

«Angigorniaux: du Pédant Joué au Festin de Pierre, ou du baroque au classique?»

Olivier Bloch
Université de Sorbonne

Le présent exposé s'insère dans une recherche sur la communication à l'âge classique dont faisait partie mon exposé d'il y a deux ans: il s'agira cette fois, comme vous l'indique mon résumé, de comparer l'usage que fait Cyrano de Bergerac du patois paysan que parle Mathieu Gareau dans sa comédie *Le Pédant joué* (éd. André Blanc, *Œuvres complètes* tome III, Champion 2001), et celui que, en s'inspirant de Cyrano, Molière en fait dans l'acte II de son *Dom Juan*, non sans reporter aussi sur d'autres propos de Sganarelle une partie des caractéristiques de ceux du personnage de Cyrano, et une autre sur les propos d'un autre personnage dans *Le médecin malgré lui*.

Que Molière s'inspire de Cyrano pour l'usage de ce patois n'est contesté par personne – pas plus que ne peut l'être l'imitation qu'il fera ultérieurement de la même comédie de Cyrano pour la scène 7 de l'acte II des *Fourberies de Scapin*, où Scapin reproduit le stratagème de Corbineli, d'où la répétition dans la bouche de Géronte du «Que diable allait-il faire dans cette galère?», emprunté à la scène 4 de l'acte II du *Pédant joué*, avec la réplique de Granger: «Que diable aller faire dans la galère d'un Turc?»

L'emprunt n'est ici – ou ici non plus – nullement dissimulé: il est signé expressément – d'où mon titre – par la reprise du terme «angigorniaux» («engingorniaux» chez Cyrano), désignant dans les deux cas ce que nous appelons aujourd'hui «trucs» ou «machins», terme servant à désigner un objet pour lequel le locuteur ne dispose pas de mot, et que seul le contexte permet d'identifier. Dans le cas de Cyrano, et de Molière, il s'agit d'un mot qui, semble-t-il, n'est attesté nulle part ailleurs en français...

Chez Cyrano, le terme se rencontre (p.83 de l'édition Champion) dans les propos que tient le paysan Mathieu Gareau à l'acte II scènes 2 et 3, personnage qui reviendra à l'acte V, scènes 8 à 10, où il sera moins bavard, à l'exception d'une tirade assez gratuite encore (p.182-184 Champion).

De façon générale, on retiendra ici, en ce qui concerne les caractéristiques des propos de Gareau:

- qu'il s'agit pour l'essentiel de *discours sans rapport avec l'action*
- que ces discours sont des *tirades* formant des *quasi-monologues*, constituées par et orientées entièrement vers des *effets* de langage à profusion (Jacques Prévôt parle de «comédie du langage» ...), qui en attestent la nature *baroque*, – effets ici bâtis *à partir du patois paysan*.
- il s'agit là en effet de *patois* à proprement parler, à savoir de la forme paysanne, exclusivement orale, d'un parler régional, patois dont, en règle générale, il ne reste aujourd'hui pratiquement rien, sauf la trace qu'en sont les *accents*; ce patois assurément est un patois d'Île de France, comme le montre en particulier la comparaison qu'on en peut faire avec le texte (rédigé...) des *Agréables conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps*, texte publié entre 1649 et 1651 (voir l'édition qu'en a donnée Frédéric Deloffre, Paris 1966, et la note de notre texte, éd. Champion p.28) – voire précisément, selon J. Prévôt, un patois du Sud-Ouest de Paris...
- ce patois est caractérisé par des variantes *terminologiques* (bouter pour mettre, bailler pour donner, dont on trouve des occurrences chez Cyrano puis chez Molière, où l'on trouve aussi querir pour chercher), des déformations *phonétiques* (bian pour bien, Piare pour Pierre, Guieu pour Dieu, gliau pour l'eau, Maquieu pour Mathieu dans Gareau etc.), *morphologiques* (Parmafy pour Par ma foi, éplingue pour épingle), et *syntactiques* par rapport au français (exemple: «je sommes», «j'étions» etc.), faisant *barbarismes* et *solécismes*, rendant déjà, même sans doute pour les contemporains, le texte très difficile à comprendre (voir par exemple le début de l'intervention de Gareau dans la scène 2 de l'acte II p.73-76, et les notes très nombreuses que doit ajouter l'éditeur...)
- la difficulté est d'autant plus grande que ces déformations donnent lieu chez Cyrano à des séries de *jeux de mots*, *calembours* et *à peu près*, comme ceux par exemple dont fourmillent le *récit de voyage* «dans la Turquie» avec son protecteur M. de Marsilly placé dans la bouche de Gareau (p.79-80), et le *nom des livres* dudit protecteur (p.82 en bas) – rendant nécessaire, pour le spectateur supposé, et/ou le lecteur, l'intervention de l'interlocuteur pour faire préciser par Gareau le sens de ses propos (p.80), ou les expliquer (voir les pages p.82 et 83, où le contexte induit ici pour «engingorniaux» le sens de boîtes ou flacons ... – et p.84, où l'on explique que «naissance» voulait dire «essence»...)

