Georgia State University
Digital Archive @ GSU

Modern and Classical Languages Theses | Department of Modern and Classical Languages

7-21-2008

L'écoute Aux Portes Dans Le Théâtre De Molière, De Marivaux Et De Musset

Camille Gros
gros.camille@gmail.com

Follow this and additional works at: http://digitalarchive.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation
Gros, Camille, "L'écoute Aux Portes Dans Le Théâtre De Molière, De Marivaux Et De Musset" (2008). *Modern and Classical Languages Theses.* Paper 5.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Modern and Classical Languages at Digital Archive @ GSU. It has been accepted for inclusion in Modern and Classical Languages Theses by an authorized administrator of Digital Archive @ GSU. For more information, please contact digitalarchive@gsu.edu.

L'ECOUTE AUX PORTES DANS LE THEATRE DE MOLIERE, DE MARIVAUX ET DE MUSSET

by

CAMILLE GROS

Under the Direction of Dr. Bruno Braunrot

ABSTRACT

L'écoute aux portes est un élément du théâtre français qui n'a pas souvent retenu l'attention de la critique, qui tend à le concidérer comme un simple subterfuge utile au développement et à la résolution de l'intrigue. Ce mémoire cherchera donc à combler ce manque d'attention, en portant sur l'intérêt scénique particulier que représente l'écoute aux portes dans *Tartuffe* de Molière, *Le Jeu de l'amour et du hasard* ainsi que *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *On ne badine pas avec l'amour* de Musset. Après avoir défini ce que l'on entend par le terme « écoute aux portes », nous nous demanderons qui écoute, dans quels lieux, ce qui motive les curieux et si l'on peut voir dans l'écoute aux portes autre chose plus qu'un simple subterfuge, qu'une simple excuse qui permet aux « oreilles indiscrètes » de partager ce qui normalement leur serait resté inconnu.

INDEX WORDS : Molière, Ecoute aux portes, déguisement, informations, curiosité, XVIIe siècle, XVIIIe siècle, XIXe siècle, *Tartuffe, On ne Badine Pas avec l'amour*, Marivaux, Musset, Thesis, La Cour, Théâtre, Pièce, *Les Fausses Confidences, Le Jeu de l'amour et du hasard*.

L'ECOUTE AUX PORTES DANS LE THEATRE DE MOLIERE, DE MARIVAUX ET DE MUSSET

by

CAMILLE GROS

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2008

Copyright by
Camille Gros
2008

L'ECOUTE AUX PORTES DANS LE THEATRE DE MOLIERE, DE MARIVAUX ET DE MUSSET

by

CAMILLE GROS

Committee Chair: Dr. Bruno Braunrot

Committee: Dr. Georges Perla

Electronic Version Approved :

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

August 2008

DEDICATION

To Emmeline, Marie-Hélène and Jacques Gros

ACKNOWLEDGEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier les professeurs Braunrot et Perla pour leur aide lors de la rédaction de ce mémoire, ainsi que Dr Eric Le-Calvez pour ses conseils lors de mes recherches.

Ma pensée va aussi à ma colocataire Alison Asmussen qui m'a aidée à organiser mes idées et mes recherches, et m'a motivée à écrire encore et toujours, ainsi qu'à Patricia Lawson qui m'a encouragée et sans qui je ne serais qu'au début de ce mémoire.

Je remercie surtout et infiniment mes parents, Jacques et Marie-Hélène Gros qui m'ont permis d'étudier à Atlanta, de mener à bien mes études en redécouvrant ma propre littérature à travers une nouvelle approche. Merci pour votre patience.

Ma plus grande reconnaissance va à ma sœur Emmeline Gros, sans qui ce projet ne serait encore qu'une idée. A mes cotés pendant toutes ces années à l'étranger, elle m'a poussée à finir ce mémoire, elle a partagé mes idées et mes réflexions, et surtout les moments de découragement, d'inspiration et de « Euréka ».

TABLE OF CONTENTS

DEDICATION ..... **iv**

ACKNOWLEDGEMENTS ..... **v**

TABLE OF CONTENTS ..... **vi**

I. L'écoute aux portes et le théâtre : introduction **1**

1.1 L'écoute aux portes : une définition 1

II. Qui écoute aux portes? **6**

2.1 Tartuffe 6
2.2 On ne badine pas avec l'amour 10
2.3 Les pièces de Marivaux 13
2.4 Conclusion 16

III. Où se déroule l'écoute aux portes ? **19**

3.1 L'incapacité de saisir le curieux 19
3.2 Alternance intérieur – extérieur 23
3.3 Qui contrôle les lieux de l'écoute? 25
3.4 Conclusion 32

IV. Le « ouï-dire » et le « qu'en dira-t-on » **35**

4.1 Le jugement de la société 35
4.2 Les fausses rumeurs 43

V. Les motivations des indiscrets **48**

5.1 Les domestiques 48
5.2 Les maîtres 51
5.3 Le Roi 55
5.4 La position de la femme dans la société 57

VI. L'écoute aux portes : Une structure théâtrale rodée **61**

6.1 La demande d'aval 61
6.2 Les six fonctions d'un personnage 69
6.3 Startégie ou tactique 71

VII. Conclusion 75

Bibliographie des œuvres citées et consultées 77

I. L'écoute aux portes et le théâtre : introduction

Le plus souvent reléguée au rang d'une simple technique théâtrale qui permet à l'action de se dérouler et de se développer, l'écoute aux portes n'a jamais fait l'objet d'une étude particulière. Il semblerait, à en croire les critiques, que ce procédé de théâtre ne soit rien de plus qu'une excuse pour divulguer, cacher, ou parfois déformer les secrets qui se tissent au sein de l'intrigue de la pièce. William Trapnell aborde le sujet dans son livre *Eavesdropping in Marivaux* et conclut que l'utilisation de l'écoute aux portes souligne la morale (déviante) de Marivaux. C'est l'éthique de Marivaux plutôt que le stratagème qui constitue ici l'argument de Trapnell. L'ouvrage d'Ann Gaylin *Eavesdropping From Austen to Proust* nous sert certainement de support pour mener à bien cette recherche, mais ne nous éclaire nullement sur l'emploi de l'indiscrétion dans le théâtre français. De plus, en analysant comment l'écoute aux portes se met en place dans les œuvres de Jane Austen ou bien de Marcel Proust, Ann Gaylin ne répond évidement pas à l'une des questions qui nous interesse ici : « pourquoi l'écoute aux portes? » pourquoi ce recours au stratagème de l'écoute aux portes s'est imposé comme un élément particulièrement récurrent du théâtre français.

