

## **L'OBLICITÉ DU DISCOURS AFFECTIF DANS LE MALADE IMAGINAIRE DE MOLIÈRE**

**Răzvan VENTURA**  
razvan69@clicknet.ro

### **Résumé**

Le Malade imaginaire est caractérisé par l'oblicité des personnages à l'égard du discours affectif : et cela soit par ingénuité (Angélique faisant part à Toinette de ses sentiments pour Cléante), soit par ridicule (Argan apprenant surpris que sa fille aurait déjà fait la connaissance du neveu de M. Purgon). Mais la simple innocence ou même la maladresse tourne en véritable stratégie lors de l'impromptu joué par Angélique et Cléante devant Argan et les deux Diafoirus. À travers l'entrelacement des discours et l'enchevêtrement de rôles, l'impossibilité des deux amoureux de déclarer ouvertement leurs penchants les mène à une oblicité du discours, manifestée par plusieurs procédés : le monologue amoureux joué par Cléante devant le père de la fille ; le théâtre dans le théâtre – où Argan et les deux Diafoirus jouent le rôle de spectateurs inopportuns, Thomas devenant même – à son insu – un personnage ; le discours affectif se trouve de cette manière saturé, faisant pendant à l'ennuyeuse tirade prodiguée par Thomas Diafoirus.

*Mots-clés : oblicité, discours, communication, affectif, amour*

Tout discours affectif se trouve conditionné par une relation étroite et *directe* entre deux sujets : c'est le caractère exclusif de cette relation qui assure un contenu *essentiel* au déroulement de toute action, y compris dramatique. Pourtant, la tempérance et la « discrétion » classiques font de telle manière que la communication est chaque fois déviée vers un intermédiaire, aspect qui ne paraît pas avoir attiré l'attention à l'exégèse : « Nimeni nu pare să se fi întrebat de ce protagonistul nu se destăinuia aceluia pe care îl iubea, așa cum ni se pare firesc. »<sup>1</sup>. L'expression de la réciprocité n'étant pas caractéristique au discours amoureux classique, le caractère immédiat et direct du discours affectif pouvait facilement faire place à une oblicité de celui-ci.

*Le Malade imaginaire* amène au premier plan un thème typique moliéresque – la confusion entre vérité et apparence visible dans le discours et la pratique des médecins. Le bourgeois Argan, se croyant à tort malade, est entouré par des médecins qui lui ordonnent des saignées, des purges et toutes sortes de remèdes afin de le dépouiller de son argent.

---

<sup>1</sup>Toma, D., *Formele pasiunii*, Editura Meridiane, București, 1992, p. 162

D'autre part, sa femme, Béline, n'attend que sa mort pour pouvoir hériter. Leurs efforts sont contrariés par la servante Toinette, qui arrive même à se déguiser en médecin, en lui donnant des conseils plus raisonnables. Angélique, sa fille, aime Cléante ; mais Argan veut la faire marier à Thomas Diafoirus, le fils d'un médecin. Pour le convaincre qu'il se trompe de ses proches, Toinette recommande à Argan de faire le mort ; elle lui prouve ainsi que Béline est joyeuse d'être débarrassée de son mari, tandis qu'Angélique manifeste un chagrin sincère. Argan accepte donc l'union de sa fille avec Cléante, à la condition que ce dernier devienne médecin. Sur la suggestion de son frère, Béralde, Argan lui-même va devenir médecin.

Naturellement, les relations affectives se voient, elles aussi, soumises à ce jeu vérité – apparence. La pièce met en relief un tel détour par rapport au discours affectif, au niveau de tous les personnages : Angélique épanche ses sentiments pour Cléante à Toinette et cette dernière fait observer à Argan le refus de la jeune fille d'épouser Thomas Diafoirus ; enfin, Argan croit que sa fille avait déjà vu Thomas et qu'elle éprouve un penchant à son égard, sans rien comprendre aux aveux de sympathie de celle-ci envers Cléante. Mais ce qui était simple innocence (le premier cas) ou même maladresse (le second) tourne en véritable stratégie lors de la « leçon » de musique dispensée devant Argan et les deux Diafoirus. Une analyse de la scène « jouée » par Angélique et Cléante (II, 5) permet de saisir un entrelacement des discours et un enchevêtrement des rôles qui ôtent tout caractère immédiat au discours affectif ; aussi, l'oblicité du discours affectif est-elle à saisir de plusieurs points de vue.

