

Cet article a été publié en 2013 dans *L'Invention du Mauvais goût à l'Age Classique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, sous la direction de Carine Barbaferi et de Jean-Christophe Abramovici, Editions Peeters, pp. 203-2018.

Le mauvais goût à l'épreuve de l'impression théâtrale

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
DILTEC

Le théâtre sollicite avant tout deux sens des spectateurs et des lecteurs, l'ouïe et la vue, et non le goût. Ou alors quand leur goût est stimulé, si l'on en croit l'abbé d'Aubignac, c'est par les « confitures », sortes de pâtes de fruits, que les spectateurs n'hésitent pas à déguster pendant les représentations lorsqu'ils s'ennuient, par exemple, par « dégoût » d'un récit trop froid qu'une confidente vient faire sur la scène¹. Si la question du goût surgit pour le théâtre, c'est ainsi pour décrire la réaction du public et plus particulièrement pour exprimer son dégoût devant tel ou tel passage d'une pièce.

Du point de vue théorique, l'idée de bon ou de mauvais goût est présente mais elle est surtout formulée en terme de bienséance : ce principe fondamental de la poétique théâtrale classique exige de la représentation d'un objet qu'elle entretienne un rapport de convenance tant avec la nature propre de celui-ci qu'avec la nature du public visé. Dans *La Pratique du Théâtre*, ouvrage que l'abbé d'Aubignac publie en 1657, la seule occurrence de l'expression « mauvais goût » met précisément en valeur cette deuxième contrainte, à savoir la nécessité de l'adhésion du public à ce qui est interprété sur scène :

Une des plus importantes remarques que j'aie faite est que toutes les passions qui ne sont point fondées sur des sentiments conformes à ceux des spectateurs, sont toujours languissantes et de mauvais goût ; parce qu'étant prévenus d'une opinion contraire au mouvement de l'acteur, ils ne passent point dans ses intérêts ; ils n'approuvent rien de ce qu'il dit et ne peuvent compatir à sa douleur ; leurs esprits sont divisés et leurs coeurs ne peuvent s'unir.²

Plus largement, ce commentaire, que l'abbé d'Aubignac a inséré dans un chapitre consacré aux « discours pathétiques » et aux « passions et (...) mouvements d'esprit », est représentatif de la logique d'une esthétique de l'illusion théâtrale qui suppose non seulement que la représentation soit vraisemblable mais aussi que toute une société puisse se reconnaître dans l'image que la scène lui renvoie d'elle-même, agissant comme un miroir. Or la difficulté pour

1 F. d'Aubignac, *Deux Dissertations concernant le Poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille, intitulées Sophonisbe et Sertorius*, [1663], éd. Hammond et Hawcroft, 1995, p. 9.

2 F. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommerville, 1657, Slatkine Reprints, 1996, p. 338.

un auteur de concilier la règle de bienséance interne et celle de bienséance externe ainsi que l'étendue du champ d'application de cette prescription nourrissent de nombreuses querelles théâtrales tout au long du XVII^e siècle : la vérité de l'objet ne va pas toujours sans heurter le goût de certains, surtout à une époque où chacun aspire par-dessus tout à se distinguer par son honnêteté. Pour être distinctif, le goût, bon ou mauvais, ne saurait précisément emporter l'assentiment de tous : ses frontières sont d'autant plus mouvantes que le degré de convenance est soumis à l'interprétation de chacun. Les discussions sur la bienséance sont en outre chargées d'enjeux symboliques notables : pour chacun des protagonistes, ces débats sont aussi les lieux publics d'affirmation du bon goût - le sien - et de déconsidération du goût des autres.

Du dégoût au théâtre : l'aigreur et la fadeur

Par leur retentissement, *Le Cid* et sa querelle ont marqué une étape mémorable dans le mouvement d'anoblissement du théâtre français ainsi que dans l'établissement des bienséances sur la scène : la pièce plaît au public, mais les controverses qu'elle suscite et les « sentiments » de la jeune Académie Française signalent que les bienséances doivent désormais triompher au théâtre³. Malgré toutes ses protestations, Corneille lui-même se soumet peu à peu au goût que veulent imposer les doctes, polit au fil des rééditions sa tragi-comédie et va jusqu'à la qualifier de tragédie en 1648 lors de sa publication dans le premier recueil de ses oeuvres. Pour autant, les tragédies n'échappent pas au crible des critiques même si le genre se définit par sa noblesse et son élévation. Mais ce sont les oeuvres comiques qui risquent par excellence de heurter le bon goût : elles font rire par leurs outrances, par leurs éventuelles obscénités, et, en tant que manifestation corporelle et affect incontrôlable, le rire est suspect à un âge rationaliste et volontiers moralisateur. Dans les faits, farces et turlupinades, lazzi ou jeux de mots gaulois et équivoques, ne cessent de réjouir les spectateurs de théâtre tout au long du Grand Siècle. Cependant, comme Dominique Bertrand l'a montré, les théoriciens ont exclu le rire de l'élaboration de la doctrine esthétique de la grande comédie : cherchant à légitimer ce genre dramatique, ils n'envisagent que l'enjouement qu'elle peut susciter, c'est-à-dire qu'ils n'autorisent qu'un rire mesuré⁴. Les préceptes de Boileau tout comme son jugement sur

3 Pour l'analyse des enjeux de la querelle sur des représentations du goût du public, voir H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994, p. 153-236.

