



HAL
open science

Implications génériques de l'ouverture : le cas des Festin de Pierre (Espagne, Italie, France)

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. Implications génériques de l'ouverture : le cas des Festin de Pierre (Espagne, Italie, France). Patrizia De Capitani; Marc Douguet; Marc Vuillermoz. Ouvertures du théâtre. Le début de pièces (France, Italie, Espagne – XVIe-XVIIe siècles), 576, Classiques Garnier, pp.189-202, 2023, Rencontres, 10.48611/isbn.978-2-406-14646-9.p.0189 . halshs-04544284

HAL Id: halshs-04544284

<https://shs.hal.science/halshs-04544284v1>

Submitted on 12 Apr 2024

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.

Implications génériques de l'ouverture : le cas des Festin de Pierre (Espagne, Italie, France)

L'apparent désintérêt des théoriciens et dramaturges de la première modernité pour la question des ouvertures de pièces¹, alors qu'ils consacrent d'abondantes quantités de pages aux dénouements, a de quoi interroger le critique : les enjeux de la réussite des ouvertures, tant dans la cohérence que dans la bonne réception des pièces, semblent pourtant aussi cruciaux que ceux des dernières scènes, où l'intrigue se clôt et où se ménage l'impression finale laissée au spectateur. Une première explication de cette dissymétrie peut être proposée en mettant en évidence la nuance essentielle qui sépare, d'un côté, exposition et dénouement, et de l'autre début et fin d'une pièce. Si dramaturges et théoriciens peuvent disserter longuement sur l'exposition (dont tous montrent qu'elle déborde en général très largement le cadre de la première scène) et sur le dénouement (qui s'amorce le plus souvent bien en amont de la dernière scène), c'est parce que ceux-ci engagent avant tout la conduite de l'intrigue, qui constitue un objet central des textes théoriques sur le théâtre aux XVI^e et XVII^e siècles. S'ils restent à l'inverse muets sur les seuils du discours dramatique, c'est peut-être pour les mêmes raisons qui les conduisent à se taire par ailleurs sur d'autres aspects fondamentaux du théâtre comme le jeu des acteurs : d'abord, parce que leur fabrication relève d'une casuistique aux paramètres si nombreux que les principes généraux s'y dissolvent en pratiques acquises et en intuitions non formulées ; et parce que le peu qui serait susceptible d'un geste de théorisation se trouve déjà consigné dans les traités d'art oratoire, qui consacrent presque systématiquement un développement à l'exorde sans limiter la portée de leur propos au seul contexte de l'éloquence judiciaire².

Au théâtre, l'appréhension de l'ouverture est quelque peu compliquée par le fait que celle-ci s'opère généralement en deux temps, puisque la représentation d'une « grande » pièce en cinq actes était précédée, dans plusieurs pays d'Europe, d'un discours préliminaire (la *loa* dans le théâtre espagnol, le discours de l'orateur en France) prononcé par un comédien de la troupe afin de mobiliser l'écoute du public et de faciliter la transition vers le spectacle. Mais ce discours préliminaire relevait surtout d'un souci d'encadrement du public, auquel il était explicitement adressé, là où la première scène d'une pièce constituait la véritable entrée dans la fiction, à la fois sur le plan émotionnel (en installant un ton) et sur le plan narratif (en amorçant l'intrigue, sans pour autant se confondre avec l'exposition). En ce sens, les fonctions traditionnelles de l'exorde oratoire, qui consistaient essentiellement à ménager à l'orateur et à sa cause la bienveillance de l'auditeur³, se trouvaient réparties au théâtre entre deux moments distincts : le discours préliminaire, qui prenait en charge la dimension d'adresse et de sollicitation explicite des spectateurs ; et l'ouverture de la pièce elle-même, qui s'employait à les séduire avec les moyens plus indirects, mais aussi plus insinuants et plus puissants, de la fiction.