1.1 L'écoute aux portes : une définition

On entend souvent dire que « les murs ont des oreilles », que l'on a « écouté aux portes », ou « surpris une conversation ». En utilisant ces expressions de tous les jours, l'indiscret avoue donc avoir intercepté, en secret, certaines informations dont il n'était pas le destinataire premier. L'un des éléments communs de ces expressions est la présence du verbe « écouter ». C'est l'organe auditif ou l'oreille qui peut parfois faire référence à l'acte d'

« écouter », un verbe qui, à son tour, implique la nécessité d'une conversation. Le théâtre, de par sa fonction même de mise en scène de personnages qui s'observent et s'écoutent mutuellement, offre donc une condition idéale pour celui qui se plait à utiliser l'écoute.

Ecouter aux portes révèle l'une des caractéristiques humaines les plus répandues, la curiosité. N'avouons-nous pas souvent « vouloir être une mouche sur un mur pour écouter ce qui se dit » ? Il semble évident que si la conversation épiée était publique, les informations partagées n'auraient pas le même attrait. Il faut donc que ces informations soient révélées sous le sceau du secret, et qu'elles soient de nature à compromettre celui dont le secret parait au grand jour. On comprend alors que l'écoute aux portes soit étroitement liée à la notion de ouï-dire et de « qu'en dira-t-on », à cette peur du jugement de la société. Les expressions mentionnées ci-dessus, en soulignant la présence d'un « mur » ou d'une « porte », font également référence à l'idée de lieu ou de position de celui qui écoute et de ceux qui s'imaginaient que leur conversation était privée. Dès lors, il y a l'idée que la tierce personne est physiquement séparée de ceux qui parlent, cachée dans un recoin de la scène.

Nova Myhill, dans son article "Spectatorship in/of Much Ado About Nothing" définit l'écoute aux portes au théâtre comme l'acte d'entendre ou de voir une scène tout en se croyant soi-même non-observé ou non reconnu. Elle ajoute que la scène observée doit paraître authentique aux yeux de celui qui s'immisce dans la vie privée d'autrui: celui qui surprend la conversation en question ne la perçoit pas comme une possible « mise en scène » : « to see or hear an action and believe yourself to be unobserved or unrecognized is to see that action as authentic and unstaged » (296).

Cette définition peut, il est vrai, correspondre au rôle du spectateur. On parle souvent du quatrième mur au théâtre, celui qui, invisible, sépare l'audience des acteurs et de l'action sur scène. Ce quatrième mur permet au spectateur (celui qui est assis confortablement dans son fauteuil) d'écouter aux portes—celles du théâtre—et de se positionner en témoin privilégié de situations qui ne le concernent en rien. Dans ce cas, on pourrait tout à fait employer l'expression française « les murs ont des oreilles ». Mais le rôle du spectateur en tant qu'indiscret n'est pas vraiment pris en compte dans cette recherche car sa position privilégiée de voyeur se prêterait à des considérations trop générales. Les acteurs sur scène, d'une part, et l'audience devant la scène, d'autre part, sont conscients de l'existence et de la présence des uns et des autres. Dans ce cas, le spectateur est conscient qu'il est bien le témoin d'une mise en scène. Si l'on en croit la définition de Nova Myhill, il ne s'agit donc pas d'une véritable indiscrétion, mais plutôt d'une indiscrétion orchestrée, à laquelle le spectateur a été convié. Lorsque nous parlerons d'écoute aux portes, il s'agira donc des scènes où au moins un personnage ignore la présence d'une tierce personne. Ce faisant, nous espérons pouvoir analyser les conséquences de l'écoute aux portes sur les personnages mêmes des pièces de théâtre considérées.

Si l'intention première de l'écoute aux portes est de recueillir des informations dont nous n'étions pas le destinataire, il nous faut, pour mener cette recherche à bien, donner autant d'importance aux scènes d'écoute qu'aux scènes d'observation. Toutefois, on ne peut ignorer non plus les scènes de déguisement, surtout lorsque l'on aborde les pièces du XVIIIe siècle. En effet, Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* ne se déguise-t-elle pas pour obtenir de plus amples informations concernant son futur époux ? Prenant le rôle de sa soubrette

Lisette, elle déclare que « les valets sont naturellement indiscrets, l'amour est babillard, et j'en ferai l'historien de son maître » (I, 5).

Si l'écoute aux portes peut-être utilisée à tout escient, pour créer une atmosphère comique autant que tragique, l'indiscrétion est aussi, il ne faudrait pas l'oublier, un acte amoral puisqu'il y a transgression de la vie (privée) d'autrui. L'idée de voyeurisme (comme l'Eglise a pris soin de le souligner) n'est, d'ailleurs, jamais bien loin. Les dramaturges pour leur part ne semblent pas se soucier outre mesure de la portée morale de cet acte. Seul Beaumarchais, dans *Le Barbier de Séville,* fait dire à Rosine : « Et vous les avez écoutés, Mr Figaro ? Mais savez-vous que c'est *fort mal* », ce à quoi Figaro répond "D'écouter? C'est pourtant tout ce qu'il y a de mieux pour bien entendre » (II, 10). Figaro ne semble pas voir le mal et le dramaturge—se libérant par là-même de toute considération didactique ou moraliste—préfère jouer ici sur le sens du verbe « entendre » qui signifie tout à la fois entendre et comprendre. Les personnages ont alors recours à l'écoute aux portes afin de mieux comprendre ce qui se passe dans la pièce dont ils sont les acteurs.