*CLÉANTE.- J'attendais vos ordres, Monsieur, et il m'est venu en pensée, pour divertir la compagnie, de chanter avec Mademoiselle, une scène d'un petit opéra qu'on a fait depuis peu. (A Angélique, lui donnant un papier). Tenez, voilà votre partie.*

*ANGÉLIQUE.- Moi ?*

*CLÉANTE, bas, à Angélique.- Ne vous défendez point, s'il vous plaît, et me laissez vous faire comprendre ce que c'est que la scène que nous devons chanter. (Haut.) Je n'ai pas une voix à chanter ; mais ici il suffit que je me fasse entendre ; et l'on aura la bonté de m'excuser par la nécessité où je me trouve, de faire chanter mademoiselle.*

*ARGAN.- Les vers en sont-ils beaux ?*

*CLÉANTE.- C'est proprement ici un petit opéra impromptu ; et vous n'allez entendre chanter que de la prose cadencée, ou des manières de vers libres, tels que la passion et la*

*nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ.*

**ARGAN.-** *Fort bien. Écoutons.*

**CLÉANTE,** sous le nom d'un berger, explique à sa maîtresse son amour depuis leur rencontre, et ensuite ils s'appliquent leurs pensées l'un à l'autre en chantant.- *Voici le sujet de la scène. Un berger était attentif aux beautés d'un spectacle, qui ne faisait que de commencer, lorsqu'il fut tiré de son attention par un bruit qu'il entendit à ses côtés. Il se retourne, et voit un brutal, qui de paroles insolentes, maltraitait une bergère. D'abord il prend les intérêts d'un sexe à qui tous les hommes doivent hommage ; et après avoir donné au brutal le châtiment de son insolence, il vient à la bergère, et voit une jeune personne qui, des deux plus beaux yeux qu'il eût jamais vus, versait des larmes qu'il trouva les plus belles du monde. Hélas ! dit-il en lui-même, est-on capable d'outrager une personne si aimable ! Et quel inhumain, quel barbare ne serait touché par de telles larmes ? Il prend soin de les arrêter, ces larmes, qu'il trouve si belles ; et l'aimable bergère prend soin, en même temps, de le remercier de son léger service, mais d'une manière si charmante, si tendre et si passionnée, que le berger n'y peut résister ; et chaque mot, chaque regard, est un trait plein de flamme dont son cœur se sent pénétré. Est-il, disait-il, quelque chose qui puisse mériter les aimables paroles d'un tel remerciement ? Et que ne voudrait-on pas faire, à quels services, à quels dangers, ne serait-on pas ravi de courir, pour s'attirer un seul moment des touchantes douceurs d'une âme si reconnaissante ? Tout le spectacle passe sans qu'il y donne aucune attention ; mais il se plaint qu'il est trop court, parce qu'en finissant il le sépare de son adorable bergère ; et, de cette première vue, de ce premier moment, il emporte chez lui tout ce qu'un amour de plusieurs années peut avoir de plus violent. Le voilà aussitôt à sentir tous les maux de l'absence, et il est tourmenté de ne plus voir ce qu'il a si peu vu. Il fait tout ce qu'il peut pour se redonner cette vue, dont il conserve nuit et jour une si chère idée ; mais la grande contrainte où l'on tient sa bergère, lui en ôte tous les moyens. La violence de sa passion le fait résoudre à demander en mariage l'adorable beauté sans laquelle il ne peut plus vivre ; et il en obtient d'elle la permission, par un billet qu'il a l'adresse de lui faire tenir. Mais, dans le même temps, on l'avertit que le père de cette belle a conclu son mariage avec un autre, et que tout se dispose pour en célébrer la cérémonie. Jugez quelle atteinte cruelle au cœur de ce triste berger ! Le voilà accablé d'une mortelle douleur ; il ne peut souffrir l'effroyable idée de voir tout ce qu'il aime entre les bras d'un autre ; et son amour, au désespoir, lui fait trouver moyen de s'introduire dans la maison de sa bergère pour apprendre ses sentiments et savoir d'elle la destinée à laquelle il doit se résoudre. Il y rencontre les apprêts de tout ce qu'il craint ; il y voit venir l'indigne rival que le caprice d'un père oppose aux tendresses de son amour ; il le voit triomphant, ce rival ridicule, auprès de*