Le parcours proposé ici entre les débuts très contrastés d'une dizaine de pièces consacrées au même sujet (ce sujet que l'on désignera plusieurs siècles plus tard comme « le mythe de Don Juan ») entend en premier lieu mettre en avant, au détriment des considérations plus strictement narratives attachées à l'exposition⁴, cette valeur

¹ Voir l'introduction de ce volume, p. #####

² Les traités de rhétorique revendiquent une portée relativement large : on remarque ainsi que Quintilien cite non seulement des orateurs comme Démosthène ou Cicéron, mais aussi des poètes comme Homère, Virgile ou Ovide (*Institution oratoire*, livre IV, chapitre I).

³ Voir Aristote, *Rhétorique*, III, 14 ; Cicéron, *Hérennius*, I, 3-7 ; Quintilien, *L'Institution oratoire*, IV, 1.

⁴ On remarquera à ce propos que les orateurs classiques prennent soin de dissocier l'exorde de la narration, même s'ils sont articulés l'un à l'autre : chez Quintilien, le chapitre sur la narration suit immédiatement celui sur l'exorde.

rhétorique de l'ouverture, c'est-à-dire l'exigence d'efficacité émotionnelle à laquelle elle répond. De manière remarquable, les principaux théoriciens antiques de la rhétorique s'accordent aussi bien sur la finalité propitiatoire de l'exorde que sur la grande variabilité des moyens auxquels il lui faut recourir pour y parvenir : tous reconnaissent ainsi que ces moyens dépendent des personnes impliquées, des circonstances et surtout du genre de la cause⁵. Cette importance donnée à la détermination générique du discours, et à travers elle aux attentes variables des auditeurs en fonction des effets associés à chaque genre, se retrouve au théâtre, où l'existence de plusieurs genres dramatiques appelle des stratégies d'ouverture différenciées.

Le sujet dit « de Don Juan » ou du « Festin de Pierre », pour reprendre le titre que portaient le plus fréquemment les pièces auxquelles il a donné lieu, offre pour cela un éventail d'exemples riche et parlant, puisqu'au cours du seul XVII^e siècle lui ont été consacrées au moins deux versions espagnoles, plusieurs versions italiennes dont de nombreux canevas, et en France trois tragi-comédies ainsi que, sous la plume de Molière, une comédie en prose, que Thomas Corneille réécrira en vers après sa mort. Il ne s'agira pas tant ici de déceler les stratégies de différenciation auctoriale⁶, même si elles entrent incontestablement en ligne de compte, que d'analyser la manière particulière dont le passage d'un même sujet d'une forme dramatique à une autre oriente la composition des scènes d'ouverture. À une époque où les différents théâtres européens se stabilisent dans des pratiques professionnelles établies et des genres dramatiques aux conventions bien identifiées, l'approche générique des débuts de pièces permet de saisir ensemble de manière cohérente les implications rhétoriques, scéniques, dramaturgiques et esthétiques de leur composition.

Comedias espagnoles : coups de théâtre inauguraux et édification morale

Comme on le sait, c'est dans le cadre très englobant de la *comedia* espagnole, marquée par une relative indifférenciation générique, que ce sujet paraît sur scène pour la première fois, dans deux pièces proches intitulées *Tan largo me lo fiáis* (*Vous me laissez un bien long délai*) et *El Burlador de Sevilla* (*L'Abuseur de Séville*), dont l'attribution traditionnelle à Tirso de Molina semble aujourd'hui contestée au profit d'Andrés de Claramonte⁷ et dont les dates de création, situées dans les décennies 1610 et 1620, sont incertaines. La première version de la pièce espagnole, *Tan largo me lo fiáis*, plonge le spectateur au cœur d'une action déjà engagée, sur le modèle de l'école lopesque qui affectionnait les débuts abrupts : on y voit un couple sortir discrètement du palais, de nuit – une nuit toute relative dans le cadre des représentations en plein jour du *corral* espagnol, où elle était généralement figurée par la présence de flambeaux. On comprend qu'une dame de la haute société fait sortir en cachette son amant du palais, après ce que le spectateur identifie comme leur première nuit d'amour :

ISABELA: *Salid sin hacer ruido,*

Duque Octavio.

DON JUAN:

*El viento soy*⁸.