4 D. Bertrand, « De la légitimité du rire comme critère de la comédie (XVI^e-XVII^e siècles) », *Littératures Classiques*, 27, 1996, p. 161-170 : l'article montre précisément comment Molière a donné une légitimité au rire.

Molière en sont exemplaires :

Etudiez la cour et connaissez la ville ;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.
Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs ;
Mais son emploi n'est pas d'aller, dans une place,
De mots sales et bas charmer la populace.
(...) J'aime sur le théâtre un agréable auteur
Qui, sans se diffamer aux yeux du spectateur,
Plaît par la raison seule, et jamais ne la choque.
Mais pour un faux plaisant, à grossière équivoque,
Qui, pour me divertir, n'a que la saleté,
Qu'il s'en aille, s'il veut, sur deux tréteaux monté,
Amusant le pont Neuf de ses sonnettes fades,
Aux laquais assemblés jouer ses mascarades.⁵

Pour Boileau, la comédie idéale rejoint l'idéal de l'honnêteté : le « bon sens » et la nature (convoqués en v. 413 et 414), critères de vérité, sont associés aux notions de plaisir, d'agrément et de finesse, c'est-à-dire à un art de vivre policé. Il n'est pas directement question de bon goût ici mais implicitement du goût d'une société choisie : parce qu'ils font appel à leur esprit, et non à leurs sens, ceux qui goûtent de telles comédies se démarquent nécessairement de la « populace », c'est-à-dire de la foule méprisable du menu peuple. Cette poétique proscriit de la scène ce qui est supposé séduire le vulgaire : ce qui peut agir comme un « charme », par exemple, sur des laquais dont la condition témoigne de leur servilité naturelle. Pour le goût d'un honnête homme, c'est précisément ce qui touche au corps, telles les grimaces, ou ce qui le déforme avec les « mascarades », ou encore le « bouffon » qui, par son étymologie et comme le verbe « bouffer » suggère des joues gonflées ; mais c'est aussi ce qui est « bas », « sale » et « grossier », notamment les équivoques, toujours qualifiées de « sales ».

Le mauvais goût surgit à travers ce jeu d'oppositions, comme incidemment. En effet, dans l'expression de ses jugements de valeur, Boileau fait référence à deux saveurs tenues pour désagréables : l'aigreur et la fadeur. L'aigreur est apparue peu auparavant dans le bref récit que le poète dresse au chant III de l'histoire de la comédie grecque pour décrire la façon dont Ménandre a rompu avec la licence de l'Ancienne Comédie et a métamorphosé le genre (v. 349-350) :

5 N. Boileau, *L'Art Poétique*, Chant III, v. 391-404 et 421-428, [1674], éd. Gallimard, 1985, p. 250-251.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, *Le mauvais goût à l'épreuve de l'impression théâtrale*

Le théâtre perdit son antique fureur ;
La comédie apprit à rire sans aigreur...

Pour Boileau, la Nouvelle Comédie est déjà le modèle de la grande comédie, et ce qu'il condamne dans la force comique, c'est ce qu'il caractérise comme piquant par son acidité. Cependant, c'est l'adjectif « fade » qui qualifie « sornettes » à la fin de ce chant III de *L'Art poétique* : un mot employé précisément pour ce qui manque de piquant, pour ce qui est insipide. Aigreur et fadeur, quoique contraires, sont ainsi perçues comme ce qui suscite le dégoût au théâtre. Le dégoût exprime la réaction du public devant l'absence de saveur et l'excès de saveur désagréable : soit l'ennui, fort condamnable dans une société qui prise tant l'enjouement, soit la véritable aversion, intellectuelle ou même physique.

***Les Précieuses ridicules* : le goût de la scène et celui des éditeurs**

Sans doute la lecture d'une pièce comme *Les Précieuses ridicules* pourrait permettre de dessiner une carte de ce qui était considéré comme étant de mauvais goût au début des années 1660. Le succès de cette comédie permet d'imaginer un consensus autour des fautes de goût des deux jeunes filles et des valets qui se jouent d'elles : toute la performance de Molière est d'avoir fait rire son public du mauvais goût de ses personnages et, par là, d'avoir suscité un rire qui assurait les spectateurs de leur bon goût. Encore faudrait-il être certain de bien décrypter d'éventuels doubles sens qui n'auraient alors échappé à personne si ce n'est aux deux précieuses. Or l'éloignement des réalités de l'époque les rend parfois difficiles à évaluer pour un lecteur d'aujourd'hui. Et si une édition savante peut nous expliquer la portée de termes ou d'expressions alors en usage, indiquer quels lazzi étaient attendus des spectateurs à tel emploi de mots, en réalité, l'éphémère de la représentation scénique nous laisse peu connaître la façon dont les pièces que nous lisons étaient alors interprétées lors de leur création non plus que la manière dont les spectateurs les recevaient. Ce que nous savons pour *Les Précieuses ridicules* ainsi que pour les premières pièces de Molière, c'est qu'elles ne lui ont pas valu des critiques pour atteinte à la bienséance : car ce n'est qu'au tout début de 1663, avec *L'Ecole des femmes*, dont la liberté de ton n'est pourtant pas notablement plus accentuée, que les accusations d'obscénité ou d'apologie de l'adultère vont être lancées contre lui⁶.