Une autre constatation s'impose : s'il faut bien un « voyeur » et un « observé » pour qu'il y ait indiscrétion, ces scènes de révélation peuvent parfois, elles-mêmes, échapper à la mise en scène que nous offre le théâtre. L'écoute aux portes, dans ce cas précis, a lieu hors scène. Dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset par exemple, maître Bridaine et maître Blazius rapportent sur le devant de la scène, d'autres événements dont ils ont été témoins mais qui ne figurent pas dans le script de la pièce. Pour prendre ici un autre exemple, nous pouvons citer la scène entre l'imposteur et le roi dans *Tartuffe* de Molière, qui nous est narrée par

l'intermédiaire de Valère. Dés lors, ces résumés, ces témoignages hors-scènes, sont aussi à prendre en compte dans le cadre de l'écoute aux portes.

Enfin, et puisque le cadre de cette étude est limité, il nous faut indiquer que certaines scènes d'écoute aux portes seront jugées plus importantes que d'autres. Si toutes, certes, fournissent aux spectateurs un certain nombre d'informations, toutes ne contribuent pas à résoudre l'action première de la pièce. Tous les « ouï-dire » qui se rapportent aux actions secondaires ne nous intéressent qu'à un certain degré, puisque l'action des valets reflète très souvent la situation des maîtres. Les scènes d'écoute résolvant la situation des valets ne font que renforcer l'importance des scènes d'écoute qui dénouent la situation entre les maîtres et seront étudiées comme telles.

Nous étudierons les scènes d'écoute sous des angles différents. Nous nous demanderons tout d'abord « qui écoute ? » afin de mieux comprendre qui s'adonne à de tels actes. Est-ce une caractéristique des valets comme le remarque Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou est-ce au contraire l'apanage des personnages de haut rang social ? L'écoute aux portes est-elle plutôt liée à un sexe particulier et non pas à un rang social ? Nous étudierons aussi les lieux qui abritent les scènes d'écoute aux portes : pouvons-nous les délimiter dans l'espace et en tirer quelques conclusions utiles, avant de prendre en compte les motivations de nos curieux ? En dernier lieu, nous envisagerons un schéma général, une mise en scène répétitive des scènes d'écoute et les conséquences de cette pratique ou de son absence sur le théâtre et son audience.

II. Qui écoute aux portes?

D'ordinaire, le théâtre met en scène ce qui se passe au quotidien. Lorsque Molière écrit *Tartuffe*, il s'inspire notamment des maisons bourgeoises de son époque, dans lesquelles la proximité entre maîtres et valets n'est plus à décrire ni à expliquer. Les domestiques vivent au milieu de leurs maîtres et dès lors savent tout de ce qui se passe dans la maisonnée. Le manque d'espace privé avant le XIXe siècle est l'une des raisons pour lesquelles Silvia décrit les domestiques comme « naturellement indiscrets » dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux.[1]

2.1 Tartuffe

La situation est bien plus compliquée dans *Tartuffe*. S'il convient de remarquer que Dorine, la servante, écoute librement aux portes et se permet des remarques désobligeantes envers Orgon, son maître, pour en souligner le ridicule, il ne faudrait pas perdre de vue que Molière cherche, avant tout, à dénoncer le pouvoir grandissant des faux dévots et les conséquences néfastes de tels imposteurs sur la société. De plus, les scènes d'écoute aux portes dans lesquelles Dorine est impliquée concernent principalement le mariage de Marianne et de Valère. Cette intrigue amoureuse, même s'il en est questions dès les scènes d'exposition, n'est pas l'action principale de la pièce. De fait, les situations d'écoute aux portes de cette domestique un peu trop curieuse ne constituent pas l'indiscrétion la plus importante.

[1] Même si cela est une caractéristique du théâtre de Molière et de Marivaux, il ne faudrait pas en venir à la conclusion hâtive que toutes les scènes d'écoute dans le théâtre français figurent des soubrettes et des valets en train d'écouter aux portes de leurs maîtres.

Il nous faut cependant remarquer qu'à la scène 2 du deuxième acte, Dorine intervient dans la conversation entre Marianne et son père Orgon. Ce dernier déclare : « La curiosité qui vous presse est bien forte,/ Mamie à nous venir écouter de la sorte» (II, 2, 457-8). Orgon suppose donc que Dorine était cachée et qu'elle écoutait aux portes lorsqu'à la scène précédente, il annonçait à Marianne, sa fille, son projet de la marier au faux-dévot, Tartuffe. Dorine ne réfute pas l'accusation d'être au courant du mariage mais la présente comme le fruit de rumeurs :

Vraiment, je ne sais pas si c'est un bruit qui part
De quelque conjecture, ou d'un coup de hasard
Mais de ce mariage on m'a dit la nouvelle,
Et j'ai traité cela de pure bagatelle. (II, 1, 459-462)