⁵ Voir par exemple Aristote, *Rhétorique*, III, 14, 2-10 ; Cicéron, *Rhétorique à Hérennius*, I, 1, 4 ; Quintilien, *L'Institution oratoire*, IV, 1, 40 et 52.

⁶ Voir à ce sujet, dans le présent volume, l'article de Céline Fournial, p. #####

⁷ Voir notamment Alfredo Rodríguez López Vázquez, *Lope, Tirso, Claramonte. La autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reissenberger, 1999, en particulier p. 263 sqq. Je remercie Christophe Couderc de m'avoir fourni cette référence.

⁸ Andrés de Claramonte (?), *Tan largo me lo fiáis*, Jornada I, Escena I, v. 1-2. Ici comme dans la suite de l'article, les traductions proposées sont de moi.

ISABELA : Sortez sans faire de bruit,
 Duc Octavio.
DON JUAN : Je suis le vent.

Mais quasiment immédiatement, sans laisser à cette atmosphère sentimentale le temps de s'installer, la femme (Isabela) souligne la dimension morale problématique de leur rencontre, qui n'aurait pas dû avoir lieu puisqu'ils ne sont pas mariés : « *es crimen digno de muerte* », « c'est un crime passible de la mort », souligne-t-elle, plaçant d'emblée la scène sous le signe du péché, et même du péché mortel. C'est dans le cadre de cette première faute, dont la femme est coupable d'abord, qu'est révélée l'imposture de Don Juan, dont on apprend juste après qu'il s'est fait passer auprès d'elle pour son amant, le Duc Octavio, et lui a solennellement promis le mariage pour obtenir ses faveurs. Cette révélation, mise en scène à l'aide du flambeau qu'Isabela approche du visage de Don Juan, où elle découvre un inconnu, fait ainsi quasiment s'ouvrir la pièce sur un premier rebondissement, instaurant une atmosphère romanesque et dynamique conforme à l'esthétique dominante de la *comedia nueva*. Mais ici, le coup de théâtre permet aussi de redoubler en l'étendant au personnage masculin la condamnation morale qui pesait déjà sur la femme, puisque Don Juan, qui n'est pas encore nommé, est identifié comme « *traidor* », « traître », et qu'Isabela appelle contre lui la force publique. Les ressorts de l'écriture dramatique sont d'emblée et explicitement mis au service du projet édifiant du théâtre en associant dans une même culpabilité fondamentale le séducteur et ses victimes.

Dans *El Burlador de Sevilla*, la réécriture de ce début est fortement condensée : dans un souci manifeste de plus grande efficacité dramatique, le dialogue a été resserré, d'abord sur les tendres promesses de mariage de Don Juan, puis sur la révélation de son imposture. Le rebondissement amené par le flambeau n'en est que plus frappant, puisqu'il occasionne un changement de ton complet dans la scène. On remarque que pour mieux ménager le contraste, l'échange s'est délesté de ses considérations morales, dont la seule trace est le cri d'Isabela, « *villano* » (« méchant »), lorsqu'elle appelle à son secours le roi et ses soldats. La visée édifiante de la pièce sera plus manifeste dans la suite de l'action, où le propos se construira de manière progressive et débouchera en particulier sur une fin exemplaire, mais elle ne vient pas alourdir le seuil d'entrée, qui privilégie le seul effet dramatique.

Réécritures italiennes : des ouvertures à l'intensité resserrée

C'est un souci d'efficacité similaire que donnent à voir les débuts des versions italiennes. Le sujet circula en effet rapidement sous forme de canevas de *commedia all'improvviso*, probablement depuis les États italiens sous domination espagnole. Les canevas conservés ne présentent de cette première scène qu'une version très allusive, à l'exemple de ce canevas napolitain anonyme :

Napoli - Camera - Notte

Donna Isabella entra trattenendo Don Giovanni Tenorio per scoprire chi è. Lui rifiuta di farsi riconoscere. Lei grida: « O di corte!⁹ »

Naples - Chambre - Nuit

Donna Isabella, entre en retenant Don Giovanni Tenorio et cherchant à savoir qui il est. Il refuse

