

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

6. La Suite du roman de Merlin, *Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse*

Molière / Gaudin-Bordes – 979-10-231-1998-5

PUPS 

### *Remerciements*

*Nous tenons à exprimer notre plus vive reconnaissance à Jean-Dominique Beaudin, Gérard Berthomieu, Jean-Louis de Boissieu et Françoise Rullier-Theuret pour leurs relectures attentives, si précieuses, des articles de ce volume.*

*Notre gratitude va également à Georges Molinié qui, malgré ses multiples obligations, nous a fait l'honneur et l'amitié de préfacer ce recueil.*

*Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET DE LINGUISTIQUE FRANÇAISES

Collection dirigée par Olivier Soutet

### Série « Bibliothèque des styles »

1. *Styles, genres, auteurs*

Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon

2. *Styles, genres, auteurs*

Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux

3. *Styles, genres, auteurs*

*La chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet

4. *Styles, genres, auteurs*

*La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris

5. *Styles, genres, auteurs*

*Marguerite de Navarre*, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*

par Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance. ÊTRE et FAIRE dans les Feuilletts d'Hypnos*

Isabelle Ville

### Série « Études linguistiques »

*Empirical Issues in Formal Syntax and Semantics 4*

*Questions empiriques et formalisation en syntaxe et sémantique 4*

C. Beyssade, O. Bonami, P. Cabredo Hofherr, F. Corblin (dir.)

*Référence nominale et verbale, Analogies et interactions*

par Maria Asnes

*Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*

Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.)

*La Polysémie*

Olivier Soutet (dir.)

*Cohérence et discours*

Frédéric Calas (dir.)

*Indéfini et prédication*

Francis Corblin, Sylvie Ferrando et Lucien Kupferman (dir.)

*Études de linguistique contrastive*

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

*Vân Dung Le Flanchec et  
Claire Stolz (éd.)*

STYLES  
GENRES, AUTEURS  
n°6



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de Langue française  
et l'Équipe « Sens, texte et histoire » (EA 2568) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN édition papier : 2-84050-476-6

PDF complet : 979-10-231-1993-0

Molinié – 979-10-231-1994-7

Merlin / Marcotte – 979-10-231-1995-4

Marot / Lecoite – 979-10-231-1996-1

Marot / Vignes – 979-10-231-1997-8

**Molière / Gaudin-Bordes – 979-10-231-1998-5**

Molière / Hache – 979-10-231-1999-2

Prévost / Salvan – 979-10-231-2000-4

Prévost / Steuckardt – 979-10-231-2001-1

Chateaubriand / Guyot – 979-10-231-2002-8

Perse / Gardes Tamine – 979-10-231-2003-5

Perse / Vallespir – 979-10-231-2004-2

Maquette et réalisation de l'édition papier : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

versions PDF : 3d2s/Emmanuel Marc Dubois

## SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

TROISIÈME PARTIE

MOLIÈRE





« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT »  
FORMES DISCURSIVES ET EFFETS PRAGMATIQUES DE LA  
CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

*Lucile Gaudin-Bordes*  
CNRS / ILF – UMR – Bases, Corpus, Langage  
*Université de Nice Sophia-Antipolis*

PRÉAMBULE LEXICOLOGIQUE

Comme le remarque Littré, le substantif *contrefaçon*, pourtant utilisé dans les textes anciens avec le sens « imitation »<sup>1</sup>, ne figure ni dans le *Furetière*, ni dans la première édition du *Dictionnaire* de l'Académie. Plus tard, les dictionnaires donnent pour *contrefaçon* un sens exclusivement « marchand » : le terme désigne l'impression frauduleuse d'un livre en 1718<sup>2</sup>, sens repris et élargi à la manufacture illicite d'étoffes en 1762<sup>3</sup>. Une rapide interrogation de la base FRANTEXT portant sur les occurrences éventuelles de *contrefaçon* dans les textes antérieurs à 1900 confirme et la rareté du terme, et sa spécialisation. La première des 110 occurrences répertoriées se trouve sous la plume de Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland*, en 1762, et le sens « imitation », très sporadique, apparaît plus tardivement encore sous la plume de Sainte-Beuve, qui parle en 1828, dans le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle*, d'une « reproduction scrupuleuse, une contrefaçon parfaite des formes grecques ».

Ainsi, même si Littré cite un exemple de Thomas Corneille, repris du dictionnaire de La Curne selon lequel *contrefaçon* signifie « déguisement, dissimulation »<sup>4</sup>, parler de *contrefaçon* dans un exposé sur Molière peut sembler anachronique. Il est vrai que Molière lui-même n'utilise pas le

1 Voir ses synonymes, *contrefaissance* et *contrefaiture* dans Frédéric Godefroy, 2002.

2 La définition proposée est la suivante : « imitation ou reproduction illicite de l'œuvre d'autrui ».

3 « Terme de gens de négoce, qui se dit De la fraude qu'on fait en contrefaisant ou l'impression d'un livre, ou la manufacture d'une étoffe, au préjudice de ceux qui en ont le droit & le privilège. Il a été condamné pour contrefaçon ».

4 Thomas Corneille, *Le Baron d'Albitrac*, acte V, scène 3 : « Beau dehors par la langue, et du reste à cœur joie ; / Quant à moy, je dis fy de ces contrefaçons ; / Point de déguisement, etc. ».

terme *contrefaçon*, mais il emploie régulièrement dans son théâtre le verbe *contrefaire*, à l'intérieur de didascalies ou dans la bouche de ses personnages. Dans *L'Avare* par exemple, Harpagon *contrefait* la révérence d'Élise qui vient de refuser le prétendant qu'il lui proposait, et Frosine, pour servir les jeunes gens, se prend à rêver (1) :

(1) Si nous avons quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour *contrefaire* une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise [...] j'aurais assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche [...] et quand ébloui de ce leurre il aurait une fois consenti à ce qui vous touche, il importerait peu ensuite qu'il se désabusât<sup>5</sup>.

58

La contrefaçon dont il est ici question ressemble fort à un simple déguisement, par les accessoires signalés (un équipage, un nom inventé) et la fin proposée (faire accroire, leurrer, abuser). Il est d'ailleurs courant que *contrefaire* et *déguiser* commutent. Ainsi dans *Les Fourberies de Scapin*, le célèbre épisode du sac est scandé par le jeu de scène qui consiste pour Scapin à *contrefaire* sa voix (2) :

(2) Cachez-vous. Voici un spadassin qui vous cherche. (En *contrefaisant* sa voix.)  
« Quoi ? Je n'aurai pas l'avantage de tuer ce Géronte, et quelqu'un par charité ne m'enseignera pas où il est ? [...] (Reprenant son ton *contrefait*.) [...] (Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il *contrefait*, et le reste de lui)<sup>6</sup>.