Dans cette tirade, l'écoute aux portes et les rumeurs sont donc mises sur le même plan. Toutes deux deviennent sources d'information[2] et Dorine semble vouloir prendre l'excuse de la rumeur pour cacher qu'elle écoutait la conversation. Aucune didascalie dans le texte, cependant, ne nous permet d'affirmer véritablement si Dorine était présente ou non lors qu'Orgon annonçait à Marianne son mariage prochain à Tartuffe. Dorine semble donc avoir appris la nouvelle sans qu'Orgon n'ait mentionné le mariage à personne. Comme le fait remarquer Cléante, le beau-frère d'Orgon, le sujet de ce mariage est tabou: « Pour dire un mot faut-il tant de finesses ? » (I, 5, 418). Seul Cléante a compris les intentions de son beau-frère et déclare, avant de quitter la scène: « Pour son amour je crains une disgrâce, / Et je dois l'avertir de tout ce qui se passe » (I, 5, 425-426). Cléante ici fait référence à Valère, jeune soupirant de Marianne, à qui Orgon avait

[2] A ce niveau, on remarque que chez Molière, on ne se pose plus la question de la légitimité ou non d'un tel acte.

promis sa fille. Cléante quitte alors la scène, décidé à prévenir Valère qui, à preuve du contraire, ne se trouve pas dans la maison d'Orgon, le lieu où se déroule la pièce. Comment alors expliquer que Dorine soit au courant d'une telle affaire ? L'aurait-elle appris d'une autre source? Comment la rumeur aurait-elle couru (si vite)? A moins que Dorine n'ait écouté la scène entre Orgon et Marianne, comment expliquer qu'elle puisse être au courant de ce qui se trame?

L'écoute aux portes de Dorine est certes importante. Pourtant, ce qui intéresse le spectateur est de savoir si Orgon réussira ou non à percer l'apparence de l'imposteur qui vit sous son toit, Tartuffe, et pour cela divers membres de sa famille ont recours à de nombreuses astuces. L'une d'entre elles est l'écoute aux portes. Damis, Dorine et Elmire elle-même y ont recours.

On retrouve ces scènes aux actes I, II et IV. Ces actes, selon une théorie de John Cairncross dans *Molière bourgeois et libertin*, furent précisément ceux représentés devant le roi en 1664, alors que *Tartuffe* n'était qu'une pièce en trois actes (Schérer 46). Ces actes peuvent donc être considérés comme les plus importants de la pièce et l'on remarque que chacun d'entre eux comporte au moins une scène d'écoute aux portes. Jacques Schérer analyse le dynamisme des actes de *Tartuffe* dans *Structures de Tartuffe* et conclut que l'apogée de l'acte III se trouve dans la scène 3 et la scène 6. Nous retiendrons la scène 3 en particulier car c'est à ce moment que Tartuffe fait les yeux doux à Elmire alors que Damis est caché dans le placard. De même l'apogée de l'acte IV se trouve dans la scène 5, annoncée par la scène 4 durant laquelle Elmire cache son mari sous la table pour que ce dernier puisse être le témoin du comportement déplacé de Tartuffe (Schérer 129-137). Le stratagème de l'écoute aux portes est donc bel et bien un élément crucial dans *Tartuffe*.

A la scène 3 de l'acte III, c'est Damis, fils d'Orgon et beau-fils d'Elmire, qui écoute la conversation entre sa mère et Tartuffe, une scène d'écoute préméditée si l'on peut dire puisque Dorine vient de lui apprendre dans la scène précédente que Tartuffe va rencontrer sa belle-mère. Au quatrième acte, c'est Elmire qui demande à son mari de se cacher. L'écoute ici est donc volontaire. Dans ces deux scènes, la ruse est menée par un membre de la classe bourgeoise. Il faut noter cependant que les personnages qui se placent en tant que spectateurs des scènes en questions sont des hommes et qu'ils écoutent toujours un entretien entre une femme et un homme. Malgré tout, il ne faut pas oublier que c'est Elmire, une femme, qui orchestre l'écoute sous la table de son mari. Le résultat de cette scène est l'emportement d'Orgon. Damis, lui-même, s'était mis en colère contre Tartuffe à l'acte III. De par leur emportement soudain, il apparait clairement que les hommes qui épient ne peuvent se contenir et ne savent que faire des informations qu'ils recueillent.

Elmire au contraire est un personnage peu bavard et peu présent dans l'ensemble de la pièce mais elle joue un rôle majeur en tant que « stabilisateur » de la situation familiale. C'est, en effet, grâce à son intervention qu'Orgon ouvre les yeux sur le vrai caractère de Tartuffe. Elmire, ici, ne respecte plus le rôle traditionnel de la femme de son temps, à savoir celui de la femme obéissante et soumise à son mari. Lorsqu'elle déclare : « Il faut que par plaisir, et sans aller plus loin/ De tout ce qu'on vous dit je vous fasse témoin » (IV, 3, 1351-1352) et plus tard « Approchons cette table, et vous mettez dessous […] Vous bien cacher est un point nécessaire […] J'ai mon dessein en tête, et vous en jugerez » (IV, 4, 1360-1363), elle place son mari dans une position qui ne convient pas à celle d'un maitre de maison. Pourtant, lorsque celle-ci est confrontée par Tartuffe, elle se dédouane de cette prise d'initiative, en avouant : « c'est contre

mon humeur que j'ai fait tout ceci:/ Mais on m'a mise au point de vous traiter ainsi » (IV, 8, 1351-1352). Serait-ce là un moyen de rejeter la faute sur son mari et ainsi de ne point subir les conséquences de son manque de respect des conventions sociales?

2.2 On ne badine pas avec l'amour

Musset a lui aussi recours à l'écoute aux portes dans *On ne Badine pas avec l'amour*, et ce dès la première scène de l'œuvre : un chœur nous rapporte l'arrivée de Maître Blazius puis de Dame Pluche au château du baron sans que les spectateurs n'en soient directement les témoins. Puis nous avons le baron qui, blessé de voir que Camille sa nièce refuse d'épouser son fils Perdican, se permet d'écouter avec Dame Pluche une conversation entre les deux protagonistes. Cependant, son intention première n'est pas l'indiscrétion. Au contraire, il affirme : « je crois qu'il serait bon, puisque les voilà réunis, de nous asseoir sous cet ombrage propice, et de les laisser ensemble un instant » (I, 3). Son écoute aux portes, dans cette scène, semble donc involontaire, l'œuvre d'un hasard qui le laisse s'assoir au mauvais endroit au mauvais moment. Pourtant, sa réaction après l'entretien ne fait aucun doute quant à sa motivation : « Vous le voyez, et vous l'entendez, Dame Pluche » (I, 3).