- à cela s’ajoutent les tournures populaires: répétitions, répétitions avec inversions, incises pseudo-explicatives du type «*x* puisque *x* y a»... – voir par exemple le début du récit de voyage p.76-77), et aussi l’usage répété de *proverbes réels ou fictifs* (voir les mêmes pages, ou les précédentes p.74-75).

Si l’on regarde maintenant *du côté de Molière*, de telles données sont, on l’a dit, mises en œuvre essentiellement dans l’acte II de *Dom Juan*, mais aussi ailleurs, car justement Molière déplace, disloque et reconstruit ce qu’il trouve chez Cyrano.

Passons sur la loufoquerie initiale de l’acte II, s’il est vrai qu’on est en Sicile, comme l’annonce l’indication donnée au début de la pièce, amenée par le contexte «espagnol» de celle-ci – puisque la Sicile est alors espagnole..., au bord de la mer, puisque la fin de l’acte I annonçait une aventure en mer, et que naufrage il y a..., et que l’on y rencontre des paysans qui parlent, comme ceux des *Agréables conférences*, et comme Gareau, le patois d’Île de France!

Ici donc le terme «angigorniaux», qui marque l’emprunt à Cyrano, se trouve appliqué à des accessoires vestimentaires portés par Dom Juan, auxquels le paysan Pierrot n’avait jamais eu affaire.

L’essentiel se trouve en effet, et pour cause, comme on va le voir, dans la scène 1 de cet acte II.

Si l’on considère la *fabrication de la scène*, la liste des *personnages* qui y sont présents doit être à située sur deux plans: ceux qui sont en scène, et ceux qui la constituent.

Les personnages qui sont *sur la scène* se réduisent à deux: Charlotte et Pierrot. Mais ces deux personnages-là ne sont qu’une partie, une petite partie des personnages *de la scène*. Ceux-là englobent d’abord, dans le récit de Pierrot, outre ce dernier, son ami Lucas – «le gros Lucas» –, Dom Juan lui-même, et Sganarelle, plus deux autres laquais, et Mathurine.

On retrouve *Dom Juan* et *ses laquais*, ainsi que Charlotte par ses interventions..., dans la *description* que fait Pierrot de l’habillement de Dom Juan.

La suite de la scène va faire intervenir, avec Pierrot et Charlotte, «la grosse Thomasse» et «le jeune Robain».

La *structure de la scène* comporte en effet trois moments.

Le premier est celui du *récit* que fait Pierrot dans sa première tirade du naufrage de Dom Juan et de ses compagnons. Le récit est un élément théâtral en général, et le récit qui nous occupe pourrait bien comme tel faire écho et aux récits du *Pédant joué*: récit fantaisiste du voyage de Gareau avec son maître, et pseudo-récit que fait Corbinelli (acte II scène 4) de l’enlèvement de son maître sur une galère turque..., dont Molière

tirera celui de Scapin, – et au récit du *Cid* (acte IV scène 3), pièce qui est depuis longtemps au répertoire de la troupe de Molière...