Un examen rapide de cet exemple amène deux remarques. La première est d'ordre syntaxique : *contrefaire* et *déguiser* commutent lorsque l'objet direct est « voix », ou « ton », mais pas lorsque l'objet direct présente les traits [+An] [+Hum]. Dans ce dernier cas, *contrefaire* ne signifie plus « altérer », mais « imiter » : Frosine cherche une femme qui puisse *imiter* une dame de qualité, Scapin *imite* un gascon. De même, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, Lucette « *contrefait* la Languedocienne » et Nérine la picarde. La deuxième remarque porte sur la forme du langage gascon reproduit par Scapin, qui illustre sur le mode comique l'ambiguïté de la contrefaçon : le discours contrefait ressemble à son modèle (sans quoi on ne pourrait l'identifier), mais en diffère en forçant le trait. De l'imitation à la déformation, il n'y a qu'un pas, ou pour le dire autrement un *continuum*, que schématisent les notices du Furetière (1690) et de l'Académie (1694) reprises respectivement dans les citations 3 et 4 :

5 Acte IV, scène 1.

6 Acte III, scène 2.

(3) contrefaire, v. act. Imiter quelque chose, & tâcher à la rendre semblable. *Ce bouffon savait fort bien contrefaire toutes sortes de personnes. Ce faussaire savait contrefaire toutes sortes de seings & d'écritures.*

Il signifie aussi, Desguiser. *Il a contrefait sa voix, son écriture, pour mieux tromper. Il est bon quelquefois de ne dire pas tout ce qu'on pense, & de se contrefaire.*

contrefaire, se dit en ce sens des hypocrites & des fanfarons qui veulent passer pour autres qu'ils ne sont. *Ceux qui contrefont les devots sont fort dangereux ; & ceux qui contrefont les braves ne sont gueres à craindre.*

contrefaire, en termes d'Imprimerie, c'est, Imprimer un Livre, une image, un dessein, pour frustrer l'Auteur du droit du privilege qu'il a obtenu de le faire imprimer tout seul<sup>7</sup>.

(4) contrefaire, v. act. Imiter. Représenter quelque personne, quelque chose. *Contrefaire quelqu'un. contrefaire la voix, l'écriture, le seing, les gestes d'un autre. contrefaire le chant du rossignol.*

On dit contrefaire un livre pour dire le faire imprimer au préjudice d'un libraire. Signifie aussi Déguiser. *Contrefaire son écriture. contrefaire sa voix. on ne peut pas se contrefaire long-temps.*

Signifie aussi Rendre difforme et défiguré. *Il a eu des convulsions qui luy ont contrefait tout le visage*<sup>8</sup>.

Si l'on écarte l'acception technique et commerciale, les deux définitions dessinent le même parcours sémantique. Elles s'ouvrent toutes deux sur l'idée d'imitation fidèle et réussie, avant d'introduire, par le biais de la synonymie avec *déguiser*, la notion d'altération. L'effet poursuivi s'en ressent : il ne s'agit plus de « rendre semblable », mais de « tromper », de « passer pour autre que l'on n'est ». L'entreprise mimétique débouche sur l'hypocrisie, moralement condamnable, dont la pire incarnation est le faux dévot, le tartuffe<sup>9</sup>. L'Académie ajoute une troisième acception, qui marque une étape supplémentaire dans le processus d'altération : après être passée de l'imitation au déguisement, la contrefaçon glisse du déguisement à la déformation. L'exemple semble cantonner cette acception à une déformation physique, mais on sait que le masque du tartuffe est aussi une grimace, et nous verrons que parmi les effets pragmatiques de la contrefaçon il y a bel et bien la capacité à faire perdre la face<sup>10</sup>...

<sup>7</sup> Antoine Furetière, [1690], 1984.

<sup>8</sup> *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694.

<sup>9</sup> L'entrée « tartuffe » existe déjà dans l'édition de 1690 du *Furetière*. Étrangement, le faussaire est du côté des artistes, ce qui montre bien l'ambiguïté de l'entreprise mimétique de *représentation*.

<sup>10</sup> On sait que l'expression figurée « perdre la face » rend bien compte de l'emploi pragmatique de la notion de face dans la théorie globale de la politesse.

La contrefaçon couvre ainsi la totalité du champ de la représentation, depuis la reproduction mimétique jusqu'au masque grotesque. Car si contrefaçon et déguisement ont en commun la notion d'altération, le préfixe *contre* de *contrefaçon* marque d'abord la proximité, « le voisinage des choses »<sup>11</sup>. De plus, contrairement au déguisement, la contrefaçon n'a pas d'identité propre. Ou plutôt, ce qui fait son identité propre, ce qui permet de l'identifier, c'est qu'elle n'est pas ce qu'elle est, qu'elle n'a pas d'autre identité que celle qui lui manque.

60

Considérant à la fois la portée représentative spécifique de la contrefaçon et son identité par défaut, nous ne la confondrons pas ici avec le déguisement. C'est bien un motif littéraire et dramatique à part entière, courant dans le genre comique et chez Molière, que nous nous proposons d'étudier dans ce travail. Nous avons choisi de le faire dans une perspective énonciative, pour saisir la contrefaçon dans ses représentations discursives. Divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix permettent en effet la prise en compte du discours de l'autre, sur les modes croisés et complémentaires de l'imitation, de la déformation, ou de l'accommodement. Nous rappellerons dans un premier temps les formes balisées du discours *contrefait*, qui correspondent à autant de « morceaux » largement étudiés par les ouvrages scolaires et universitaires, puis nous nous attacherons dans un second temps à repérer l'émergence d'un discours *contrefacteur*, moins immédiatement reconnaissable, mais dont les effets pragmatiques expliquent à notre sens l'action dramatique et le dénouement du *Malade imaginaire* (désormais *MI*).

### 1. Une « panoplie » discursive traditionnelle : le discours contrefait

Il existe incontestablement des « scènes de contrefaçon », au sens où l'on parle communément de « scène de reconnaissance », et elles coïncident avec une écriture dramatique caractérisée par des formes variées d'emprunt discursif : Cléante et Angélique en Tircis et Philis, Toinette en médecin, Thomas Diafoirus en... Thomas Diafoirus, ou Béline en femme aimante, tous énoncent un discours contrefait qui, par son étendue textuelle, participe de la délimitation de séquences dialogales.

11 Avant « l'opposition » ou « l'entière différence qui est entre les choses, ce qui fait qu'elles se choquent, qu'elles se détruisent ». Voir Furetière, entrée *contre*.

1.1. « Deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ »<sup>12</sup> :  
fiction du dialogue

Le dialogue fictif construit acte II, scène 5 par Cléante et Angélique pour se déclarer leur amour sous l'identité des bergers Tircis et Philis est célèbre, et nous n'y reviendrons pas ici<sup>13</sup>. Notons simplement que la contrefaçon repose à la fois sur un trope communicationnel<sup>14</sup> et sur une hybridation sémiotique, puisque le discours contrefait un « opéra impromptu »<sup>15</sup>. L'hétérogénéité discursive fonctionne comme un double écran protecteur pour les jeunes gens : les plaintes de Cléante et d'Angélique sont filtrées par les plaintes de Tircis et Philis, qui résonnent elles-mêmes des lieux communs du discours amoureux, ce qui explique qu'Argan n'entende pas la voix de sa fille (même s'il s'étonne de sa facilité à chanter<sup>16</sup>...).