Dès lors, le baron ne sera plus le témoin direct des actions et échanges entre Perdican et Camille. Elles lui seront rapportées par ses deux émissaires, maître Blazius et maître Bridaine, deux membres du clergé en compétition pour obtenir les faveurs du baron et qui, à tour de rôle, lui relatent ce qui se passe dans sa propriété. Très souvent, les deux maîtres demandent au baron de regarder par la fenêtre pour en être lui-même le témoin. Il est bien difficile d'affirmer

que le baron en prenne la peine puisque aucune didascalie ne nous précise les mouvements du baron. Il semble simplement se contenter de répéter ce qu'on lui rapporte.

Que l'indiscrétion provienne du chœur ou de Bridaine et Blazius, les scènes d'écoute commencent dès que le baron, sur les conseils de maître Bridaine, congédie maître Blazius pour calomnie et ivrognerie: « Indépendamment de votre ivrognerie, vous êtes un bélitre, maître Blazius. Mes valets vous voient entrer furtivement dans l'office, et quand vous êtes convaincu d'avoir volé toutes mes bouteilles de la manière la plus pitoyable, vous croyez vous justifier en accusant ma nièce d'une correspondance secrète » (III, 1). C'est à ce moment là que, comme l'écrit Jean Pommier dans *Variétés sur Alfred de Musset et son théâtre*, « la partie se joue à trois » (104), car les personnages secondaires qui jusque là monopolisent la scène avec leurs rapports font place à la véritable action entre Camille, Perdican et Rosette,[3] un trio qui ne cesse de s'épier afin d'avoir le dernier mot. Il nous faut noter l'importance du verbe « jouer » que Pommier emploie dans son analyse de l'œuvre, qui souligne bien la théâtralité et la superficialité des scènes d'écoute. Toutes sans exception sont mises en scène. Perdican en est l'initiateur, lorsqu' à la scène 3 de l'Acte III, il envoie une lettre à Camille en lui donnant rendez-vous à la fontaine alors qu'il s'y trouve avec Rosette. Camille est donc conviée au spectacle. Cependant, Perdican remarque dès l'acte II scène 5, que « ce matin en me promenant avec Rosette, j'ai entendu remuer les broussailles, et il m'a semblé que c'était un pas de biche. Y a-t-il ici quelque intrigue ? » Avant même d'être orchestrée, l'écoute aux portes est donc toujours suspectée, comme pour signifier une menace qui plane sur la pièce.

[3] La première entrevue entre Camille et Perdican est plutôt décevante : Camille, très froide, refuse d'embrasser son cousin. Elle a entendu dire tellement de mal des hommes qu'elle a peur de l'amour et préfère revenir au couvent. Cette résistance va rendre Perdican amoureux de sa cousine. De dépit, il descend au village et fait la cour à la naïve paysanne Rosette, sœur de lait de Camille, qui mourra de chagrin lorsqu'elle réalisera avoir été abusée par Perdican.

A l'acte III, scène 6 et pour répondre à la ruse de Perdican, c'est Camille qui orchestre une autre scène d'écoute, en plaçant cette fois-ci Rosette derrière le rideau pour la convaincre que Perdican ne l'aime pas et ne l'épousera pas. Comme elle le dit elle-même : « [m]oi qui croyais faire un acte de vengeance, ferais-je un acte d'humanité ? » (III, 6). L'écoute aux portes ici sert à faire éclater la vérité comme dans *Tartuffe* lorsqu'Elmire place son mari sous la table. Encore une fois, on remarque que ce sont les personnages qui ont une certaine importance sociale qui organisent les scènes d'écoute. Dans le cas de la scène mentionnée ci-dessus, on peut se poser la question de savoir quel est l'élément le plus important : est-ce le fait que Rosette écoute, ou est-ce la mise en scène de Camille ?

Finalement, nous retrouvons l'utilisation de ce stratagème à la dernière scène de la pièce, lorsque Perdican écoute Camille puis se révèle à elle. Alors qu'ils s'avouent leur amour, une tierce personne est révélée aux personnages comme au spectateur : si la scène 8 indiquait la présence de « Camille, Perdican », une didascalie renseigne : « *Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel* » sans pour autant préciser qui crie. Camille nous annonce : « [c]'est la voix de ma sœur de lait ». On nous indique alors dans le texte que « *Camille sort* » puis « *rentre* » sur scène lorsqu'elle va voir Rosette. Le public n'a donc aucun moyen de voir Rosette cachée. La mort de cette dernière surprend le lecteur comme le spectateur. Alors qu'elle a un rôle minime tout au long de la pièce, c'est elle qui aura le dernier mot en ce qui concerne la relation Perdican-Camille.

Le chœur est aussi un élément majeur de l'écoute aux portes dans la pièce de Musset. Fidèle à la tradition du chœur antique, ce dernier intervient pour rapporter à l'audience ce qu'elle ne peut voir ou pour simplement résumer ce qui vient de se passer dans la pièce. A la

scène 4 de l'acte III, par exemple, le choeur déclare : « Il se passe assurément quelque chose d'étrange au château ; Camille a refusé d'épouser Perdican ; elle doit retourner aujourd'hui au couvent dont elle est venue. Mais je crois que le seigneur son cousin Perdican s'est consolé avec Rosette ». Parfois, le chœur se met à prophétiser et revêt alors une autre caractéristique du chœur antique qui lui confère une présence quasi-divine. Parlant de Rosette, il annonce, par exemple : « Hélas ! la pauvre fille ne sait pas quel danger elle court en écoutant les discours d'un jeune et galant seigneur » (III, 4), avant de reprendre le côté moqueur que l'on avait noté au début de la pièce.