*l'aimable bergère, ainsi qu'auprès d'une conquête qui lui est assurée ; et cette vue le remplit d'une colère dont il a peine à se rendre le maître. Il jette de douloureux regards sur celle qu'il adore ; et son respect et la présence de son père l'empêchent de lui rien dire que des yeux. Mais enfin, il force toute contrainte, et le transport de son amour l'oblige à lui parler ainsi (Il chante) :*

*Belle Philis, c'est trop, c'est trop souffrir,  
Rompons ce dur silence, et m'ouvrez vos pensées,  
Apprenez-moi ma destinée :*

*Faut-il vivre ? Faut-il mourir ?*

**ANGÉLIQUE** répond en chantant.

*Vous me voyez, Tircis, triste et mélancolique,  
Aux apprêts de l'hymen dont vous vous alarmez ;  
Je lève au ciel les yeux, je vous regarde, je soupire :  
C'est vous en dire assez.*

**ARGAN.**- Ouais ! je ne croyais pas que ma fille fût si habile, que de chanter ainsi à livre ouvert, sans hésiter.

**CLÉANTE**

*Hélas ! belle Philis,  
Se pourrait-il que l'amoureux Tircis,  
Eût assez de bonheur  
Pour avoir quelque place dans votre cœur ?*

**ANGÉLIQUE**

*Je ne m'en défends point, dans cette peine extrême :*

*Oui, Tircis, je vous aime.*

**CLÉANTE**

*Ô parole pleine d'appas !  
Ai-je bien entendu ? Hélas !  
Redites-la, Philis ; que je n'en doute pas.*

**ANGÉLIQUE**

*Oui, Tircis, je vous aime.*

**CLÉANTE**

*De grâce, encor, Philis !*

**ANGÉLIQUE**

*Je vous aime.*

**CLÉANTE**

*Recommencez cent fois ; ne vous en lassez pas.*

**ANGÉLIQUE**

*Je vous aime, je vous aime ;*

*Oui, Tircis, je vous aime.*

**CLÉANTE**

*Dieux, rois, qui sous vos pieds regardez tout le monde,*

*Pouvez-vous comparer votre bonheur au mien ?*

*Mais, Philis, une pensée*

*Vient troubler ce doux transport.*

*Un rival, un rival...*

**ANGÉLIQUE**

*Ah ! je le hais plus que la mort ;  
Et sa présence, ainsi qu'à vous,  
M'est un cruel supplice.*

**CLÉANTE**

*Mais un père à ses vœux vous veut assujettir.*

**ANGÉLIQUE**

*Plutôt, plutôt mourir,  
Que de jamais y consentir ;  
Plutôt, plutôt mourir, plutôt mourir !*

**ARGAN.-** *Et que dit le père à tout cela ?*

**CLÉANTE.-** *Il ne dit rien.*

**ARGAN.-** *Voilà un sot père que ce père-là, de souffrir toutes ces sottises-là, sans rien dire.*

**CLÉANTE.-** *Ah ! mon amour...*

**ARGAN.-** *Non, non ; en voilà assez. Cette comédie-là est de fort mauvais exemple. Le berger Tircis est un impertinent, et la bergère Philis, une impudente, de parler de la sorte devant son père. Montrez-moi ce papier. Ah ! ah ! où sont donc les paroles que vous avez dites ? Il n'y a là que de la musique écrite.*