1.2. « Vous avez bien perdu de n'avoir point été au second père, à la statue de Memnon, et à la fleur nommée héliotrope »<sup>17</sup> : le copier-coller

La deuxième séquence de discours contrefait correspond au discours de Thomas Diafoirus, pour lequel pourrait être utilisé le terme de « patchwork » discursif. Les notes de notre édition soulignent la dette de Thomas Diafoirus vis-à-vis de Cicéron et des recueils d'emblèmes très à la mode au XVII<sup>e</sup> siècle : les compliments qu'il prononce lui sont à ce point étrangers qu'il suffit qu'on l'interrompe pour qu'il en perde le fil. Il maîtrise en revanche le vocabulaire de la dispute, mais l'utilise de manière déplacée dans ce qui devrait être un dialogue courtois avec Angélique : l'inadéquation entre l'objet du discours et le discours lui-même, martelée par les formules latines d'une rhétorique d'École, donne lieu à un contrepoint fâcheux avec l'opéra improvisé par Cléante.

La contrefaçon consiste donc ici en plusieurs formes de ce qu'on appellerait aujourd'hui du copier-coller : montage de lieux communs cousus entre eux dans des compliments appris par cœur, superposition brutale du registre de la dispute à celui de la conversation amoureuse, ou encore mise en œuvre d'un vocabulaire pseudo-savant pour poser un diagnostic qui contredit celui du médecin précédent. Chacun de ces emprunts renvoie le discours de Thomas Diafoirus à sa vacuité. Le discours du jeune homme est aussi vide que sa personne, dont son père fait un portrait complaisant, mais laborieux, évidemment construit sur

12 Acte II, scène 5, p. 142. Notre édition de référence est celle de Georges Couton pour Gallimard, « Folio classique » 3300, 1999.

13 Voir par exemple l'article de Nathalie Fournier, 1992-4, p. 561-566.

14 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 131-137.

15 P. 141.

16 P. 145.

17 Acte II, scène 6, p. 150.

la négation et sur les « on dit », comme si Thomas Diafoirus n'était jamais que par défaut, autant dire comme s'il n'était qu'une contrefaçon<sup>18</sup>. Or, derrière le discours de Thomas Diafoirus, c'est bien entendu celui de son père et de tous les médecins qui est moqué : le discours médical est nécessairement contrefait, et les médecins tous des usurpateurs.

1.3. « *Un médecin de la médecine* »<sup>19</sup> : *médecin volant, discours volé*

62

C'est cette « essence » du médecin, indissociable de son discours, qu'illustre de façon magistrale l'épisode du médecin volant, rebaptisé par Toinette « médecin de la médecine ». En effet, sous sa forme canonique de travestissement farcesque, la séquence où Toinette se présente à Argan déguisée en médecin résume les enjeux de la contrefaçon. D'une part elle est plus vraie que nature, comme l'indiquent la dérivation « médecin »/« médecine » et l'expression « ressembler comme deux gouttes d'eau »<sup>20</sup> prolongée par un débat sur la ressemblance entre Argan et Béralde. D'autre part elle débouche sur une surenchère grotesque : le syntagme « médecin de la médecine » que nous venons de nommer pudiquement « dérivation » n'a bien sûr aucun sens, et annonce la redondance de chacune des répliques de ce médecin « puissance deux », à peine plus insensé qu'un médecin tout court. La répétition du groupe nominal « le poumon » (qui n'est pas si éloigné phonétiquement du pathétique « Monsieur Purgon » répété frénétiquement par Argan), la reprise de noms savants comme celui d'« hydropisie », la dérivation latine « *ignorantus, ignoranta, ignorantum* » ou encore la modulation de la menace prononcée par Purgon, et convertie en souhait<sup>21</sup> sont autant d'échos déformés des propos vengeurs de Purgon (acte III, scène 5) et de la consultation menée par Thomas Diafoirus sous l'œil de son père (acte II, scène 6). On retrouve donc dans cet exemple l'idée que la contrefaçon en fait trop, y compris dans ses prolongements pratiques : même Argan ne peut accepter d'être malade au point de perdre un bras ou un œil<sup>22</sup> !

18 Acte II, scène 5, p. 134-137.

19 Acte III, scène 7, p. 209.

20 Acte III, scènes 8 à 10.

21 Voir p. 216 : « je voudrais, Monsieur, que vous eussiez toutes les maladies que je viens de dire, que vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes, et l'envie que j'aurais de vous rendre service ».

22 On peut penser que cette forme de contrefaçon s'accompagne sur scène d'un phénomène d'hétérophonie, Toinette contrefaisant sa voix à défaut de contrefaire son apparence physique (elle se contente de changer d'habit).

1.4. « *Tenons cette mort cachée, jusqu'à ce que j'aie fait mon affaire* »<sup>23</sup> : le double discours

La dernière forme traditionnelle de discours contrefait consiste à déguiser ce que l'on pense. C'est le discours de l'hypocrite, représenté par Béline, dont les propos de femme aimante cessent à l'instant où Toinette lui annonce la mort de son époux (acte III, scène 12). Molière souligne ce double langage en rappelant *in extremis*, juste avant la décapante « oraison funèbre » que prononce Béline, l'idiote contrefait qu'elle utilisait jusqu'alors. Ce rappel s'effectue par la bouche de Toinette, dans la séquence suivante (citation 5) :

(5) Toinette — Votre mari est mort.

Béline — Mon mari est mort ?

Toinette — Hélas ! oui. Le pauvre défunt est trépassé.

L'effort de reformulation, qui n'apporte aucune explicitation et bute sur le pléonasmе « défunt » / « trépassé », est, à un premier niveau d'analyse, comique par maladresse. Mais il existe un deuxième niveau d'analyse, qui fait intervenir la notion de contrefaçon, car Toinette contrefait l'idiote de Béline dans le segment reformulant « le pauvre défunt est trépassé ». Celle-ci est en effet une adepte de l'adjectif affectif « pauvre » antéposé, comme l'illustre la scène 6 de l'acte I<sup>24</sup>. Contrefaçon du segment précédent, la paraphrase zélée de Toinette contrefait donc également le discours de Béline. L'effet comique d'une telle imitation est évident, et réside dans le dialogisme : on entend bien, derrière la voix de Toinette, celle de Béline. Le contraste n'en est que plus saisissant avec les appellatifs qu'elle utilise immédiatement après pour désigner son mari : « un grand fardeau », « un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, etc. »<sup>25</sup>.