Un passage de cette première comédie publiée par Molière a ainsi particulièrement retenu notre attention : l'interprétation lascive qu'en donnent des mises en scène contemporaines mais aussi une didascalie qui a été ajoutée ultérieurement, dans l'édition des

6 Voir A. McKenna, Molière dramaturge libertin, Champion Classiques, 2005, p. 19-27.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, *Le mauvais goût à l'épreuve de l'impression théâtrale*

Oeuvres de 1682, et qui précise que Mascarille donne sa perruque à sentir, nous invitent à nous interroger sur la façon dont le texte était joué à la création ainsi que sur la manière dont il a pu être compris ultérieurement. Cette scène où Mascarille fait admirer à Magdelon et Cathos les ornements de ses vêtements a conquis les spectateurs de Molière. Elle devait donc flatter leur penchant pour l'auto-dérision sans pour autant heurter leur goût :

MASCARILLE : Que vous semble de ma petite-oie? La trouvez-vous congruante à l'habit?

CATHOS : tout-à fait

MASCARILLE : Le ruban est bien choisi.

MAGDELON: Furieusement bien. C'est Perdrigeon tout pur.

MASCARILLE : Que dites-vous de mes canons?

MAGDELON: Ils ont tout à fait bon air.

MASCARILLE: Je puis me vanter au moins qu'ils ont un grand quartier plus que tous ceux qu'on fait.

MAGDELON : Il faut avouer que je n'ai jamais vu porter si haut l'élégance de l'ajustement

MASCARILLE : Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

MAGDELON : Ils sentent terriblement bon.

CATHOS : Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée.

MASCARILLE : Et celle-là? **

MAGDELON : Elle est tout à fait de qualité ; le sublime en est touché délicieusement.⁷

Il ne figure aucune didascalie dans le texte publié, il est vrai, en toute hâte en 1660 par Guillaume de Luyne : rien ne vient attester un jeu de scène spécifique. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y en avait pas, bien au contraire ! La troupe de Molière est connue pour avoir apporté au théâtre français une liberté de jeu qu'il n'avait pas auparavant : l'improvisation, lazzi adaptés des italiens, volonté de se démarquer des troupes concurrentes par un jeu plus « naturel », sans doute donc plus théâtral, ont contribué à sa gloire. Mais Molière, qui interprétait lui-même Mascarille, avait-il une gestuelle aussi suggestive que celle des comédiens jouant ce rôle ces dernières années ? Dans une mise en scène récente, celle de Jean-Luc Boutté pour la Comédie-Française⁸, Thierry Hancisse manifestait ainsi clairement le sous-entendu sexuel des propos de Mascarille, jouant à relever d'une main fort gaillarde les rubans qui ornaient le bas de sa veste, rendant évident le désir raide du valet.

Ces jeux de scène rendent manifeste le sous-texte de l'échange et décryptent pour les spectateurs contemporains ce que signifiaient, littéralement et métaphoriquement, la petite-oie, les rubans ou les canons dont Mascarille fait parade. A l'époque moderne, les rubans servent notamment à orner la braguette, poche destinée à cacher l'entrejambe, mais qui attire l'attention sur cette partie du corps qu'elle couvre par leurs couleurs vives⁹. Les canons, ornements de dentelle attachés aux bas ou à la culotte, ont ici une fonction similaire du fait de

7 Molière, *Les Précieuses ridicules*, sc. 9, [1660], in : *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 2010, p. 21. Voir les commentaires de G. Forestier, C. Bourqui et A. Riffaud sur l'édition de cette première comédie, p. 1212-1216.

8 Molière, *Les Précieuses ridicules*, mise en scène J.-L. Boutté, réalisation G. Bensoussan, [1997], dvd Comédie-Française, éditions Montparnasse, 2008.

9 Voir O. Blanc, *Vivre habillé*, Klincksieck, 2009, p. 70-72.

leur taille démesurée. Quant au terme de « petite-oie », il désigne au XVII^e siècle les rubans et garnitures qui agrémentent un habit mais aussi, et comme l'indique Furetière dans son *Dictionnaire*, à qualifier de « menues faveurs qu'on peut obtenir d'une maîtresse, dont on ne peut avoir la pleine jouissance, comme baisers, attouchements » : aussi, comme l'a souligné Anne Verdier, « lorsque Mascarille fait admirer sa petite-oie » à Magdelon, il montre qu'il « aspire à ses "faveurs" en lui désignant les "faveurs" dont il est couvert », le vêtement indiquant « à l'autre sa force de séduction »¹⁰. Le jeu de gants enfin pouvait aussi évoquer l'expression proverbiale que signale Furetière, à savoir qu'on dit « figurément d'une fille qui a eu la faiblesse de succomber, qu'elle a perdu ses gants » : par métaphore, à travers les gants qu'il leur offre à humer, Mascarille impose aux jeunes filles son désir de les voir tomber sous le charme de son propre parfum.