⁹ ANONYME, « Convitato di pietra » dans *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto alcuni propri e gl'altri da diversi, raccolti di D. Anibale Sersale Conte di Casamarciano*, s. d., (n° 21) Ms cote AA.XI.40, Biblioteca Nazionale, Napoli, p. 155, s. d., Atto primo, scena I.

d'être reconnu. Elle s'écrie : « Holà, de la cour ! »

La pièce de Cicognini, qui constitue « la « fixation » livresque de la tradition du *soggetto* homonyme¹⁰, nous en offre un développement possible, qui reste cependant plus bref que la réduction de Claramonte. Comme dans le canevas napolitain, le début de l'action a été légèrement déplacé, puisqu'ici Isabella s'est déjà aperçue de l'imposture de Don Giovanni : il n'y a pas de révélation-coup de théâtre, donc pas de rupture de ton au bout de quelques répliques. Le seuil de la pièce est marqué par une intensité passionnelle beaucoup plus forte, puisqu'au lieu de la situation sentimentale conventionnelle des adieux d'un couple d'amoureux, on se trouve d'emblée face à une femme bafouée et en colère en train de poursuivre l'imposteur qui s'était introduit chez elle en se faisant passer pour son amant :

ISABELLA con D. GIOVANNI tenendolo per la mano stretto

ISABELLA. Non ti lascerò se credessi di perder la vita.

D. GIOVANNI. Lasciami dico, perfida femina.

ISABELLA. Voglio almen riconoscerti.

D. GIOVANNI. Incognito venni e non conosciuto voglio partire.

ISABELLA. Darò le voci al Cielo.

D. GIOVANNI. Volesti dire all'Inferno.¹¹

ISABELLA entre avec D. GIOVANNI, qu'elle tient fermement par la main.

ISABELLA. Je ne te laisserai pas partir, même si j'en dois perdre la vie.

D. GIOVANNI. Laisse-moi, te dis-je, femme perfide.

ISABELLA. Je veux au moins te reconnaître.

D. GIOVANNI. Je suis venu incognito, et je veux m'en aller sans être reconnu.

ISABELLA. J'en appellerai au ciel !

D. GIOVANNI. Tu veux dire à l'enfer.

Cette intensité passionnelle est encore renforcée par le dispositif de la scène de nuit, procédé qu'affectionnaient particulièrement les troupes italiennes de l'époque, et qui prenait une dimension plus concrète qu'en Espagne, puisque le théâtre en Italie se jouait dans des salles fermées, où l'on était en mesure d'obscurcir la scène en recourant à un système de cylindres métalliques abaissés sur les chandelles¹². Ainsi, dans leur expérience sensible de cette ouverture, les spectateurs pouvaient pleinement partager la confusion d'Isabella et sa frustration de ne pas voir le visage de l'intrus. La dimension morale de la première version, là encore, s'efface au profit de la dimension émotionnelle et spectaculaire.

On remarque que ces premières versions espagnoles et italiennes de l'ouverture, qui ne sont que des variantes les unes des autres, ont en commun de travailler avant tout à la production d'effets saisissants : le travail d'exposition narrative n'est pas même ébauché, et le personnage principal n'y est présenté que négativement, comme celui qui se fait passer pour quelqu'un qu'il n'est pas et se dérobe à la clarté de la lumière. De ce point de vue, le cadre souple de la *commedia all'improvviso* italienne et de sa fixation écrite sous forme d'« *opera regia* » (pièce royale, désignation sans doute liée ici à la présence de deux personnages de rois) n'impose pas d'infléchissement majeur dans la manière dont s'ouvre la représentation du sujet : il s'agit surtout, pour les troupes et dramaturges italiens, d'en tirer le spectacle le plus efficace possible.

¹⁰ Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999, p. 388.

¹¹ Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*, Opera reggia et esemplare, Venise, s. d., atto primo, scena I.

¹² Voir par exemple Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, trad. Maria et Renée Canavaggia, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, p. 87-88. La première édition en italien de l'ouvrage date de 1638.