Suivant le canevas comique traditionnel, l'hypocrite doit être démasqué pour libérer de son emprise malfaisante le barbon et débloquent l'action dramatique en permettant l'histoire d'amour entre les jeunes gens. C'est bien à quoi s'emploie Toinette, alliée d'Angélique dès l'acte I : elle est l'instigatrice d'une contre-contrefaçon qui consiste à faire faire le mort à Argan. Sur les conseils retors de sa servante, celui-ci accepte en effet de « contrefaire » le mort pour prouver à son frère combien sa femme l'aime. Or selon la loi proverbiale du « tel est pris qui croyait prendre », Argan, qui voulait « confondre » Béralde, est bien obligé

23 Acte III, scène 12, p. 231.

24 « Qu'avez-vous, mon pauvre mari ? » demande-t-elle à Argan en entrant sur scène, acte I, scène 6. Et trois tours de parole plus tard : « Hélas ! pauvre petit mari » puis, alors que le notaire attend en coulisses « Pauvre petit fils », jusqu'aux derniers mots de la scène, alors qu'elle sort avec Argan et le notaire pour mettre au point le testament : « Allons, mon pauvre petit fils ».

25 P. 231.

de reconnaître qu'il a été la dupe d'une femme intéressée. C'est dans ce contexte que Toinette lance à la tête de Béline cette phrase satanique « ah, ah ! le défunt n'est pas mort » (citation 6) :

(6) Béline — [...] Viens, Toinette, prenons auparavant toutes ses clefs.

Argan, *se levant brusquement* — Doucement.

Béline, *surprise et épouvantée* — Ahy !

Argan — Oui, Madame ma femme, c'est ainsi que vous m'aimez ?

Toinette — Ah, ah ! le défunt n'est pas mort.

Argan, *à Béline, qui sort* — Je suis bien aise de voir votre amitié, et d'avoir entendu le beau panégyrique que vous avez fait de moi.

64

À moins de croire aux morts-vivants, la phrase « le défunt n'est pas mort » ne veut rien dire. C'est bien de l'hiatus sémantico-logique que rit le spectateur, qui sait bien qu'un défunt est (un) mort. La négation est ici éminemment dialogique. Dans ce cadre, l'énonciateur ÉI de l'énoncé négatif É « le défunt n'est pas mort » attribuée à un énonciateur ÉI, ici non instancié et représentant le discours dominant, l'énoncé É « un défunt est un mort », énoncé dont il conteste le bien-fondé au moins dans cette situation d'énonciation particulière. En réfutant une telle évidence, cet énoncé négatif inscrit dans le discours la faille référentielle qui caractérise la contrefaçon. Il est le pendant négatif du pléonasmе « le pauvre défunt est trépassé », qui le précède de peu dans la chaîne discursive. Après avoir construit la contrefaçon sur le corps d'Argan affalé sur sa chaise, le discours la révèle : par sa dimension polémique, l'énoncé « le défunt n'est pas mort » entérine la résurrection d'Argan et démasque brutalement Béline. Et même si à l'époque de Molière le visage ne vient pas encore avec le masque qu'on arrache, force est de constater que Béline, à cet énoncé, perd la face.

## 2. Plasticité du discours contrefacteur

Comme nous venons de l'évoquer, l'étude des différentes formes de discours contrefait participe du canevas comique traditionnel opposant le père ou le barbon d'un côté, les jeunes amants de l'autre : Toinette en médecin, Cléante en berger, Béline en femme aimante prennent tous Argan pour dupe. Même lorsque Molière se moque des Diafoirus en (singes) savants, son sarcasme rejaillit sur Argan. Mais ce qui est intéressant dans le *MI*, c'est que non seulement la contrefaçon dont usait Béline se retourne contre elle et lui fait perdre la face (elle disparaît d'ailleurs définitivement, et sans un mot, à la fin de la scène 12), ce qui rappelle par exemple le *Tartuffe*, mais qu'elle amène aussi un dénouement inattendu. Il y a bien, à l'issue de la fausse mort et



de la pseudo-résurrection d'Argan<sup>26</sup>, une sorte de scène de reconnaissance entre Argan et Béline d'une part (« Hé bien ! mon frère, vous le voyez » commente Béralde<sup>27</sup>), entre Argan et Angélique de l'autre (« tu es mon vrai sang, ma véritable fille » affirme Argan), mais c'est une reconnaissance sous condition (citation 7) :

(7) Argan — Qu'il se fasse médecin, je consens au mariage. Oui, faites-vous médecin, je vous donne ma fille.

Contrairement à ce qui se passe dans une intrigue traditionnelle, la reconnaissance ne vient donc pas dénouer la pièce. Pour que la situation se débloque, il faut qu'Argan se donne « un gendre tel qu'il [lui] faut »<sup>28</sup>. Il suffira pour cela de remplacer Thomas Diafoirus par n'importe quel autre apprenti médecin, Cléante, ou Argan lui-même. La résolution des conflits passe ainsi paradoxalement par le triomphe de la contrefaçon, dans la cérémonie finale, le troisième intermède s'intégrant alors complètement au dernier acte. Le dénouement ne s'attache donc pas aux jeunes gens, mais au père, libre, grâce à la cérémonie qui le fait médecin, de vivre sa chimère<sup>29</sup> sans avoir bougé d'un pouce dans sa conviction qu'« une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père »<sup>30</sup>.

Peut-on parler ici, à l'échelle de l'œuvre, de contrefaçon ? Il y a en tout cas une construction en trompe-l'œil, l'économie dramatique du *MI* fonctionnant sur la conversion de l'intrigue principale traditionnelle (les amours contrariées de deux jeunes gens) en intrigue secondaire, et *vice versa* : le père n'est plus un obstacle à l'amour des jeunes gens, c'est au contraire l'amour des jeunes gens qui fait figure d'obstacle à la passion du père. Dans cette perspective, l'originalité du *MI* est de prêter à la contrefaçon une portée pragmatique particulière : l'accommodement.

Nous appellerons dans cette seconde partie discours *contrefacteur* un discours dont l'hétérogénéité transforme l'énonciateur, et dont la visée illocutoire n'est pas l'affrontement, mais au contraire une interaction réussie.

26 Angélique ne s'exclame-t-elle pas, acte III, scène 14, p. 236 : « Ah ! quelle surprise agréable, mon père ! *Puisque par un bonheur extrême le Ciel vous redonne à mes vœux*, souffrez qu'ici je me jette à vos pieds pour vous supplier d'une chose ». C'est moi qui souligne.

27 P. 232.

28 P. 183.

29 Patrick Dandrey, 1993, p. 7-19.

30 P. 70.

### 2.1. Un exemple de plasticité syntaxique : le verbe (se) faire

Le statut syntaxique du complément de (*contre*)*faire* est ambigu<sup>31</sup>. Le Goffic note que le verbe *faire* « admet des compléments nominaux qui sont aux limites entre l'attribut et l'objet ». Pour l'exemple *Marie fait l'idiote*, il propose ainsi de gloser « Marie crée un personnage d'elle-même qui est idiot », et conclut donc à une « combinaison d'action et d'état »<sup>32</sup>. Nous rapprocherons sur ce modèle le verbe *contrefaire* des verbes occasionnellement attributifs, et nous analyserons le complément de *contrefaire* dans « contrefaites le mort » comme un attribut du sujet<sup>33</sup>.