Le jeu de scène de Molière était-il pour autant aussi grivois que ceux de nos acteurs contemporains ? Pouvait-il l'être sans heurter l'honnêteté des spectateurs et plus encore sans blesser la pudeur attendue ou supposée des spectatrices ? La portée métonymique du costume de Mascarille était-elle claire pour le public - question que l'on peut aussi se poser pour les multiples équivoques à caractère sexuel de cette comédie, savoureux témoignages de l'ingénuité des deux précieuses (avec notamment l'expression « prendre le Roman par la queue » ou le titre de Vicomte donné à Jodelet) ? Était-ce d'une évidence qu'il ne convenait pas de formuler mais qui, explicitée, surtout par un jeu de scène, aurait été du plus haut mauvais goût ?

Pour ce passage de la scène 9 des *Précieuses ridicules*, nous savons en tout cas qu'un récit des représentations ne fait aucunement allusion ni à des jeux de scènes gaillards ni à une mise en évidence des sous-entendus sexuels du dialogue¹¹. Mademoiselle Desjardins, connue ensuite sous le nom de Madame de Villedieu, a laissé publier une lettre où elle prétend raconter cette farce qu'elle n'aurait pas vue mais qu'on lui aurait rapportée. Son implication dans le récit nous font néanmoins supposer qu'elle a bien assisté à une ou des représentations de la comédie de Molière. Elle souligne à deux reprises combien la scène 9 et cette partie du dialogue ont été « plaisantes », c'est-à-dire qu'elles ont su réellement divertir le public, sans être « fades » ni « dégoutantes » si l'on suit l'explication que Furetière donne du mot « plaisant » : rien de mauvais goût donc. Mais ce récit décrit avant tout l'effet comique produit par le costume et la parure de Mascarille. Son auteur insiste sur l'immense taille de sa

10 A. Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, Lampsaque, 2006, p. 236.

11 [Mlle Desjardins], *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* [Barbin, 1660], in : Molière, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 2010, p. 1123-1131.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, *Le mauvais goût à l'épreuve de l'impression théâtrale*

perruque tout en contraste avec la petitesse de son chapeau, ainsi que sur la grandeur inouïe de ses canons, mais aussi de ses galants et rubans, tout comme celle de ses talons : c'est le costume qui défigurait le corps qui a retenu toute son attention et non la gestuelle du comédien. Et quand Mademoiselle Desjardins interrompt sa description, c'est pour donner, sans commentaire, une retranscription libre du passage que nous avons cité :

CLIMENE

L'odeur de votre poudre est des plus agréable,
Et votre propreté des plus inimitables;

MASCARILLE

Ah je m'inscris en faux, vous voulez me railler,
A peine ai-je eu le temps de pouvoir m'habiller,
Que dites-vous pourtant de cette garniture,
La trouvez-vous congruente à l'habit ?

CLIMENE

C'est Perdrigeon tout pur.

PHILIMENE

Que Monsieur a d'esprit.

L'esprit paraît même dans la parure.

MASCARILLE

Ma foi sans vanité, je crois l'entendre un peu,
Mesdames trouvez-vous ces canons du vulgaire ?
Ils ont du moins un quart de plus qu'à l'ordinaire,
Et si nous connaissons le beau couleur de feu,
que dites-vous du mien ?

PHILIMENE

Tout ce qu'on peut en dire.

CLIMENE

Il est du dernier beau, sans mentir je l'admire.

Le texte, plus court, est assez éloigné de celui que nous trouvons dans la comédie publiée par Molière : peut-être Mademoiselle Desjardins a-t-elle repris une version initialement jouée avant d'être modifiée ou peut-être a-t-elle voulu rivaliser avec le dramaturge, sans chercher l'exactitude mais l'esprit du dialogue en en proposant une transposition en vers. Rien, en tout cas, dans ces vers ne vient expliciter les sous-entendus sexuels du dialogue que Molière a donné à imprimer : ils sont même largement atténués alors que les tics langagiers prêtés aux précieuses sont repris avec saveur. Est-ce parce qu'ils auraient été hautement inconvenants sous la plume d'une jeune fille qui fait ses premières armes littéraires avec ce récit et qu'elle les a gommés¹² ? Ou est-ce qu'ils lui ont tout simplement échappé ? Ou encore, les spectateurs, furieusement divertis par l'accoutrement de Mascarille, n'ont-ils pas vu ce que le costume devait révéler aux yeux de tous, à savoir le désir libidineux du valet, et n'ont-ils pas entendu ce que sous-entendaient ses répliques ? Ou enfin, est-ce que le jeu de scène de

12 Cela ne signifie pas nécessairement que Mademoiselle Desjardins ait entrepris ce récit en toute ingénuité : elle a même pu l'écrire en intelligence avec Molière, à qui elle assurait ainsi une publicité certaine et à qui elle n'a sans doute pas déplu (le dramaturge va même créer sa comédie, *La Coquette ou le favori*, en 1665). La façon dont elle proteste contre le fait d'être publiée malgré elle forme un pastiche de la préface des *Précieuses* et nous invite à lire avec une distance critique certaines de ses déclarations, notamment celle où elle affirme ne pas avoir vu la comédie.