Conventions tragi-comiques françaises et exposition de l'action

C'est en France que le sujet subit ses transformations les plus profondes, peut-être justement parce qu'il lui faut alors se couler dans un système générique beaucoup plus rigide, qui impose des conventions contraignantes. Certes, comme de nombreuses pièces d'origine espagnole, il trouve en la tragi-comédie un genre relativement souple, propre à accueillir son foisonnement dramaturgique et spatial, son mélange de personnages nobles et populaires et son orientation moralisatrice. Mais les contraintes de l'esthétique régulière, en cette seconde moitié du XVII^e siècle, nécessitent des adaptations majeures, aussi bien en termes dramaturgiques (avec en particulier une simplification notable de l'intrigue) qu'en termes de présentation rhétorique et spectaculaire.

Ainsi, le contraste est frappant entre les exemples précédents et l'ouverture du *Festin de Pierre* de Dorimond, directeur de la Troupe de Mademoiselle, qui circulait principalement dans la région lyonnaise mais passa quelques mois à Paris au cours de la saison 1660-1661. Au lieu d'une scène de nuit tumultueuse laissant voir en pleine action un personnage principal déloyal et fuyant, le public découvre ici un couple, Amarille et Dom Philippe, qui présente toutes les qualités conventionnelles du couple de héros tragi-comiques : ils sont amoureux (la scène s'ouvre sur l'aveu de leur amour mutuel), vertueux, fidèles, et l'on apprend d'emblée qu'ils se trouvent en butte aux menées d'un rival, « Dom Jouan », décrit par Dom Philippe comme un homme « qui fait voir partout une insolence extrême, / Qui tient à vanité de paraître inconstant, / Qui ne voit point d'objet qu'il n'ait ce qu'il prétend ». Le schéma des personnages-types principaux de la tragi-comédie est donc posé, de même que la polarisation morale de la pièce entre des héros parfaits et un rival arrogant et antipathique. La séquence est relativement pauvre en effets scéniques : aucune action n'y est suggérée en-dehors du dialogue sentimental des amants, qui appelle logiquement une mise en œuvre scénique assez statique et ne comporte ni surprise, ni rebondissement. Elle se rapproche en revanche, beaucoup plus que les exemples précédents, d'une scène d'exposition classique, en présentant avec clarté la situation dramaturgique et les personnages centraux. Elle engage enfin l'action de manière directe, puisqu'elle se clôt sur le rendez-vous accordé par Amarille à Dom Philippe le soir même, rendez-vous dont profitera Dom Jouan pour s'introduire chez elle et l'agresser, avant de tuer son père Dom Pierre, qui reviendra à la fin sous la forme d'une Ombre pour châtier son assassin.

C'est donc à une logique essentiellement dramaturgique que répond l'ouverture de Dorimond, en donnant la priorité à la présentation et à la mise en route de l'intrigue au détriment de la recherche de la surprise et de l'action scénique qu'avaient privilégiées les versions espagnoles et italiennes. De fait, face à un public probablement déjà familier du *Festin de Pierre* italien¹³, il était compréhensible que le dramaturge lyonnais cherche à s'en différencier clairement en exhibant les marques d'une « francisation » du sujet, en particulier par le recours au ton policé et tendre d'un dialogue d'amoureux, sous la pleine lumière des lustres, en lieu et place des gesticulations confuses d'une scène de nuit – et à travers cette esthétique de la clarté et de la distinction, en se rapprochant des principes de la dramaturgie régulière.

Dans la version qu'il écrit en 1659 pour la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, très proche de celle de Dorimond à laquelle il emprunte largement la structure et le

¹³ On sait que la troupe italienne établie à Paris y jouait un *Festin de Pierre* régulièrement, au moins depuis 1658. Voir à ce sujet Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi, vol. 2 : lo scenario di Domenico Biancolelli, parte prima*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 289.

découpage de l'action¹⁴, Villiers fait lui aussi le choix d'une ouverture en forme de scène d'exposition. Mais au lieu d'y mettre en scène le bonheur éphémère du couple de héros, Villiers préfère donner à entendre la détresse de l'héroïne, qui fait part à sa confidente Lucie de ses inquiétudes sur l'avenir de son couple avec Dom Philippe : alors que la suivante venait de lui annoncer joyeusement l'arrivée prochaine de son amant, qu'elle allait enfin pouvoir épouser, Amarille s'affole soudain au lieu de se réjouir : « Lucie, une sueur me couvre le visage, / Qui, si je ne me trompe, est de mauvais présage. » On reconnaît là la convention tragique du songe funeste¹⁵, qui vient préfigurer la sombre destinée de Dom Philippe, puisque dans la version de Villiers il finit tué par Dom Jouan à la fin de l'acte III.