La *description* (seconde tirade de Pierrot) que fait ensuite Pierrot de l'habillement et des vêtements de Dom Juan, est, elle, un élément poétique et/ou romanesque, ce qui pourrait nous faire penser à un autre volet de l'œuvre de Cyrano, à savoir ses deux romans, placés sous le titre global de *L'Autre Monde*: l'*autre monde* auquel a ici affaire Pierrot est celui de la cour et des courtisans, opposé à la campagne et aux paysans...

De ces deux moments, le premier, celui du récit de Pierrot, est celui d'un jeu, puis d'une dispute avec Lucas, pendant que les autres se noient, sans que les deux compères se pressent d'intervenir, au contraire... – et l'accumulation d'incises, de répétitions, et de pseudo citations des discours des deux interlocuteurs, toutes caractéristiques du style paysan exploité pour lui-même par Cyrano, sert à insister sur cette lenteur à intervenir en même temps qu'elle contribue à l'expliquer.

Les références qui suivent à la nudité de Dom Juan et de ses compagnons («ils se sant depoüillez tous nuds pour se secher»...), et à la beauté de Dom Juan nu (Charlotte: «Ne m'as-tu pas dit, Piarrot, qu'il y en a un qu'est bien pû mieux fait que les autres? [...] Est-il encore cheux toy tout nu, Piarrot?»...), et – second moment de la scène –, la description mi admirative mi ironique de son habillement, sont ce qui attire l'intérêt de Charlotte, et comme telles débouchent sur un troisième moment.

Ce troisième moment est constitué par l'*épisode de dépit amoureux* qui en occupe le reste, et qui porte en creux la *distance* entre *amours paysannes* et *amours citadines et/ou courtoises*.

Dans ces derniers cas, le dépit amoureux est un thème littéraire et dramatique traditionnel, présent par ailleurs dans les comédies de Molière, qui en a fait le motif d'une de ses premières pièces, portant ce titre (*Le dépit amoureux*), et qui le traite de façon satirique lorsqu'on est dans un contexte précieux, de façon seulement ironique, ou plaisante, sur le ton qui sera celui du marivaudage, lorsqu'il s'agit d'amoureux sincères.

Ici au contraire, la distance entre milieux paysans et milieux citadins produit des effets hautement comiques, comme c'est le cas dans la description que donne Pierrot des «mille petites singeries [que l'on fait] aux personnes quand on les aime du fond du cœur», en donnant pour exemples les agaceries dont la grosse Thomasse entoure le jeune Robain., telles que taloches données en passant, escabeau tiré de dessous lui de façon à le faire choir, censées manifester un amour sincère...

C'est tout cela qui prépare la scène de séduction de Charlotte par Dom Juan qu'est la scène 2, préparation, et enchaînement, qui sont également marqués par le passage du patois qui occupait la totalité de la scène 2 au français dans lequel va s'exprimer Charlotte dans les scènes 2 à 4, ainsi que Mathurine dans la scène 4 – français dont on peut ou doit supposer

néanmoins, comme l'indiquent d'ailleurs quelques graphies, qu'il conserve du patois l'accent paysan, accent dont au reste la permanence jusqu'à maintenant, par exemple dans l'Orléanais sinon la région parisienne proprement dite, contribue à nous rendre plus transparent le patois, disparu comme tel, de Pierrot...

Si donc on revient maintenant à ce qui est emprunté à Cyrano, et si l'on se demande comment fonctionne cet emprunt, il faut considérer avant tout cette scène 1 de l'acte II, et accessoirement la querelle de Pierrot et de Dom Juan dans la scène 3.

L'emprunt est celui du patois d'Île de France que parle Pierrot, ainsi que son ou ses interlocuteurs de style indirect.

Ce patois sera repris plus brièvement tout au long du *Médecin malgré lui*, où il est placé (acte I scènes 4 et 5, acte II scènes 1 à 4, acte III scènes 2 à 4 et 8) dans la bouche des paysans, Lucas et son épouse Jacqueline la nourrice, Thibaut et son fils Perrin.