Molière, loin d'insister sur la portée grivoise du dialogue, contribuait à la masquer ?

La didascalie qu'ajoutent Jean Vivot et La Grange à ce dialogue des *Précieuses ridicules* pour l'édition des *Oeuvres* de Molière qu'ils offrent au public en 1682 vient lever une ambiguïté du texte . Dans le même temps, elle vient témoigner de ce que cette ambiguïté était alors perçue et qu'il convenait de la supprimer. Les éditeurs, qui prétendent donner à lire les pièces dans « leur pureté »¹³, font suivre la réplique de Mascarille « Et celle-là ? » par : « Il donne à sentir les cheveux poudrés de sa perruque ». Cette indication scénique précise le référent du pronom démonstratif et attire l'attention du lecteur sur un dernier élément de l'affublement de Mascarille, sa perruque. Mais elle ne spécifie pas pour autant la taille démesurée de cette perruque, dont on sait que Molière tirait un effet comique certain. Pourquoi le dramaturge n'avait-il pas initialement donné cette indication ? Par négligence, ayant à laisser publier trop rapidement cette comédie pour pouvoir veiller à sa bonne impression ? Peut-être parce que le jeu de scène et le référent de ce démonstratif « celle-là » devaient être évidents : il est de coutume de parfumer les gants au XVII^e siècle et, pareillement, la poudre des perruques ? Mais alors pourquoi le souligner en 1682 quand le port des perruques est encore en usage ? Est-ce parce que des comédiens, reprenant cette farce, en donnaient une autre interprétation, et une interprétation impure ? Mais laquelle ? Ou est-ce encore parce que, dans ce contexte de surenchère de vantardise toute masculine, ce démonstratif sans référent pouvait passer pour une gauloiserie indécente ? Molière aurait joué de cette obscénité, digne héritage de la tradition de la farce et de ses sales équivoques, mais ses éditeurs ultérieurs, travaillant avec leur édition à son hagiographie, auraient corrigé cette ambiguïté douteuse qu'ils jugeaient indigne du grand dramaturge dont ils édifiaient une image pour la postérité à travers l'édition de ses *Oeuvres complètes*.

La comédie de Molière joue sur la frontière du mauvais goût : il faut que les *Précieuses* aient bien mauvais goût pour être ridicules ; mais il faut que leurs fautes de goût soient assez plaisantes pour entrer en connivence avec leur public et ne pas paraître de mauvais goût. Il est possible que, pour plaire à son public, qui n'était pas homogène, composé d'ingénues, peut-être même de prudes, mais aussi d'amateurs de gaillardises ou de subtils libertins, Molière ait aussi tiré parti de façon inédite du pouvoir de la scène et du livre. Son interprétation scénique, la gestuelle et les jeux de scène n'explicitaient peut-être pas le sous-texte, ici les sous-entendus sexuels de la parade de Mascarille : au contraire, ils ont pu fonctionner comme un leurre, fascinant le regard de certains spectateurs qui, divertis, n'entendaient plus la portée du

13 Préface de l'édition de 1682, in : *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 2010, p. 1099.

dialogue, audible seulement pour ceux d'entre eux qui avaient des oreilles pour entendre. A la lecture, ces sous-entendus devaient sans doute être clairs à ceux qui avaient des yeux pour lire entre les lignes et goûter le véritable spectacle de ce dialogue, tandis que d'autres pouvaient simplement être aveuglés par une lecture littérale du texte et la trouver à leur goût. Ce passage a semblé néanmoins trop nu pour ne pas être couvert par les éditeurs ultérieurs de Molière : est-ce le signe d'une évolution du goût du siècle, qui serait de plus en plus prude, ou le signe de la façon dont certains auteurs et éditeurs investissent symboliquement les éditions théâtrales ?

Du goût du spectateur et du bon goût supposé du lecteur

L'extraordinaire développement de l'édition théâtrale, dès 1630 pour la France, a permis de sortir le théâtre de l'éphémère du spectacle et de donner aux pièces un prolongement durable par leur impression sous forme de livres. Mais le goût des lecteurs est-il pour autant le même que celui des spectateurs ? Y a-t-il des scènes qui passent à la représentation, précisément parce que le spectacle vivant est fugace, mais qui, imprimées, seraient de mauvais goût, ce d'autant plus que le livre leur offre une pérennité ?