Molière et le basculement comique

Lorsque Molière s'empare à son tour du sujet à l'hiver 1665, c'est la quatrième version du *Festin de Pierre* que se voit proposer le public parisien en quelques années à peine. Pour l'occasion, le chef de troupe du Palais-Royal opère un changement générique inédit, puisque son propre *Festin de Pierre* se présente comme une « comédie ». Cette nouvelle désignation n'est pas à négliger car, loin de n'être qu'un effet d'affichage pour se démarquer de ses prédécesseurs, elle est en réalité lourde d'implications, et fait basculer toute la pièce et ses personnages dans un système de conventions très différentes qui modifient profondément l'effet produit, à tel point que le gazetier Loret, sans même avoir vu la pièce, en vante par ouï-dire le « style enjoué¹⁶ » après une série de répétitions publiques. Ce changement de genre, tout en étant nouveau pour ce sujet, n'est pas surprenant pour autant de la part de la troupe du Palais-Royal, qui s'était fait surtout connaître jusque-là, tout comme son auteur vedette, pour sa maîtrise du registre comique.

Dans ce contexte, le seuil d'entrée dans la pièce constitue un moment particulièrement stratégique et surveillé par le public, où Molière peut apposer sa marque et créer la surprise. Son choix d'ouvrir la pièce sur le rôle de Sganarelle, que lui-même joue, est logique à plusieurs titres : il tranche aussi bien avec la scène de nuit italienne qu'avec les dialogues délicats des tragi-comédies françaises et prend au dépourvu les attentes en ne faisant apparaître aucun des personnages principaux des versions précédentes ; il ancre d'emblée la pièce dans le registre comique qui la dominera jusqu'au dénouement ; et il lui permet de mettre en scène de manière concrète sa propre prise en main du sujet, aussi bien en tant qu'acteur vedette qu'en tant que poète.

S'il sacrifie comme les autres dramaturges français au passage obligé de la scène d'exposition en faisant dialoguer son Sganarelle avec un autre valet, Gusman, envoyé par Done Elvire, l'épouse abandonnée de Dom Juan, il la fait cependant précéder d'un premier seuil beaucoup plus insolite, monologué celui-là, où Sganarelle se livre à un curieux éloge du tabac :

Quoique puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac, c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre ; non seulement il réjouit et purge

¹⁴ Claude Bourqui (*op. cit.*, p. 381) parle de « plagiat », ce qui est quelque peu excessif pour une pièce qui s'écarte largement des formulations et même de certains épisodes de la tragi-comédie de Dorimond, mais elle semble clairement reprendre sa structure et le déroulement général des scènes.

¹⁵ Voir par exemple Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, acte I, scène 1.

¹⁶ Loret, lettre VII, du samedi 14 février 1665, « Réveillée », consultable sur le site Molière 21 : http://moliere.humanum.fr/base.php?Loret%2C_La_Muse_historique%2C_Lettre_VII_du_samedi_14_fevrier_1665 [page consultée le 03/02/2021]

les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à demeurer honnête homme ; Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droit et à gauche, partout où l'on se trouve ? On n'attend pas même qu'on en demande, et l'on court au-devant du souhait des gens, tant il est vrai que le tabac inspire des sentiments d'honneur et de vertu à tous ceux qui en prennent : Mais c'est assez de cette matière ; reprenons notre discours¹⁷.