2.3 Les pièces de Marivaux

On retrouve l'écoute aux portes chez Marivaux de façon plus subtile que chez Molière ou Musset. Dans *Les Fausses Confidences* par exemple, il n'y a qu'une scène d'écoute aux portes. Celle-ci présente deux personnages ayant une conversation privée entendue par une tierce personne. Cette scène se trouve à la fin de l'œuvre, lorsque Marton, servante d'Araminte, surprend Dorante en train de déclarer son amour à sa maîtresse.

Marivaux utilise une variation de ce schéma grâce au déguisement. Dans cette pièce, Araminte, une veuve riche, prend à son service un intendant, Dorante, un bourgeois ruiné. Eperdument amoureux d'Araminte, Dorante s'est arrangé pour se trouver à son service. Son ancien valet Dubois, aujourd'hui au service de cette dernière, va aider son ancien maître à séduire Araminte par de fausses confidences. Pour ce faire, Dorante et Dubois endossent des rôles comme ils le précisent dans la scène 2 de l'acte I : « nous sommes convenus de toutes nos actions; toutes nos mesures sont prises ». Dubois prend maintenant l'apparence du serviteur

fidèle d'Araminte qui le décrit comme « un garçon de confiance, qui me sert bien et que je veux garder » (II, 1) alors qu'il est fidèle à Dorante qui lui aussi, de son côté, joue la comédie, même si son personnage n'est pas très différent de sa propre personnalité. Les nombreuses didascalies qui décrivent Dorante soulignent bien le côté théâtral de son comportement. Les nombreuses utilisations du verbe « feindre » (I, 14 ; II, 2) ou de modalités marquées par « *comme* fuyant » (I, 17), « d'un *air* de » (II, 3) soulignent la ruse du personnage. Araminte elle-même se laisse prendre dans l'intrigue. Lorsqu'elle apprend par Dubois que Dorante est amoureux d'elle, elle cherche à ce que Dorante se déclare pour qu'elle puisse, officiellement, le renvoyer. Elle avoue à Dubois lors de la scène 12 de l'acte II : « Le voici, j'ai envie de lui tendre un piège ».On remarque que dès lors, ce sont les répliques d'Araminte auxquelles Marivaux rajoute des didascalies, mettant en valeur les intentions de cette dernière.

Contrairement à Dorante et Dubois, le jeu d'Araminte est très vite décelé par ses servants. Dubois, le maître d'œuvre, s'exclame à l'acte III scène 1 : « Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! Je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude ». Dorante aussi voit à travers le jeu d'Araminte : « Ne serait-ce point aussi pour m'éprouver » (II, 13). Il semblerait donc, à en croire ces « maitres en la matière », que les femmes ne soient pas capables de jouer la comédie.

Il est aussi intéressant de noter le soupçon de tous envers Dubois et Dorante vers la fin de la pièce. Marton, qui s'adresse à Dubois, déclare : « tu as la mine d'en savoir plus que moi là-dessus » (III, 2) tout comme Madame Argante qui soupçonne que « Dubois est un coquin qui nous trompe » (III, 4). En sa qualité de domestique, Dubois est soupçonné d'indiscrétion. Le

soupçon tourne à l'envie puisque l'écoute aux portes lui donnerait cette connaissance que les autres n'ont pas et semblent lui envier.

Dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, deux pères et vieux amis ont arrangé le mariage de leurs enfants, Silvia et Dorante, à condition que ces deux derniers soient d'accord. Ici, Marivaux a de nouveau recours au déguisement. Silvia échange sa position de Marquise avec Lisette sa suivante, alors que Dorante se fait passer pour un certain Bourguignon. Son valet, Arlequin, lui a pris le rôle de son maître.[4] Là aussi, le but est avoué : Silvia veut s'adresser au valet de Dorante dans son déguisement pour que ce dernier soit « l'historien de son maître » (I, 5). Le but de Dorante nous est présenté par une lettre que son père a envoyée à Monsieur Orgon, le père de Silvia, dans laquelle il l'informe que Dorant « espère, […] sous ce déguisement de peu de durée saisir quelques traits du caractère de notre future et la mieux connaître » (I, 4). La lettre en elle-même est un élément d'écoute aux portes puisque le père de Dorante rapporte à Monsieur Orgon ce que son fils lui a demandé : « j'ai consenti à tout en prenant la précaution de vous avertir, quoiqu'il m'ait demandé le secret de votre côté ; vous en userez là-dessus avec la future comme vous le jugerez à propos... » (I, 4). Encore une fois, la théâtralité du déguisement est soulignée par le discours du père et du frère de Silvia (Mario), les seuls personnages au courant de toutes les transformations. Toujours à la scène 4 de l'acte I, Monsieur Orgon parle « d'intrigue » et Mario, le frère de Silvia, mentionne « une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir ». Lorsque Dorante, toujours sous le déguisement de Bourguignon déclare sa flamme à Silvia, le père et frère de cette dernière sont présents, comme le souligne la didascalie

[4] On notera d'ailleurs que Dorante choisit, en se faisant passer pour Bourguignon, un nom français. L'emprunt du nom d'Arlequin l'aurait peut-être italianisé.

à la fin de la répartie de Dorante « *Dans ce moment, Monsieur Orgon et Mario entrent et ne disent mot* » (II, 9).