Les différences que l'on peut observer entre ce que l'on sait de textes joués et de ces mêmes textes imprimés ou encore les modifications qu'ont apportées des auteurs dramatiques à leurs pièces au fur et à mesure des rééditions ainsi que celles effectuées par leurs éditeurs ultérieurs témoignent de ce que le passage à la postérité, confié au livre, tend à corriger les œuvres dramatiques en les édulcorant, avec une conception toujours plus stricte des bienséances.

Dans un contexte où la publication des pièces de théâtre suit de plusieurs mois leur création à la scène, le texte édité peut s'écarter de celui qui a été joué. Roger Chartier l'a notamment mis en évidence avec sa découverte d'un manuscrit pirate de *George Dandin* publié à Lyon en 1669¹⁴. Rappelons ici que les éditions pirates, très nombreuses pour le théâtre, attestent de la pression d'un lectorat avide de pouvoir lire au plus vite les œuvres à l'affiche, quitte à acquérir des livres de mauvaise qualité avec un texte publié à la hâte par des imprimeurs peu scrupuleux et surtout soucieux de leurs intérêts commerciaux. Pour ce qui est

14 Voir R. Chartier, « *"Copied onely by the ears"* : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle », *Du Spectateur au lecteur, Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, eds. L. Norman, P. Desan, R. Strier, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 47-53.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, Le mauvais goût à l'épreuve de l'impression théâtrale

de cette édition lyonnaise, son texte diffère notablement de celui que Molière a donné à publier à Jean Ribou, la même année et à Paris : il est nettement moins policé. L'hypothèse proposée par Roger Chartier est que cette édition de Lyon a pu être élaborée à partir d'un texte reconstitué de mémoire par un spectateur travaillant au service de cet imprimeur indélicat. Les différences peuvent alors s'expliquer de deux manières : le spectateur a comblé ses trous de mémoire par sa fantaisie naturelle ; ou bien le spectateur a mémorisé des expressions et des jeux de scène que Molière a corrigés au moment où il a donné sa pièce à imprimer. Roger Chartier ne tranche pas véritablement entre ces deux suppositions mais il nous semble que la seconde peut expliquer certaines variantes. Ainsi, parmi les exemples qu'il donne, celui de la scène 8 du second acte avec un niveau de langue moins vulgaire et plus soutenu dans le texte publié par Molière où figure l'euphémisme « que l'on me déshonore » et non le terme injurieux et bas de « cocu » :

Edition Jean Ribou, Paris, 1669 :

GEORGE DANDIN: (...) O Ciel, seconde mes desseins, et m'accorde la grâce de faire voir aux gens que l'on me déshonore.

Edition pirate de Lyon, 1669 :

O Ciel, secondez mes desseins, et m'accordez la grâce de faire voir aux gens que l'on me fait cocu.

Ce sont aussi les jeux de scènes qui sont affaiblis dans le dialogue que Molière a donné à imprimer si l'on compare l'échange entre Dandin et Lubin à la scène 2 du premier acte :

Edition Jean Ribou, Paris, 1669

DANDIN: Hé? Comment nommez-vous celui qui vous a envoyé là-dedans?

LUBIN : C'est le seigneur de notre pays, Monsieur le Vicomte de chose... Foin, je ne me souviens jamais comment diantre ils baragouinent ce nom-là. Monsieur Cli... Clitandre.

Edition pirate de Lyon, 1669

DANDIN: Hé? Comment nommez-vous celui qui vous a envoyé là-dedans?

LUBIN : C'est le seigneur de notre pays, Monsieur le Vicomte de chose... Foin, je ne me souviens jamais comment diantre ils baragouinent ce nom-là. Comment appelez-vous ce qu'on prend quand on est malade?

DANDIN: Une médecine.

LUBIN: Non, ce qu'on prend autre part.

DANDIN: Un lavement.

LUBIN: L'autre nom.

DANDIN: Comment l'autre nom?

LUBIN: Oui l'autre nom de ce que vous dites.

DANDIN: Un Clistère.

LUBIN: Oui, Monsieur Clitandre, cela commence tout de même l'un que l'autre.

Il est possible que le spectateur pour l'imprimeur lyonnais, se souvenant de l'hésitation de Lubin, ait imaginé lui-même ce jeu de scène, improvisant sur un canevas traditionnel de la farce. Mais il est aussi assez vraisemblable que Molière, qui se moque volontiers de la médecine et des médecins, ait développé ce dialogue sur scène avec les jeux de scène expressifs, et même obscènes, attendus par un tel échange verbal. Le dramaturge l'aurait alors condensé à la publication, le texte imprimé ne gardant de cet échange que l'hésitation prêtée à

Lubin, supprimant les allusions corporelles et scatologiques. Cette réduction lui aurait permis de ne pas laisser trace des effets comiques les plus bas dans l'espace du livre. Il ne les aurait pas non plus entièrement effacées, les résumant à ce bredouillement de Lubin. Car, pour un habitué des farces dont celles de Molière, la syllabe « Cli » évoque inmanquablement un clystère, avec le lavement anal auquel l'instrument était destiné. Et la présence de cette hésitation après la mention du « Vicomte de chose », c'est-à-dire après un mot connu et condamné pour rappeler deux syllabes sales « vit » et « con »¹⁵, donne à la réplique de Lubin toute sa saveur. Ce peut même être toute la duplicité de Molière - et toute son intelligence : avoir effacé les jeux de scène sales en les donnant à lire entre les lignes ou entre les mots pour qui savait les lire. Et il l'a sans doute fait pour ménager ceux de ses lecteurs qui ne les auraient pas goûtés, gageant que de telles équivoques pouvaient ainsi passer à la lecture et non leur développement explicite.