Cette relation attributive est relayée dans la dernière scène du *MI* par les nombreuses constructions du verbe *faire* qui, pour variées qu'elles soient, oscillent toutes entre transitivité et attribution (citations 8) :

66

(8a) La barbe fait plus de la moitié du médecin (Toinette, III, 14, p. 239).

(8b) je veux [...] que mon frère y fasse le premier personnage. (Béralde, III, 14, p. 241)

(8c) C'est une cérémonie burlesque d'un homme qu'on fait médecin en récit, chant et danse. (troisième intermède), p. 242.

(8d) *natura et pater meus hominem me habent factum ; mais vos me, ce qui est bien plus, avetis factum medicum* (troisième intermède), p. 252.

Que ce soit en effaçant la distinction entre action et état (exemples 8a et 8b), ou en marquant, toujours selon Le Goffic, « l'instauration d'une relation entre l'objet et son attribut (relation que les verbes de perception et de déclaration ne faisaient que constater) »<sup>34</sup> (exemples 8c et 8d), la particularité du verbe (*contre*)*faire* est d'inscrire l'altération, ou l'aliénation, au cœur de l'opération d'attribution (et d'identification). Les exemples les plus intéressants dans cette perspective « transformiste » font intervenir la construction réflexive (citation 9) :

(9) Argan — Qu'il se fasse médecin, je consens au mariage. Oui, faites-vous médecin, je vous donne ma fille.

Cléante — Très volontiers, Monsieur : s'il ne tient qu'à cela pour être votre gendre, je me ferai médecin, apothicaire même, si vous voulez. Ce n'est pas une affaire que cela, et je ferais bien d'autres choses pour obtenir la belle Angélique.

31 Le verbe *faire* commute couramment avec *contrefaire* dans l'expression « faire le mort ».

32 Pierre Le Goffic, 1993, § 138 et 175.

33 Mais non dans « il contrefait sa voix », pleinement transitif.

34 Le Goffic, *op. cit.*, § 199.

Béralde — Mais, mon frère, il me vient une pensée : faites-vous médecin vous-même. La commodité sera encore plus grande, d'avoir en vous tout ce qu'il vous faut.

Toinette — Cela est vrai. Voilà le vrai moyen de vous guérir bientôt : et il n'y a point de maladie si osée, que de se jouer à la personne d'un médecin<sup>35</sup>.

Les deux actants agent et objet de la transformation sont coréférents, et les énoncés en *se faire* sont susceptibles de deux interprétations, en fonction de la distinction, possible ou impossible, des rôles actantiels. La citation 9 illustre parfaitement cette ambiguïté. Argan demande à Cléante de *devenir* médecin, mais lorsque Cléante lui répond, il envisage moins un changement d'état qu'un changement de forme : sous couvert de faire allégeance à Argan en reprenant les mêmes mots et le même arrangement syntaxique, il donne à la construction *se faire médecin* un sens complètement différent de celui de son interlocuteur, et redistribue les rôles actantiels en passant de l'interprétation neutre, ou moyenne, à l'interprétation active, réfléchie.

Dans la suite du dialogue, Béralde joue lui aussi sur la polysémie et le brouillage actantiel. Là où Argan comprend « devenez médecin », et s'inquiète en conséquence de ces capacités intellectuelles et de ses connaissances en matière de latin, de maladie, et de remède, le spectateur averti entend « transformez-vous / déguisez-vous / emmasquez-vous en médecin ». Car ce que Béralde propose à Argan, c'est bien de contrefaire un médecin : l'habit ne fait peut-être pas le moine, mais il fait assurément le médecin !

En retournant à son frère sa construction pronominale, en renchérissant sur son énoncé par l'ajout de la forme renforcée du pronom réfléchi, Béralde tend à Argan le masque que celui-ci tendait à Cléante, et il le fait au nom de la « commodité », motif repris par Toinette, qui prête à la contrefaçon non seulement les vertus d'un « vrai » médecin (être capable de se soigner), mais une vertu supplémentaire qui va dans le sens de la fantaisie du malade imaginaire (faire fuir la maladie). La contrefaçon ne vise donc pas cette fois à désabuser le malade, mais à réorganiser le monde en fonction de sa maladie, suivant le précepte selon lequel « il faut s'accommoder aux choses, quand les choses ne s'accommodent pas à nous »<sup>36</sup>.

35 Acte III, scène 14, p. 237-238.

36 Furetière, entrée *accommoder*.

## 2.2. L'emprunt, forme paradoxale de plasticité discursive

Ce précepte est appliqué dès l'acte II, scène 2 par Cléante, conduit par Toinette. Nous ne résistons pas à citer le passage, un peu long, qui met en mots le processus d'accommodement (citation 10) :

(10) Cléante — Monsieur, je suis ravi de vous trouver debout et de voir que vous vous portez mieux.

Toinette *feignant d'être en colère* — Comment « qu'il se porte mieux » ? Cela est faux : Monsieur se porte toujours mal.

Cléante — J'ai ouï dire que Monsieur était mieux, et je lui trouve bon visage.

Toinette — Que voulez-vous dire avec votre bon visage ? Monsieur l'a fort mauvais, et ce sont des impertinents qui vous ont dit qu'il était mieux. Il ne s'est jamais si mal porté.

Argan — Elle a raison.

Toinette — Il marche, dort, mange, et boit comme les autres ; mais cela n'empêche pas qu'il ne soit fort malade.

Argan — Cela est vrai.

Cléante — Monsieur, j'en suis au désespoir. [...]

68

Le comique de l'extrait tient à la virtuosité de Toinette, qui assure la viabilité du dialogue en accommodant chacun des propos de Cléante afin de le rendre acceptable pour Argan. Le code de politesse en vigueur, qui veut que l'on présente à son interlocuteur des compliments sur sa bonne mine, passe auprès d'Argan pour de l'impertinence. Les façons du monde ne sont pas celles d'Argan, qui peuvent en comparaison sembler contrefaites, au sens « radical » de « difformes », ou « grotesques ». Mais d'une part les façons de l'un valent sans doute les façons des autres<sup>37</sup>, d'autre part, la contrefaçon est la condition *sine qua non* du dialogue. Si Cléante ne laisse pas tomber ses façons pour les remplacer par celles d'Argan, l'échange a toutes les chances de tourner court, et Argan d'opposer au jeune amant, déguisé en maître de chant, une fin de non-recevoir.

