve

tête à tête avec vos grâces ? (A ce mot il saute de joie). Oh ! oh ! oh ! oh !

CLEANTHIS. Qu'avez-vous donc, vous défigurez notre conversation ?

ARLEQUIN. Oh ! ce n'est rien, c'est que je m'applaudis.

CLEANTHIS. Rayez ces applaudissements. Ils nous dérangent. (*Continuant*). Je savais bien que mes grâces [...]

ARLEQUIN, *l'arrêtant par le bras, et se mettant à genoux*. Faut-il m'agenouiller, Madame, pour vous convaincre de mes flammes, et de la sincérité de mes feux ?

CLEANTHIS. Mais ceci devient sérieux. [...] faut-il vous dire qu'on vous aime ?

Ne peut-on être quitte à moins ? Cela est étrange.

Arlequin, riant à genoux. Ah ! ah ! ah ! que cela va bien ! Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages.

CLEANTHIS. Oh ! vous riez, vous gâtez tout. [**ton et moue de petite fille contrariée dans son univers ludique**](*L'Île des Esclaves*, sc. 6 mise en scène S. Buggy)

La didascalie « *il saute de joie* » indique une corporalité de valet, contraire à la retenue noble, qui vient rompre le contrat de simulation parodique. La discordance du « deux en un » se donne ensuite à lire dans la didascalie Arlequin, *riant à genoux*, qui superpose les deux corporalités : position à genoux stéréotype de l'amour noble, et gaieté du valet.

## 2.2 Imiter, contrefaire et dissimuler : je n'aurais joué deux rôles à la fois »

Mais c'est dans la dissimulation ou le changement d'identité que triomphe le corps polyphonique, là où citer, c'est prendre corps, un autre corps. Plus encore que dans la simulation, la divergence entre corps citant et corps cité fait apparaître un corps « deux en un », créant un effet comique que les didascalies sont bien impuissantes à évoquer. Aussi sont-elles sobres chez Molière. *Toinette, en médecin* ; « Scapin, contrefaisant sa voix », ou « tout le langage gascon est supposé être de celui qu'il contrefait » dans la scène du sac. La

polysémie du verbe *contrefaire* illustre bien le « deux en un » signifiant selon les emplois « changer (sa voix) ou « imiter ». Le comique repose sur les signes contradictoires émis par le corps double, comme la femme à barbe dans *Monsieur de Pourceaugnac* :

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.

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.

Ca, voyons un peu comme vous ferez. Bon. (III, 2)

Ces réglages divers du corps polyphonique entre corps citant et corps cité ont bien entendu des implications idéologiques. L'imitation d'une gestualité caractérisante<sup>11</sup> est franchement parodique dans la mise en scène de Sissia Buggy. En revanche, la mise en scène du *Jeu* par Roussillon efface la parodie et la discordance entre maîtres et valets, pour leur donner une certaine crédibilité. Avec une voix claire et un timbre haut, l'élégance affectée de Lisette n'est plus singée; tandis qu'Arlequin, qui a la prestance de son maître, prend l'allure d'un petit-maître fat mais non pas balourd. Cette « boulevardisation » de la pièce (Pavis, 1986) consacre la distinction comme signe de reconnaissance bourgeoise.

On peut donc choisir soit de creuser, soit de gommer la discordance entre la corporalité du valet et le corps mimé lorsqu'elle disparaît, la portée idéologique change. La dramaturgie des *Précieuses* est à cet égard complexe et ambiguë; d'une part Molière nous présente un degré supplémentaire de singerie : les valets ont ordre de singer aussi en miroir la singerie naïve des *Précieuses*. Ils peuvent donc sur-jouer la gestualité précieuse. D'autre part, le travestissement des valets n'est révélé qu'à la fin de la « pièce » ce qui implique pour le metteur en scène de décider à quel moment désambigüiser le corps polyphonique et faire percevoir le corps valet. Sylvain Ledda dans sa mise en scène au mois Molière de Versailles (juin 2009) le fait d'entrée, en plaçant scène 8 un rire de la servante Marotte reconnaissant Mascarille.