Comme le suggère la réponse de Silvia, les deux hommes n'ont pas été vus des deux amoureux : « *il peut venir quelqu'un* » rétorque-t-elle à Dorante. Nous avons là, tout comme dans *Les Fausses Confidences*, une scène d'écoute à proprement parler. Silvia, du coup, est libre elle aussi de se déclarer en utilisant la phrase rendue célèbre par Chimène dans *Le Cid* de Corneille « Je ne te hais point » : « lève- toi donc, Bourguignon, je t'en conjure, il peut venir quelqu'un, je dirai ce qu'il te plaira, que me veux-tu ? Je ne te hais point, lève-toi, je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplais point, cela doit te suffire » (II, 9).

2.4 Conclusion

C'est une fois de plus la scène de la déclaration amoureuse entre deux jeunes gens de sexes opposés qui est écoutée par une tierce personne. Chez Marivaux comme chez Molière, c'est un homme qui joue le rôle du témoin, devrions-nous dire le rôle de chaperon, alors que chez Musset, c'est un personnage féminin, Rosette qui est présente lors de cet aveu, tout d'abord dans la chambre de Camille[5] puis dans la dernière scène de la pièce qui se déroule dans l'oratoire. Cependant, la scène de l'oratoire qui représente la véritable déclaration d'amour, se déroule aussi devant les yeux de Dieu, comme le précise Camille : « Ce Dieu qui nous regarde ». De même, les deux jeunes gens s'adressent tous deux à Dieu en l'appelant à témoin. C'est Dieu également que Perdican tient pour responsable de la mort de Rosette : « ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! […] ne faites pas cela, ô Dieu ! ». La présence humaine ou divine d'une tierce

[5] La scène de la déclaration d'amour dans la chambre de Camille est faussée par la mise en scène mise en place par Camille. Il ne s'agit donc pas d'une véritable déclaration, ni même d'une véritable indiscrétion, plutôt d'une indiscrétion organisée.

personne qui veille sur les déclarations passionnées des jeunes amoureux permet, pourrait-on dire, de ne pas déranger les bienséances. Force est de constater (puisque Rosette en meurt) que cette personne est toujours une figure d'autorité masculine qui a pouvoir sur la jeune fille : Elmire en tant que femme est soumise à son mari Orgon, Silvia à son père, Camille s'est donné à Dieu. Serait-ce d'ailleurs la raison pour laquelle Camille ne peut appartenir à Perdican comme il le clame si facilement : « Chère créature, tu es à moi » (III,8) ?

Seule Araminte déroge à cette conclusion de par son rôle de veuve, qui la dégage de toute autorité. Pourtant, on remarquera que si l'amour est déclaré en présence d'une personne sans autorité, cette scène se répète automatiquement dans un autre contexte. Cette fois-ci, la tierce personne sera un personnage représentant l'autorité, comme si cette présence était nécessaire à la validation de l'écoute aux portes. Prenons ici un exemple concret : Perdican, Bourguignon et Dorante ne cessent de répéter leur amour pour l'héroïne mais ce n'est que lorsque la déclaration est enfin rendue publique par la présence d'une tierce personne ayant du pouvoir—tel que Orgon dans *Tartuffe* ou Mr Orgon dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*—qu'elle est acceptée comme vraie par tous, y compris cette dernière. De même, chez Molière, si Damis le premier écoute les avances du faux dévot, l'écoute aux portes véritable, c'est-à-dire celle qui divulguera l'imposture de Tartuffe, ne sera validée que par la présence d'Orgon sous la table, lors d'une seconde scène d'écoute aux portes. [6] Il faut donc ici que ce soit le père de famille—figure d'autorité—qui valide les dires de Damis et d'Elmire.

Si les personnes qui écoutent permettent ou non de valider la déclaration d'amour dans les pièces soumises à notre étude, il nous faut alors étudier avec une plus grande attention les

[6] Damis, en tant que fils d'Orgon, ne représente pas une figure d'autorité dans cette maison.

lieux qui abritent l'écoute aux portes car ces positionnements stratégiques vont renforcer (ou non) l'idée d'autorité et de classes sociales que nous venons d'aborder. Ici, les positionnements de nos personnages mettront également en lumière des aspects de l'écoute aux portes qu'une simple étude des personnages ne permet pas de déceler.

III. Où se déroule l'écoute aux portes ?

L'acte d'écouter aux portes est en lui-même révélateur des tendances humaines, et semble être présent à l'esprit de tous. Cet acte sous-entend le jugement de la société, les rumeurs, et la peur même d'être écouté(e) qui revient souvent dans les pièces de théâtre, car tous où presque déclarent à l'exemple de Silvia et Dorante : « Personne ne vient-il ? » ou « j'entends quelqu'un » (*Le Jeu de l'amour et du hasard* II, 12). Tous les personnages sont donc conscients des lieux qui les entourent et cherchent à plusieurs reprises à démasquer un éventuel curieux.

Dans les comédies de Molière et de Marivaux, le lieu de l'action est beaucoup plus restreint que celui de la pièce de Musset et ne permet au dramaturge qu'une petite marge de manœuvre lorsqu'il en vient à placer le témoin. Ce lieu est chez Molière une salle commune au rez-de-chaussée, où toute la maisonnée, y compris les serviteurs, est libre de mouvement, et où le monde extérieur peut pénétrer sans peine. La salle, rappelons-le, est dotée d'un petit cabinet et est aussi longée par une galerie, propice à servir d'abri aux curieux qui veulent écouter. La vie privée y est donc impossible.

3.1 L'incapacité de saisir le curieux

Dans la scène 3 de l'acte III de *Tartuffe*, Damis, le beau-fils d'Elmire, est caché dans un petit cabinet. Personne donc ne peut le voir si ce n'est le public à qui Molière rappelle la présence de ce troisième personnage qui « *sans se montrer, entrouvre la porte du cabinet dans lequel il s'était retiré pour entendre la conversation* » (III, 3).