Cette tirade sur le tabac, devenue mondialement célèbre, a suscité depuis une quantité imposante d'interprétations, parfois très érudites, qui y voient tantôt la défense d'un psychotrope condamné par les dévots, tantôt une profession de foi matérialiste, tantôt un éloge masqué des vertus du théâtre¹⁸ ; mais il me semble qu'à analyser ainsi cette micro-tirade de quelques phrases dans le moindre de ses détails, on oublie justement de prendre en compte sa situation très particulière de premier seuil de la pièce, alors que son effet en est à mon sens indissociable. À l'endroit même où le public l'attend pour découvrir comment il abordera ce sujet édifiant du *Festin de Pierre*, en pleine « affaire *Tartuffe* », en pleine tension entre milieux mondains et milieux dévots, Molière choisit de lancer son personnage dans une tirade plaisante sur un sujet complètement décalé par rapport aux enjeux de la pièce, certes objet de débats de société dès cette époque¹⁹, mais passablement frivole en comparaison des graves questions spirituelles attendues dans le cadre d'un *Festin de Pierre*. Je privilégierais donc, pour ma part, une lecture rhétorique de cette tirade, en considérant avant tout le procédé de contrepied et d'écart comique qui est le sien : en prenant le spectateur par surprise, Molière ne le met pas dans un état d'esprit propice à l'exégèse de son discours ; il vise essentiellement une réaction d'euphorie stupéfaite, un grand éclat de rire saluant l'audace de son procédé. Conformément aux recommandations des théoriciens antiques de l'art oratoire, qui suggéraient le recours à la plaisanterie pour éveiller l'intérêt d'un juge fatigué ou blasé²⁰, le chef de troupe du Palais-Royal faisait entrer le public dans son *Festin de Pierre* par la porte inattendue du valet bouffon et de ses numéros burlesques.

On ne pourra manquer de remarquer à quel point le *Festin de Pierre* moliéresque, et en particulier sa mémorable ouverture, laisse une marque indélébile dans la manière dont le sujet sera appréhendé en France dans la suite du XVII^e siècle. La version versifiée de Thomas Corneille, qui apporte par ailleurs d'importantes altérations à certaines scènes, se contente de reprendre scrupuleusement le découpage et les effets de la scène 1 de l'acte I moliéresque, dont elle ne propose qu'une paraphrase en alexandrins :

SGANARELLE *prenant du Tabac, et en offrant à Gusman.*
Quoi qu'en dise Aristote, et sa docte Cabale,
Le Tabac est divin, il n'est rien qui l'égle.
Et par les fainéants, pour fuir l'oisiveté,
Jamais amusement ne fut mieux inventé.
Ne saurait-on que dire, on prend la tabatière,
Soudain à gauche, à droit, par devant, par derrière,
Gens de toutes façons, connus et non connus,
Pour y demander part, sont les très bienvenus.
Mais c'est peu qu'à donner instruisant la jeunesse,
Le tabac l'accoutume à faire ainsi largesse.
C'est dans la médecine un remède nouveau ;

¹⁷ Molière, *Le Festin de Pierre*, éd. d'Amsterdam, 1683, acte I, scène I.

¹⁸ Sur l'éloge du tabac comme éloge du théâtre, voir Thierry Viart, « Le « tabac » de Sganarelle. Situation et hypothèse », *Poétique*, XXX, 1999, p. 209-217. Voir aussi Laurent Nunez, *L'Énigme des premières phrases : comment relire les classiques*, Paris, Grasset, 2017.

¹⁹ Voir Georges Forestier et Claude Bourqui, note 1 sur *Le Festin de Pierre*, dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, tome 2, p. 1651-1652.

²⁰ Par exemple Cicéron, *Rhétorique à Hérennius*, I, 1, 6.

Il purge, réjouit, conforte le cerveau,
De toute noire humeur promptement le délivre,
Et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre.
Ô tabac, ô tabac, mes plus chères amours !
Mais reprenons un peu notre premier discours²¹.

De manière plus inattendue, lorsque la troupe italienne de Paris reprend le sujet en 1669 autour de son Arlequin vedette, Domenico Biancolelli, dans le rôle du valet de Dom Jouan, elle repousse la fameuse scène de nuit qui lui servait jusque-là d'ouverture en la faisant précéder d'un dialogue burlesque entre le roi et Arlequin : ce dernier se livre alors, à l'exemple de Molière dans le rôle de Sganarelle, à un numéro aussi divertissant que digressif sur un sujet passablement éloigné de celui de la pièce, même s'il entretient avec lui un vague lien thématique – la reine Jeanne, qui était soupçonnée d'avoir fait assassiner son premier mari, s'était mariée quatre fois²².