Si l'on compare plusieurs mises en scène, entre effacement et persistance du corps citant, on voit comment s'installe, dit Pavis, « une sémiologie radicale » par la seule morphologie des acteurs (Pavis, 1980 : 211). Chez Christian Schiaretti, la grande taille, la prestance de Mascarille, gomme la divergence, efface le corps mimant du valet, au profit d'une parodie purement logocentrique de la préciosité. C'est pourquoi cette mise en scène n'est pas convaincante. La mise en scène de Jean-Daniel Laval à Versailles tirait tout le parti de la divergence corporelle : Mascarille, petit, trapu, joue la souplesse relâchée contre la posture raide; de la divergence culturelle également, puisque le poème de Mascarille vire en un rapp endiablé sur le rythme : « Au voleur au voleur ». Or, si les valets sont risibles, si le corps reste bouffonnement polyphonique, sans effacement de l'instance citante, c'est la réception crédule des précieuses qui est encore davantage raillée. La mise en scène de Sylvain Ledda, elle, opte pour l'ambiguïté : le valet croit à son rôle (sa marotte est de « faire le gentilhomme ») tout en laissant la parodie fonctionner, par le lissage constant d'une perruque foisonnante marquant l'autosatisfaction, et par des jeux de bouche singeant l'affectation, en alternance avec un large sourire où reparaît le facies du valet (voir photo p. 14). Quant à la mise en scène reproduite sur *Arte* (2009), au lieu de la traditionnelle révérence outrée, Mascarille s'allonge par terre en entrant, les précieuses faisant de même. Cette gestuelle atypique, fantaisiste, ridiculise un pur mimétisme.

<sup>11</sup> On distingue le geste ponctuel utilitaire de la gestualité caractérisante, qui comporte « un ensemble de mouvements typiques dont l'utilisation suffit à évoquer un certain type de personnage ou de milieu ». (Pavis, 1980 : 110).

## Conclusion

Pour conclure, il peut donc y avoir une ambiguïté dans le comique du corps polyphonique, selon les degrés d'effacement du corps citant. Rit-on du corps mimant, du mimé, ou des deux ? Le problème s'est posé des rapports entre mime et sous-énonciation : l'effacement maximal du corps citant a lieu dans la maîtrise parfaite de l'imitation ; mais la sous-énonciation se retourne en ironie, tandis que la bouffonnerie naïve, elle, consacre le triomphe du corps citant et d'une sur-énonciation, mais à ses dépens. A la mise en scène de prendre parti, dans le dosage entre les instances de ces corps « deux en un » ou plutôt « trois en un », de cette mise en corps de la polyphonie qui est bien plus qu'une transposition du discours à la scène.

## Bibliographie récapitulative

- ACHARD-BAYLE Guy, 1997, « Les jeux du nom et de l'état dans *L'Île des Esclaves* », *Poétique*, n°112, pp. 445-460.
- DE CHANAY Hugues, 2005, « Associations et dissociations énonciatives entre geste et parole : polyphonie et dialogisme dans une interview de Jean-Claude Van Damme » in J. BRES et al., *Dialogisme et Polyphonie : approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck, pp. 231-246.
- COSNIER Jacques et alii, 1998, *Geste, cognition et communication, Nouveaux actes sémiotiques*, n° 52-54, Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- DUFLET Jean-Paul, 2006, « Le discours rapporté direct dans la comédie classique (Le cas de Molière) » in J.-M. LOPEZ-MUNOZ, S. MARNETTE, L. ROSIER (éds), *Dans la jungle des discours rapportés*, Presses universitaires de Cadix, pp. 183-192.
- GALLEPE T., 1996, « Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole », *Cahiers de praxématique*, n°26, pp. 135-161.
- GRESILLON Almuth, 1996, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique* n°26, pp. 71-93.
- MAINGUENEAU Dominique, 2002, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n°113-114, pp. 55-67.
- PAILLET Anne-Marie, 2006, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses* n° 34, pp. 171-186.
- PAVIS Patrice, 1980 *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, PUS.
- PAVIS Patrice, 2000 *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, PUS.
- PAVIS Patrice, 1986 *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, PUPS.
- PETITJEAN André, 1993, « Les rapports de « place » dans les relations Maître / Valet », *Le Français Aujourd'hui*, n° 103, pp. 77-85.
- PETITJEAN André, 2006, « Textualité dramatique et discours rapporté : l'exemple de Marivaux » in J.-M. LOPEZ-MUNOZ, S. MARNETTE, L. ROSIER (éds), *Dans la jungle des discours rapportés*, Presses universitaires de Cadix, pp. 193-204.
- RABATEL Alain, 2003, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, pp. 7-33.
- ROSIER Laurence, 2008 *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- ROSIER Laurence, à paraître, « Singer ou de la répétition des mots à l'imitation des corps », *Itinéraires*.
- SABRY Randa, 1998, « Le dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux », *Poétique*, n°115, pp. 305-325.

## Filmographie

### Captations en DVD

*Les Fourberies de Scapin*, Pierre Fox, collection «COPAT »

*La Seconde Surprise de l'amour*, mise en scène de Luc Bondy, création en novembre 2007 au théâtre Nanterre-Amandiers, collection «COPAT »

*Les Sincères et l'Épreuve*, Marivaux, mise en scène par Béatrice Agenin, «COPAT ».

### Film

*La Fausse Suivante*, de Benoît Jacquot.