**CLÉANTE.-** *Est-ce que vous ne savez pas, monsieur, qu'on a trouvé depuis peu l'invention d'écrire les paroles avec les notes mêmes !*

**ARGAN.-** *Fort bien. Je suis votre serviteur, monsieur ; jusqu'au revoir. Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra.*

**CLÉANTE.-** *J'ai cru vous divertir.*

**ARGAN.-** *Les sottises ne divertissent point. Ah ! voici ma femme.*

L'exposé fait par Cléante sur l'impromptu représente en même temps un faux sommaire et une pause, car l'histoire en soi est perdue de vue. Le fragment a une fonction qu'on peut qualifier d'idéologique : Cléante expose pratiquement ses options, par des adjectifs fortement chargés du point de vue affectif. Sa fonction essentielle est celle de « programmer » la réception du texte, en l'orientant selon plusieurs critères : les informations sur la genèse de l'« œuvre » (c'est *un petit opéra qu'on a fait depuis peu*), le contrat de fiction et la définition du genre (il s'agit d'*un petit opéra impromptu*), la précision du contexte, les déclarations d'intention. Le rôle de Cléante est, bien sûr, celui de metteur en scène : non seulement il assigne un rôle à Angélique, mais il distribue aux autres leurs rôles (*brutal, indigne rival, caprice d'un père*) ou même les invite à adhérer à son idéologie (*Jugez quelle atteinte cruelle au cœur de ce triste berger !*). En dehors de cette fonction de communication, Cléante ne perd pas de vue que c'est la persuasive qui est l'essentiel, surtout si l'on se rapporte à la méfiance d'Angélique envers ses paroles (I, 4), ainsi qu'aux mots à valeur d'avertissement de Toinette : *j'ai vu de grands comédiens là-dessus*.

Le dialogue Angélique-Cléante – porté sous le masque de Philis – Tircis – représente évidemment une forme de « théâtre dans le théâtre », ce qui constitue par définition une variante d'oblicité. Cette oblicité est assurée premièrement par le système de rôles en soi, habilement assumé par les deux amoureux, dont le « duel théâtral » se consomme à travers une stéréotypie à plusieurs significations :

- bien sûr, cette stéréotypie peut être expliquée d'abord par la surprise provoquée à Angélique ; il est clair que la fille doit improviser, trouver rapidement ses mots, mais surtout répondre aux déclarations de Cléante par ses aveux - d'où la fréquence de *je vous aime* ;

- la répétition du message principal – *je vous aime* – a aussi un rôle phatique, sur la sollicitation du jeune homme ; ce renforcement du message s'adresserait aussi aux spectateurs, obligés d'assister à l'aveu sans se douter de sa vraie signification.

L'oblicité du discours est pourtant saisie dans la forme par Argan, mais non pas dans le fond ; c'est ce qui explique sa remarque sur ce « sot père que ce père-là. ». Plus encore, Argan et Thomas sont transformés dans des personnages à leur insu ; les deux se trouvent donc intégrés dans la pièce, en jouant vraiment leurs rôles : si Thomas ne réagit point, Argan arrive à... esquisser son propre portrait, et pas de la façon la plus désirable. D'ailleurs le discours amoureux est tout à fait saturé, faisant pendant à l'ennuyeuse tirade de Thomas Diafoirus. Les deux discours sont rapprochés de nouveau par une oblicité...perfide : Thomas a besoin de la permission de son père pour prononcer son texte, mais il se trompe de destinataire et se met à exposer à Angélique le discours préparé pour sa future belle-mère.