En quoi consiste cet accommodement ? En une réécriture radicale, non seulement parodique mais carnavalesque : chaque terme mélioratif est remplacé par son antonyme, chaque assertion est mise en question, l'objectif de Toinette étant d'amener Cléante à prononcer le sésame « je suis au désespoir », substitué de l'irrecevable « je suis ravi ». Le dédoublement énonciatif est systématique, et débouche sur la prise en compte simultanée des différents points de vue en

37 Le terme *façon* s'utilise aussi, nous rappelle Furetière, pour désigner « ces cérémonies, compliments et grimaces incommodes qu'on fait avec des gens qui ne nous sont point familiers », façons qu'adorent les coquettes mais que fuient les « sages ».

présence. Les outils dialogiques utilisés dans la « traduction » de Toinette sont multiples : les mots de Cléante sont passés au crible de l'interrogation et de la négation, représentés sous les formes marquées de la modalisation autonymique et du discours indirect<sup>38</sup>. Les mots d'Argan, convoqués par Toinette sous la forme non marquée de la citation cachée, se juxtaposent aux précédents à la faveur de la parataxe qui neutralise toute hiérarchisation. La dernière réplique de Toinette distribue ainsi sans les hiérarchiser, de part et d'autre du connecteur argumentatif *mais*, deux énoncés correspondant à deux énonciations et à deux points de vue différents. Toinette tient ensemble deux discours, et sa voix *rassemble* celles des deux protagonistes.

Les reprises dialogiques permettent de récuser sur le mode comique les mots de Cléante pour mettre à leur place, sous la forme de réminiscences, les mots d'Argan. Toinette est une faussaire hors pair : chacune de ses répliques pourrait être, à quelques aménagements pronominaux près, prononcée par Argan, qui d'ailleurs s'y *reconnaît* (« elle a raison », « cela est vrai »). En parlant à la façon d'Argan, Toinette n'engage pas seulement des mots, mais un point de vue, que le spectateur sait ne pas être le sien, à moins d'une syllepse de sens sur « malade »<sup>39</sup>. Toinette se moque d'Argan, bien sûr, et fait rire le spectateur aux dépens de son maître. Pourtant, à la lumière de l'explication que donne Béralde à sa nièce dans la dernière scène, il est possible de voir dans cette réécriture une leçon de pragmatisme et de penser la contrefaçon comme un moyen pour les hommes de vivre ensemble le mieux possible. Se moquer, s'adapter, les deux visées possibles de la contrefaçon sont déjà présentes dans cette séquence, sans qu'on puisse les départager.

Entre parler *comme* (pour se moquer) et parler *avec* (pour s'accommoder), le « déjà-dit ailleurs »<sup>40</sup> qui caractérise le discours de Toinette constitue un premier pas vers le changement radical de point de vue et l'harmonisation des dissonances énonciatives opérés par l'épanorthose finale.

### 2.3. Souplesse de l'épanorthose

Il est étrange de constater qu'un personnage de « sage » comme Béralde revendique la contrefaçon, au prix d'une épanorthose qui lui permet de réorienter positivement la tromperie qui lui est consubstantielle (citation I I)<sup>41</sup> :

38 Sur la distinction entre formes marquées et formes non marquées de représentation du discours de l'autre, voir Jacqueline Authier-Revuz, 1992-1993, n° 55, p. 42.

39 Le même jeu de mots est développé sur une antanaclase acte V, scène 1, p. 69-70.

40 J. Authier-Revuz, art. cit., n° 55, p. 38 s.

41 On le sait, l'épanorthose est une figure de correction qui ne revient pas sur la chose (en l'occurrence la contrefaçon en quoi consiste la cérémonie finale), mais sur la nomination de cette chose. Pour une mise au point récente, voir Frédéric Calas, 2005, p. 239-250.

(11) Cléante — Que voulez-vous dire, et qu'entendez-vous avec cette Faculté de vos amies... ?

Toinette — Quel est donc votre dessein ?

Béralde — De nous divertir un peu ce soir. Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin, avec des danses et de la musique ; je veux que nous en prenions ensemble le divertissement, et que mon frère y fasse le premier personnage.

Angélique — Mais mon oncle, il me semble que vous vous jouez un peu beaucoup de mon père.

Béralde — **Mais, ma nièce, ce n'est pas tant le jouer, que s'accommoder à ses fantaisies.** Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie aux uns et aux autres.

Le carnaval autorise cela. Allons vite préparer toutes choses.

Cléante à *Angélique* — Y consentez-vous ?

Angélique — Oui, puisque mon oncle nous conduit<sup>42</sup>.

Contrefaire, selon Béralde, ne consiste donc pas à « jouer » Argan, mais à « s'accommoder à ses fantaisies ». En substituant au terme proposé par Angélique un autre qui lui semble plus adéquat, Béralde propose à sa nièce de modifier sa vision des événements. La dimension polyphonique de la figure, qui repose de nouveau sur la vertu dialogique de la négation<sup>43</sup> adoucie par le quantitatif *tant*, permet ainsi à Béralde d'articuler le point de vue d'Angélique et le sien avec une force suggestive suffisante pour que son interlocutrice le suive dans cette redéfinition, et derrière elle le spectateur-lecteur. Pourtant le changement de point de vue est important, on pourrait même dire que c'est une vraie révolution : à l'issue de ce tour de passe-passe nominatif, la contrefaçon n'a plus pour objet Argan, ne s'exerce plus aux dépens ou au préjudice du dupé, elle passe sur ceux qui l'entourent, le cercle étroit de sa famille, à son bénéficiaire comme au leur. Ce retournement saisissant fait de la contrefaçon une valeur positive, une vertu effectivement carnavalesque, émancipatrice<sup>44</sup>.

De manière inhabituelle, l'épanorthose n'est pas au service de la dénonciation, du dévoilement, du « travail de sape »<sup>45</sup>. Elle ne cherche pas, comme chez tant d'autres, à « écarte[r] le masque de ces menteurs »<sup>46</sup>. Elle vient au contraire proposer de nouveaux masques. Où l'on arrive à la deuxième vertu de la contrefaçon macabre de l'acte III : en faisant perdre la face à Béline, elle permet

42 Acte III, scène 14, p. 241-242.

43 Voir Brès, 1999, p. 73-74.

44 Molière est coutumier de ce renversement des valeurs.

45 F. Calas, art. cit., p. 243.

46 *Ibid.*

de redistribuer les masques. « Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie aux uns et aux autres », affirme Béralde. C'est bien ce que propose Argan, revenu d'entre les morts et de l'amour de Béline, à Cléante qui réitère sa demande (voir ci-dessus citation 9). Cléante est prêt à toutes les contrefaçons<sup>47</sup>. Il laisse à Argan le choix des masques, conscient qu'il y gagnera d'« être » l'époux d'Angélique. *Etre et se faire* ne sont pas opposés dans ce qui sonne comme une profession de foi.

Dans le *MI*, la contrefaçon fonctionne donc à la fois comme un moyen d'exclusion (elle fait tomber le masque de Béline et ridiculise les médecins) et un moyen de communion, dont la cérémonie finale donne une version triomphale. Les visées illocutoires attachées à la contrefaçon peuvent paraître d'abord contradictoires : Molière la dénonce, mais la propose comme solution aux conflits. C'est qu'il faut distinguer entre une contrefaçon qui enferme, que Béralde nomme « entêtement »<sup>48</sup>, et une contrefaçon qui émancipe, perçue positivement en termes d'accommodement, ou de « commodité »<sup>49</sup>. Cette deuxième forme débouche sur une morale « transformiste » qu'accompagne dans la dernière scène l'apparition et la fréquence du verbe (*se*) *faire* : pour agir sur les autres, commençons par agir sur nous-mêmes... Cette plasticité du moi à laquelle il nous semble que Molière nous invite dans le *MI* est relayée dans le texte par un discours foncièrement interlope<sup>50</sup>, suivant le fil trouble des voix qui s'hybrident ou se superposent.