Pourtant, l'existence même de l'échange entre Lubin et Dandin dans l'édition lyonnaise prouve qu'il y avait bien un public de lecteurs amateurs de telles grivoiseries. Ce n'est donc pas que le goût des lecteurs diffère de celui des spectateurs. Mais c'est l'usage qu'un auteur dramatique peut vouloir faire du livre imprimé qui tend à distinguer le public des lecteurs de celui des spectateurs. Molière polit ainsi le texte de ses pièces pour leur impression : il suppose donc que l'attente de son lectorat est plus noble que celle des spectateurs ou, plus exactement, il crée ce lectorat aux attentes plus élevées. Car, par de telles corrections apportées aux pièces qu'il jouait, Molière montre qu'il considère que le livre est une forme qui ennoblit le théâtre et qu'il entend l'employer comme telle : la forme imprimée lui permet de constituer le genre spectaculaire en genre littéraire. Le fait qu'il modifie ses textes pour l'impression est le signe que le dramaturge a de lui-même établi une hiérarchie entre ces deux genres, choisissant de livrer à la postérité comme image de lui-même celle d'un auteur dramatique honorable, c'est-à-dire plus honnête qu'il ne l'aura été en tant qu'acteur et chef de troupe.

Le texte imprimé fixe une version de la pièce tandis que le texte spectaculaire peut changer à chaque représentation. Comme Claude Bourqui le suppose à partir de l'analyse d'autres variantes observées dans plusieurs pièces, notamment *Dom Juan* et les premières comédies non publiées du vivant de l'auteur, y compris des variantes témoignant de fortes différences entre les registres de langue, il est fort possible « qu'il ait pu exister d'entrée de jeu plusieurs textes distincts de Molière, textes destinés à des circonstances différentes,

15 Voir note 1, sc. X, *Précieuses ridicules*, in : Molière, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 2010, p. 1099.

simultanément disponibles »¹⁶: la troupe de Molière aurait sans doute su adapter ses textes aux publics auxquels elle s'adressait, captant les attentes des groupes de spectateurs et y répondant, dans un souci constant de la relation théâtrale. Nous n'essaierons pas ici de dessiner quels publics de spectateurs toléraient mieux que d'autres certaines licences lors des représentations. Mais revenant à la distinction entre le public de spectateurs et celui des lecteurs, nous remarquons que ce sont avant tout les jeux de scène qui sont exclus de l'édition théâtrale. Il est vrai que c'est un fait caractéristique des publications des oeuvres de théâtre de l'âge classique, du moins à partir des années 1640 : les indications scéniques ne se sont pas développées et sont moins nombreuses que lors des deux décennies qui précèdent alors que la codification de l'appareil didascalique s'est stabilisée. Cependant il est non moins notable que Molière, homme de théâtre avant tout, n'a pas davantage tiré parti des possibilités que lui offrait le livre imprimé par le système didascalique pour laisser trace des jeux de scène de ses comédies. Il l'a fait à l'occasion, par exemple dans le passage où Scapin contrefait de multiples ennemis de son maître pour mieux battre celui-ci dans le sac où il l'a enfermé. Mais, dans l'ensemble, le texte spectaculaire de ses oeuvres est effacé lors de leur publication.

Le fait que les éditeurs ultérieurs de Molière aient ajouté de nombreuses didascalies vient attester de ce manque, même si les indications qu'ils donnent aux textes relèvent souvent plus d'une logique de l'aide à la lecture que du véritable souci de transcription et notation des jeux de scène. En témoignent aussi des ouvrages qui circulent avant la publication des pièces et qui racontent les réactions des personnages, c'est-à-dire le jeu des acteurs. Par exemple, *La Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*, qui date sans doute de 1667 après la représentation unique de cette comédie que Molière s'est vu interdire de donner à imprimer en l'état : cette lettre, dont Molière connaissait peut-être l'auteur auquel il a même pu remettre une copie de sa comédie, donne de nombreuses indications sur les jeux de scène que l'on ne retrouve pas sous forme de didascalies dans les éditions de *Tartuffe* en 1669, même quand les scènes publiées semblent proches de celles de *L'Imposteur*. *La Lettre* raconte, par exemple, la façon dont Orgon démasque Panulphe : « Pendant que le galant va à la porte, le mari sort de dessous la table, et se trouve droit devant l'Hypocrite, quand il revient à la dame pour achever l'oeuvre si heureusement acheminée. La surprise de Panulphe est extrême, se trouvant le bonhomme entre les bras »¹⁷. Dans *Le Tartuffe* que Molière a donné à imprimer à Jean Ribou en 1669, ce

16 Voir C. Bourqui et C. Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, L'Harmattan, 2003, p. 201.

17 *Lettre sur la comédie de L'Imposteur*, [1667], in : Molière, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 2, 2010, p. 1184.

jeu de scène est réduit à une didascalie euphémistique « ORGON, en l'arrêtant »¹⁸: par son imprécision, une telle indication scénique gomme à la fois le comique de situation (celui de la substitution d'Orgon à Elmire) et l'inconvenance de ces étreintes masculines. La didascalie rend lisible le texte dramatique et permet ainsi au lecteur d'imaginer la scène à sa guise, sans le contraindre à se représenter une scène dont le goût peut être douteux.