Dans la première scène j'arrive avec le Roi qui me parle du libertinage de Dom Jouan ; je lui dis : « Il faut, Sire, avoir patience, quand les jeunes gens deviennent un peu plus âgés, ils changent de conduite, il faut espérer que cela arrivera à Dom Jouan ». Le Roi m'ordonne de lui raconter quelque histoire pour l'amuser, je prends un siège et je viens m'asseoir à côté de lui, alors je lui fais le récit de la Reine Jeanne. On entend du tumulte en-dedans, je me sauve²³.

Même lorsque la troupe du Marais, la même année, finit par proposer à son tour sa version du *Festin de Pierre* par la plume de sa vedette comique Rosimond, c'est encore le valet de Don Juan qui ouvre la pièce, comme pour sacrifier à ce qui est devenu avec Molière un nouveau passage obligé du sujet. Cette présence du valet au seuil de la pièce n'est cependant qu'un motif formel, qui s'efface rapidement devant les lamentations de Léonor, la jeune héroïne abandonnée par le séducteur : avec la pièce de Rosimond, qui exploite au maximum les effets de merveilleux pour mettre à l'honneur l'expertise du Marais dans le théâtre à machines, le sujet réintègre en effet le giron traditionnel de la tragi-comédie et appelle donc une tonalité plus grave. Si le contenu de l'échange entre le valet Carille et la jeune femme bafouée rappelle celui du dialogue entre Sganarelle et Gusman, puisqu'il s'agit de déterminer quel type d'homme est Dom Juan, il revêt ici une tonalité beaucoup plus pathétique grâce aux larmes de Léonor, qui conclut le dialogue sur un lugubre projet de suicide (« J'en veux être assurée, et s'il me quitte enfin, / Pour laver cet affront j'ai le remède en main, / Ma mort en éteindra la funeste mémoire²⁴ »). Le valet, quant à lui, occupe essentiellement dans cette scène une fonction de confident, et se garde de tout effet comique qui viendrait mettre à mal l'émotion du spectateur : du point de vue du registre dramatique, il n'a pour ainsi dire pas d'existence propre.

Loin des contraintes rigides de l'exposition, qui n'envisage (du moins sous la plume des théoriciens) que quelques options alternatives pour la présentation de l'intrigue, l'ouverture du spectacle semble ainsi pouvoir se renouveler sans cesse, même dans le cas des versions multiples d'un même sujet. La raison en est que l'ouverture répond essentiellement à une logique rhétorique, qui la fait dépendre étroitement du contexte de sa représentation, en particulier de l'inscription générique choisie par le dramaturge et du rapport qu'elle entretient avec ses devancières. Là où l'exposition s'adresse à l'intellect et vise à expliquer l'intrigue avec clarté, l'ouverture s'adresse aux

²¹ Thomas Corneille, *Le Festin de Pierre*, acte I, scène 1, v. 1-16.

²² Elle avait d'ailleurs fait l'objet en 1654 d'une tragédie de Jean Magnon, *Jeanne de Naples*, adaptée d'une pièce de Lope de Vega.

²³ *Scenario* de Biancolelli, in Delia Gambelli, *op. cit.*, p. 299-300.

²⁴ Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, acte I, scène 1, v. 59-61.

sens et aux émotions du spectateur et lui propose, sous une forme concentrée et miniature, un échantillon du spectacle à venir. C'est dans cette première expérience sensible de la pièce que se joue la disposition bienveillante ou hostile du public, et c'est dans le large éventail de ses possibilités que le dramaturge et ses comédiens livrent une première bataille décisive pour sa conquête – fût-ce en lui offrant, pour flatter son goût pour l'esthétique régulière, une scène d'exposition dans la plus pure tradition classique.

Céline CANDIARD

Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317)
Université Lumière Lyon 2