47 Ne déclare-t-il pas, un peu plus loin dans la scène : « En tout cas, je suis prêt à tout » ?

48 Acte III, scène 11, p. 226.

49 Acte III, scène 14, p. 238.

50 En 1762, le *Dictionnaire* de l'Académie donne pour *interlope* « s. m. Vaisseau Marchand qui trafique en fraude dans les pays de la concession d'une Compagnie de Commerce, ou dans les Colonies d'une autre Nation que la sienne ».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Godefroy, Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, de, Paris, Champion, 2002.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel*, [Rotterdam 1688-1689, Paris 1690], Paris, Le Robert, 1984.
- Le Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Coignard, 1694.
- 72 Authier-Revuz, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55-56, 1992-1993.
- Bres Jacques, 1999, « Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme », *Modèles linguistiques*, tome XX, fasc. 2, p. 71-86.
- Calas, Frédéric, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, Éditions L'improviste, 2005, p. 239-250.
- Dandrey, Patrick, « La Comédie du ridicule », *Littératures classiques, Molière des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, supplément annuel de janvier 1993, p. 7-19.
- Fournier, Nathalie, « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes Savantes*, *Le Malade Imaginaire* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 177, 1992-4, p. 561-566.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1986.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la Phrase Française*, Paris, Hachette Université, 1993, § 138 et 175.



## RÉSUMÉS

STÉPHANE MARCOTTE

p. 11

### RUDIMENTS D'UNE POÉTIQUE MÉDIÉVALE APPLIQUÉS À LA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

L'œuvre médiévale, en raison de son mode de transmission (copie) et de constitution (dans le cas présent, assemblage de plusieurs manuscrits, qui brouillent en partie le dess(e)in initial, exige une approche stylistique particulière, qui portera moins sur la *langue* (altérée dans toutes ses composantes) que sur *l'écriture* (*i. e.* un ensemble de procédés formels qui caractérisent un genre et, au moyen âge, une matière) et les *données psychiques* (conscientes ou inconscientes, inscrites dans la structure de l'œuvre, ses symboles, ses motifs), qui subsistent après le délavage dû aux plus ou moins nombreux passages à la machine à copier.

JEAN LECOINTE

p. 27

### UNE POÉTIQUE DE L'IMPERTINENCE : LA LIAISON NON PERTINENTE DANS L'*ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Cet article se propose d'isoler l'essence du « badinage » marotique en s'appuyant sur la notion linguistique de non-pertinence, courante en théorie des figures, et définie ici comme une procédure de mise en échec, plus ou moins importante, des anticipations interprétatives du lecteur par le fil du discours. Cet aspect saillant de la manière marotique se découvre en effet non seulement dans la structure du « rentrement » du rondeau, à la fois « clos » (complétude sémantique apparemment atteinte avant le rentrement) et « ouvert » (intégration sémantique du rentrement à la clause, sous couvert le plus souvent de réinterprétation, au moins syntaxique), mais encore dans l'ensemble des discours et des genres, en particulier dans l'épître, à des lieux stratégiques, surtout à la césure et à la rime, que le discours franchit par enjambement, avec une rupture plus ou moins forte de sa linéarité syntaxique ou sémantique. La non-pertinence, la rupture d'interprétation, qui induit réinterprétation rétrospective, le plus souvent malicieuse, manifeste un *éthos* désinvolte, une *sprezzatura* liée tout à la fois à la sociabilité de cour et à la mise en relief rhétorique et métrique des grands paradoxes mystiques, souvent d'origine paulinienne. On suggérera chez Marot une fusion graduelle de ces deux registres autour d'un même « stylème » du décrochement, au bénéfice d'une théologie de l'impertinence, qui se retourne aisément en une impertinence théologique.

« RENTREZ DE BONNE SORTIE » : LE RENTREMENT DES RONDEAUX DANS L'ADOLESCENCE  
CLÉMENTINE

À partir d'un étude grammaticale du rentrement dans les rondeaux de Marot, cet article montre en quoi ils répondent aux exigences des théoriciens concernant le rentrement du rondeau (répétition du 1er hémistiche du 1er vers à la fin de chaque strophe) et s'interroge sur l'importance réelle de cette règle dans la réussite des rondeaux marotiques. Il s'agit donc d'une contribution importante à la réflexion critique sur l'esthétique de cette forme fixe qui a connu une grande vogue jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT » : FORMES DISCURSIVES ET EFFETS  
PRAGMATIQUES DE LA CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

172

Le terme *contrefaçon* ne figure pas dans le *Dictionnaire* de l'Académie, mais le verbe *contrefaire*, utilisé par Toinette et Argan dans la scène 11 du dernier acte du *Malade Imaginaire*, s'organise autour de trois quasi synonymes qui dessinent une sorte de gradation, de la plus fidèle à la moins fidèle des représentations : « imiter », « déguiser » et « déformer, rendre difforme ». On se propose de montrer ici comment le motif littéraire et dramatique de la contrefaçon, courant dans le genre comique et chez Molière, se décline au niveau discursif en divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix (voix des personnages locuteurs ou voix des personnages énonciateurs). La prise en compte de l'autre dans le discours représenté permet de reconsidérer les effets et enjeux pragmatiques de la contrefaçon, qui par la mise en forme polyphonique qu'elle induit, tant au plan lexical qu'au plan syntaxique et discursif, agence les points de vue énonciatifs de manière plutôt inattendue, autour de la notion d'« accommodement ».

« VOICI QUI EST PLAISANT » : L'EMPLOI DES PRÉSENTATIFS *VOICI* ET *VOILÀ* DANS LE  
*MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

Les occurrences du couple *voici/voilà* relevées dans *Le Malade Imaginaire* sont nombreuses et variées, nécessitant un classement syntaxique qui fait apparaître des structures parfois complexes ou ambiguës ; cette étude prend en compte à la fois les emplois du présentatif avec un prédicat simple de nature nominale et deux types de construction permettant une double prédication, à savoir la construction canonique de la mise en relief avec proposition relative, et celui,

plus rare, de l'attribut de l'objet. Les emplois de *voici/voilà* méritent en outre une réflexion stylistique, car loin de se limiter à la fonction déictique caractéristique de cette catégorie, ils sont un support privilégié de modulations expressives, de la colère à la raillerie ironique.