Ce qui est expurgé par Molière des éditions de ses comédies touche avant tout au jeu théâtral et à l'incarnation physique des personnages, comme si le corps, le jeu et le souvenir de la scène ne pouvaient être de bon goût dans la forme noble du livre imprimé. Molière aura ainsi participé lui-même à détacher la littérature théâtrale de la réalité de la scène : il édifie son image d'auteur classique en donnant à la comédie des lettres de noblesse. Ses éditeurs ultérieurs ont poursuivi ce travail de classicisation, corrigeant - censurant - au fur et à mesure des années des expressions qui pouvaient sembler trop lestes.

« D'étranges pensées »

L'écart entre les textes joués et les textes imprimés ainsi que l'écart entre des éditions successives fait apparaître en creux ce qui a été exclu de l'espace du livre : le jeu des corrections, de censure, voire d'autocensure donne une mesure de ce qui semble de mauvais goût à la lecture. Mais cela ne saurait s'y réduire, loin de là. Molière le montre dans *La Critique de l'Ecole des femmes*, comédie où le dramaturge se moque de ceux qui critiquent sa dernière pièce et qui s'offusquent notamment de la sale équivoque du fameux « le... » d'Agnès :

CLIMENE : Enfin il faut être aveugle dans cette Pièce, et ne pas faire semblant d'y voir les choses.

URANIE : Il ne faut pas y vouloir voir ce qui n'y est pas.

CLIMENE : Ah ! Je soutiens, encore un coup, que les saletés y crèvent les yeux.

URANIE : Et moi, je ne demeure pas d'accord de cela.

CLIMENE : Quoi la pudeur n'est pas visiblement blessée par ce que dit Agnès dans l'endroit dont nous parlons ?

URANIE : Non vraiment. Elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle ; puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

CLIMENE : Ah ! Ruban, tant qu'il vous plaira ; mais ce *le* où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement : et quoi que vous puissiez dire, vous ne pourriez défendre l'insolence de ce *le*.

ELISE : Il est vrai, ma cousine ; je suis pour Madame contre ce *le*. Ce *le* est insolent au dernier point. Et vous avez tort de défendre ce *le*.

CLIMENE : Il a une obscénité qui n'est pas supportable.¹⁹

18 Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, IV, 7, [1669], in : *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 2, 2010, p. 171.

19 Molière, *La Critique de L'Ecole des femmes*, sc. 3, [1663], in : *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la

Tout ce passage qui décrit en quoi l'équivoque imaginée par Molière est de mauvais goût renvoie le spectateur ou le lecteur à lui-même, c'est-à-dire à ses « étranges pensées ». Car sur scène, il n'y aurait pas eu d'obscénité, seulement un silence, un arrêt, un vide à combler par l'imagination : sur scène, il n'y aurait rien eu qui ait pu offenser les yeux - ce qui témoigne de ce que le jeu de scène n'explicitait pas le sous-texte ; dans le livre non plus, il n'y a pas de mot sale. Déplaçant habilement la question sur la perception que spectateurs et lecteurs ont d'une pièce de théâtre, Molière suggère que le mauvais goût est moins le goût des autres que ce qui est étranger en nous : avec ces « étranges pensées », Molière fait surgir un territoire inconnu, qui ne se caractérise ni par la fadeur ni par son piquant, mais par son étrangeté. Voilà qui ne saurait flatter la raison ni entrer dans le jeu d'une opposition simple entre le corps et l'esprit puisque produisant des pensées non contrôlées, non contrôlables, voire ordurières. On peut ainsi mesurer la gageure que représente l'écriture dramatique pour l'homme de théâtre de l'âge classique et que Molière fait résumer à un autre personnage de *La Critique de l'Ecole des femmes* : « C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens »²⁰. Cette entreprise est doublement étrange : elle transcende l'opposition que la culture classique cherche à élaborer entre le rire et l'honnêteté ; et elle laisse place aux étranges pensées que peut susciter le théâtre, peut-être plus que tout autre genre littéraire, parce que le texte dramatique offre aux yeux des spectateurs une « parole nue », comme l'a qualifiée le psychanalyste André Green, c'est-à-dire une parole qui blesse moins la pudeur par sa nudité que par la façon dont comédiens, spectateurs ou lecteurs, l'habillent de leurs pensées.

Pléiade, Gallimard, t. 1, 2010, p. 493.

²⁰ *Ibid.* p. 505.