L'oblicité du discours affectif révèle donc un stratagème, mais elle montre aussi que le discours direct n'est pas propice à la communication sociale chez Molière. Les deux discours bénéficient ainsi de la permission du censeur de la communication : Argan constitue le censeur soi-disant « officiel », auquel s'ajoutent les « intermédiaires », « complices » des stratagèmes des deux jeunes hommes - M. Diafoirus dans le cas de Thomas, Toinette dans celui de Cléante. Le discours de Thomas, préparé d'avance, est une épreuve (partiellement ratée à cause du manque d'implication de Béline) de mémoire ; celui de Cléante est improvisé, mais il « bénéficie » de la participation du destinataire. Les deux présentent des documents écrits – la thèse contre les circulateurs, respectivement le soi-disant texte de l'opéra qui ne peut être compris par Argan – manière intéressante de nier l'efficacité du discours écrit. Intéressant est aussi le fait que les démarches des deux sont liées au paradigme théâtral – d'une part la dissection à laquelle Thomas invite

Angélique (donc un « divertissement » qui suppose des « acteurs » et des spectateurs), de l'autre le « théâtre dans le théâtre » offert par les deux amoureux. Mais la représentation de Thomas ne laisse aucune réplique à la jeune fille, laquelle est exilée dans la condition de spectateur ; Cléante, au contraire, fait introduire la fille au milieu du spectacle, en lui assignant un rôle central et même en l'associant à son entreprise de metteur en scène (car il est évident qu'Angélique improvise elle aussi ses vers, peut-être bien plus que Cléante, lequel aurait pu les composer d'avance). C'est ce qui explique la mise en scène envisagée par Angélique : la répétition *je vous aime* paraît adressée plutôt aux inopportuns spectateurs, qui sont invités ainsi à apprendre une réalité du cœur humain ; nous devons évoquer à cet égard le fait que le fragment finit étrangement dans une tonalité assez sombre, inouïe pour un texte d'amour (*plutôt mourir*). Argan paraît avoir cependant une bizarre intuition de l'insuffisance du texte, en demandant *que dit le père à tout cela* ; il semble saisir que le texte représenté dit simultanément **trop** (*tout cela* - le discours amoureux est saturé et bien répétitif) et **trop peu** (la réplique du père manque).

D'ailleurs, l'inégalité structurelle du discours est évidente et témoigne toujours de son oblicité : 17 vers sont dédiés à la déclaration d'amour, seulement 10 aux injonctions contre le père et le rival ; ces derniers sont de plus « noyés » dans le sec *Il ne dit rien* (le père), la phrase pouvant être interprétée aussi comme un ordre à l'égard du père. Une autre inégalité concerne les deux amoureux : Cléante garde le rôle d'arbitre, en parlant plutôt à la 3<sup>e</sup> personne, tandis qu'Angélique préfère le parler direct, à la 2<sup>e</sup> personne ; elle est ainsi subordonnée d'une certaine manière au jeune homme et répond aux indications et aux questions de celui-ci. En invitant la fille à déclarer son amour, puis à écarter tout obstacle (le rival, le père), Cléante déclare son amour, mais encore une fois d'une manière indirecte ; donc, l'oblicité caractérise même son discours.

Cette oblicité se répercute sur l'esprit même des spectateurs et surtout d'Argan. Tandis que les Diafoirus semblent parfaitement dupes de ce discours, Argan serait plus méfiant et ses paroles arrivent à frôler, sans qu'il le sache, la vérité : *Voilà un sot père... ; la bergère [est] une impudente de parler de la sorte devant son père*. Toutefois, Argan ne comprend pas correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et il n'est pas à même de repérer les sélections contextuelles et circonstancielles. Son irritation (*votre impertinent opéra*) serait en mesure de mettre en évidence pourtant la révélation de l'oblicité du discours affectif.

L'oblicité du discours affectif ne peut être dissociée, évidemment, du plaisir éprouvé par le personnage moliéresque à parler. Toutefois, parler ce n'est pas (encore) communication ; l'oblicité relève donc d'une censure pure dans le discours et d'un aveu de l'échec de la communication. Dire dans un discours oblique se rapporte souvent à construire un univers de la communication où l'on a ménagé seulement quelques échappées.

**Bibliographie**

Toma, Dolores, *Formele pasiunii*, Meridiane, București, 1992.