GENEVIÈVE SALVAN

p. 93

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS DANS *CLEVELAND* : LE JEU DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA VRAISEMBLANCE

Ce travail se propose d'étudier quelques variantes contextuelles des formes canoniques du discours rapporté dans *Cleveland*, variantes liées aux fluctuations de distance entre l'énonciation primaire et les énonciations secondaires. Certes, la gestion de l'hétérogénéité énonciative est au cœur du dispositif énonciatif du roman-mémoires, et répond en cela à une exigence générique. Mais les faits de négociation de l'altérité énonciative que nous étudions induisent des effets stylistiques propres à rendre compte du mouvement énonciatif – à la fois *mouvance* et *émotion* – qui caractérise la voix du mémorialiste.

AGNÈS STEUCKARDT

p. 111

RÉFÉRENCE ET POINTS DE VUE : LES DÉSIGNATIONS DE CROMWELL DANS *CLEVELAND*

C'est à partir de la référence à la réalité historique que le roman-mémoires conduit le lecteur vers un univers de fiction. Dans *Cleveland*, l'ancrage initial de la référence est le personnage de Cromwell, que Prévost donne pour père à son héros-narrateur. L'étude des expressions référentielles permet de montrer l'abandon progressif de la désignation par *mon père* et son remplacement par le nom propre *Cromwell*. La multiplication des points de vue et le cheminement intérieur du narrateur détachent ainsi le narrateur, et donc le lecteur, du lien qui amarrait l'univers romanesque à l'Histoire.

ALAIN GUYOT

p. 125

LE DISCOURS SAVANT DANS L'*ITINÉRAIRE* : ÉVITEMENTS, ESCAMOTAGES, INTÉGRATIONS ET DÉTOURNEMENTS

La position de Chateaubriand à l'égard de la matière savante est loin d'être claire dans l'*Itinéraire*. Conscient de devoir respecter d'une manière ou d'une autre le cahier des charges imposé par la tradition viatique, il sait aussi que son public ne reçoit pas toujours favorablement l'érudition véhiculée par le récit de voyage et que cette dimension, souvent pesante, s'intègre mal à son propre projet littéraire. Il est donc forcé de recourir à des expédients stylistiques

pour éviter, évacuer, escamoter ou intégrer les inévitables remarques d'ordre informatif ou érudit qui émaillent l'*Itinéraire*. Mais se prenant parfois au jeu, il met à profit son talent d'écrivain et sa science de la rhétorique pour offrir à son lectorat des séquences où se combinent harmonieusement matière savante et recherche de style, science et littérature.

JOËLLE GARDES TAMINE

p. 141

#### LA PÉRIPHRASE CHEZ SAINT-JOHN PERSE

174

Dans la tradition rhétorique, la périphrase est une figure qui permet d'atteindre et d'exprimer l'unité du monde, elle répond donc à une impérieuse nécessité pour Saint-John Perse au moment où il écrit *Vents*, dans un monde qui a perdu ses repères. Après avoir fait un point sur les définitions de la périphrase, cet article en analyse les différentes réalisations figurales (à partir de métaphores, de métonymies, de synecdoques ou d'antonomases).

On s'attache ensuite à montrer que, chez Saint-John Perse, la périphrase participe à la poétique de la célébration du monde. En effet, elle a des affinités particulières avec l'amplification : elle déploie le monde au lieu de le résumer comme le ferait la dénomination directe. Souvent obscure, elle a aussi une fonction d'hermétisme, participant ainsi à la construction d'une parole constituée en rituel poétique, même si elle n'est pas toujours dénuée d'humour...

MATHILDE VALLESPIR

p. 153

#### CONNEXION ET LOGIQUE POÉTIQUE : D'UNE LOGIQUE D'ATTÉNUATION

Logique et poésie moderne sont traditionnellement opposées. Pourtant, dès lors que l'on accepte que la poésie s'écrit dans la langue, à partir des structures d'une langue, s'impose la question de sa dimension logique.

L'objet de cet article est ainsi de s'interroger sur la logique propre à la langue de Saint-John Perse, et tout particulièrement dans *Vents*.

Cette logique, entendue dans son sens le plus large, comme organisation structurelle et hiérarchique de la langue, tient en effet une place problématique dans l'œuvre de Saint-John Perse : si d'une part la critique souligne le haut degré de rhétoricité de sa poésie (qui suppose donc une organisation du discours), elle met d'autre part en valeur le caractère atypique de sa syntaxe, soulignant notamment la large proportion de phrases nominales dans cette œuvre.

C'est d'un point de vue préférentiellement syntaxique que nous aborderons le problème : l'étude porte ainsi sur les « connecteurs enchâssants », c'est-à-dire les subordinants. Après avoir tenté une cartographie de ces connecteurs, en

s'interrogeant sur leur représentativité relative, et avoir alors constaté la faible représentation de connecteurs enchâssants à forte portée logique (on propose ainsi une typologie de ces connecteurs selon leur puissance logique), on constate que le texte dispose les conditions d'une atténuation de ses articulations logiques, tout d'abord en dissimulant les liens de dépendance syntaxique, puis en substituant aux connecteurs « enchâssants » des connecteurs non enchâssants, enfin, en usant de tours propres à effacer les relations logiques entre propositions.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Georges Molinié</b> La stylistique aux concours.....	7
--	---

### PREMIÈRE PARTIE : LA SUITE DU ROMAN DE MERLIN

<b>Stéphane Marcotte</b> Rudiments de poétique médiévale appliqués à la <i>Suite du roman de Merlin</i> .....	11
--	----

### DEUXIÈME PARTIE : CLÉMENT MAROT

<b>Jean Lecoite</b> Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans <i>L'Adolescence clémentine</i> .....	27
---	----

<b>Jean Vignes</b> « Rentrez de bonne sorte » : le rentrement des rondeaux dans <i>L'Adolescence clémentine</i> .....	41
---	----

### TROISIÈME PARTIE : MOLIÈRE

<b>Lucile Gaudin-Bordes</b> « Ah, ah ! le défunt n'est pas mort » : formes discursives et effets pragmatiques de la contrefaçon dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	57
--	----

<b>Sophie Hache</b> « Voici qui est plaisant » : l'emploi des présentatifs <i>voici</i> et <i>voilà</i> dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	73
--	----

### QUATRIÈME PARTIE : PRÉVOST

<b>Geneviève Salvan</b> La représentation des discours dans <i>Cleveland</i> : le jeu de l'altérité et de la vraisemblance.....	93
---	----

<b>Agnès Steuckardt</b> Référence et points de vue : les désignations de Cromwell dans <i>Cleveland</i> .....	111
--	-----

177

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6 • PUPS • 2006

CINQUIÈME PARTIE : CHATEAUBRIAND

**Alain Guyot**

Le discours savant dans l'*Itinéraire* : évitements, escamotages et intégrations..... 125

SIXIÈME PARTIE : SAINT-JOHN PERSE

**Joëlle Gardes Tamine**

La périphrase chez Saint-John Perse..... 141

**Mathilde Vallespir**

Connexion syntaxique et logique poétique : d'une logique d'atténuation..... 153

Résumés ..... 171