Mais il s'agit chez Molière d'un patois réduit à l'essentiel, et comme tel compréhensible pour les spectateurs et lecteurs, y compris pour ceux d'aujourd'hui – sans doute aussi, on l'a dit, en raison, entre autres, de sa subsistance sous forme d'accent.

Ce qui est retenu, ce sont les variantes terminologiques, morphologiques, phonétiques, et syntaxiques, ainsi que les formules rhétoriques caractéristiques du discours populaire et/ou campagnard: répétitions, inversions, commentaires accompagnant le récit et la description.

Toutefois l'accumulation de proverbes et autres phrases qui en ont l'apparence dans un discours incohérent n'est pas repris, ou pas développé ici, mais il sera, dans *Dom Juan* encore, placé dans la bouche de Sganarelle à la fin de la scène 2 de l'acte V, et ce pour un usage entremêlant proverbes et pseudo-proverbes dans une structure qui reproduit les tactiques d'esquive dont use Sganarelle au cours des propos qu'il tient avec son maître pour parer aux menaces de celui-ci, conformément au précepte qu'il a retenu de lui: «vous me permettez les disputes, et [...] vous ne me défendez que les remontrances» (acte III scène 1)...

Quant aux formules savantes – en l'occurrence médicales – déformées, et donnant lieu comme telles à barbarismes et non-sens, leur usage sera, lui, placé dans la bouche du paysan Thibaut du *Médecin malgré lui* (acte III scène 2), dont le discours n'est par ailleurs que modérément patoisant, et dont les déformations ne le rendent pas inintelligible au point de requérir le commentaire perpétuel d'un interlocuteur pour l'expliquer: le procédé se limitera ici au commentaire qu'en donnera après coup, c'est-à-dire après que Thibaut ait donné ses deux écus en manière d'honoraires, le Sganarelle de cette comédie: «Voilà un garçon qui parle clairement, qui s'explique comme il faut. Vous dites que votre mère est malade d'hydropisie» etc. (Thibaut avait parlé d'hypocrisie...)

Si plus généralement l'on compare l'usage par Molière de ces modèles cyranesques, on retiendra :

- qu'il les met *en situation* : les divers aspects des discours de Gareau sont pris dans l'intrigue de l'acte II de *Dom Juan* et de son déroulement;
- que du coup il les met *en fonction* : les trois moments de la scène 1, leur articulation, entre eux et avec la suite, s'effectuent par le biais des caractéristiques du langage de Pierrot (et autres...) emprunté à celui de Gareau;
- que de ce fait il les met *en relief*; bref, qu'il *dramatise* ou théâtralise ce qui chez Cyrano n'était guère plus que jeu d'écriture; Jacques Prévot parlait à son sujet de comédie du langage, mais, quoi qu'il en dise, il s'agissait plutôt de simples jeux de pointes.

Ces remarques, au reste, valent aussi, encore qu'à un moindre degré – car c'est ce qui était chez Cyrano, le plus théâtral –, pour la scène du *Pédant Joué* imitée par Molière dans *Les Fourberies de Scapin* : Molière n'en n'a pas retenu la plupart des pointes – au reste très drôles en elles-mêmes, mais il a théâtralisé la fameuse réplique «Que diable aller faire dans la galère d'un Turc?» – «Que diable allait-il faire dans cette galère?» en la multipliant pour en faire l'expression du refus de Géronte d'entendre la demande d'argent qu'il va lui falloir verser...

Tout cela pourrait servir à caractériser le passage d'une esthétique baroque, faite d'une profusion d'effets pris pour eux-mêmes, en l'occurrence des effets de langage étalés sur un plan unique, sans tenir compte de, voire au détriment de l'intrigue et des personnages, à une comédie classique où de tels effets sont limités, déplacés et distribués, et mis au service de/ et insérés dans/ une construction dramatique où la progression de l'action met en présence des personnages et des caractères agissant conformément à leur caractérisation, qui acquièrent comme tels l'épaisseur de personnages véritables.