Ce petit cabinet, qui semble bien anodin, nous a pourtant été indiqué nettement à la scène 1 de l'acte II. Cette scène n'est certes pas une scène d'écoute, mais Orgon, avant de dévoiler à Marianne son idée de la marier à Tartuffe, « *regarde dans un petit cabinet* » comme si le dramaturge, au moyen de cette didascalie, avait pris soin de souligner au spectateur l'importance de ce lieu avant même qu'il ne joue un rôle primordial deux actes plus tard.

Si Orgon regarde dans le cabinet, nous retenons que Dorine se trouve à la porte dans cette scène. Deux actes plus loin, à la scène 7 de l'acte IV, Tartuffe jette un coup d'œil à la porte, invité à le faire par Elmire, et déclare fièrement : « j'ai visité de l'œil *tout* cet appartement ; / Personne ne s'y trouve… » (IV, 7, 1540-1). Orgon, lui, est sous la table. Dans ce jeu de miroirs que l'on distingue d'une scène et d'un acte à l'autre, il semble donc que tous les personnages soient conscients de la menace que représente l'écoute aux portes. Aucun pourtant n'est capable de cibler avec précision où le curieux se cache. Dans la scène 3 de l'acte III, Tartuffe fait des avances à Elmire et ce dernier, pensant être seul avec elle ne prend même pas le soin de s'assurer de cette solitude apparente. Damis, dans le cabinet, est donc libre d'écouter la conversation.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux situe vaguement la pièce au moyen d'une didascalie qui ne nous renseigne en rien: « *la scène est à Paris* ». Dans *Les Fausses Confidences*, Marivaux précise que « l*a scène est chez Madame Argante* ». Par le va et vient des maîtres, valets et visiteurs, on peut en déduire une salle commune, ce que semble confirmer Arlequin lorsqu'il demande à son maître, Dorante : « Ayez la bonté, Monsieur, de vous asseoir un moment *dans cette salle* » (I, 1).[7] Seul un autre lieu, le jardin, est mentionné par Dubois

[7] On retrouve le même va et vient des domestiques dans *Tartuffe, ou l'Imposteur* de Molière.

lorsqu'Araminte lui reproche son manque de discrétion. Il se défend en répliquant : « il n'y a qu'un moment, dans le jardin, où il a voulu presque se jeter à mes genoux pour me conjurer de lui garder le secret sur sa passion » (II, 13). Dorante lui aussi mentionne le jardin lorsqu'il demande à Dubois des précisions concernant la mise à l'épreuve qu'Araminte vient de lui faire subir. Dubois lui demande de se retirer dans le jardin, pour que tous deux puissent discuter librement. Il semblerait que le jardin, le lieu de mise en place de leur complot, soit perçu comme un endroit privé. Personne, semble t-il, ne peut les y surprendre :

DORANTE — Ah ! Dubois.

DUBOIS — Retirez-vous.

DORANTE — Je ne sais qu'augurer de la conversation que je viens d'avoir avec elle.

DUBOIS — *A quoi songez-vous ? Elle n'est qu'à deux pas : voulez-vous tout perdre ?*

DORANTE — Il faut que tu m'éclaircisses...

DUBOIS — Allez dans *le jardin*.

DORANTE — D'un doute...

DUBOIS — *Dans le jardin, vous dis-je ;* je vais m'y rendre.

DORANTE — Mais...

DUBOIS — Je ne vous écoute plus.

DORANTE — Je crains plus que jamais (II, 17).

Dubois souligne ici le manque d'espace privé à l'intérieur de la maison ainsi que la présence menaçante d'Araminte « à deux pas ». En déplaçant les scènes de complot à l'extérieur de la maison, c'est-à-dire hors scène, l'auteur ne laisse pas son public être le témoin des manigances

de Dubois.[8] Cette absence de la scène offre à Dubois comme à Dorante une plus grande marge de manœuvre. En effet, Marc Szustin déclare que « plus un personnage est présent sur scène, et moins il est libre de ses mouvements » (79). De même, alors que leur action et par conséquent leurs personnages peuvent être détestables pour l'audience, leur apparence furtive sur scène ne permet pas à l'audience de réagir si violemment à leur encontre. Comme le déclare André Tissier :

> Pour réduire encore la part du stratagème dans cette nouvelle surprise de l'amour, Marivaux prend garde que le spectateur, qui sait ou devine Dubois derrière les coups portés à Araminte, ne le voie trop souvent devant lui en chair et en os : Dubois mène l'affaire dans les coulisses plus que sur la scène. Encore Marivaux n'éclaire –t-il que très indirectement le jeu de Dubois : et on a vu que ses coups se font même parfois sans qu'on puisse d'emblée et sûrement en attribuer la paternité à Dubois plutôt qu'au hasard. Aussi son rôle est-il visuellement beaucoup moins accentué que celui du traditionnel valet de comédie œuvrant pour son maître. En revanche, pour dégager la culpabilité de Dorante, Marivaux fait retomber sur Dubois seul les foudres d'Araminte (III, 9) ; et Dorante lui-même ne l'épargne pas (III, 12) (230-31).

Le mariage entre Dubois et Araminte peut donc être acceptable à la fin de la pièce. Le flou qui demeure autour de ce personnage confère à Dubois une certaine divinité : une présence quasi-continuelle et une connaissance des moindres faits-et-gestes des autres personnages.

---

[8] Le personnage de Dubois se trouve d'ailleurs, et par conséquent, très peu sur les planches. Dorante est certainement plus présent que Dubois mais le public entend surtout parler de ces deux personnages à travers les autres personnages plus que ce qu'elle ne les voit sur scène.

3.2 Alternance intérieur – extérieur

Les scènes d'extérieur chez Musset sont plus nombreuses que dans les autres pièces. Les didascalies concernant les lieux y sont aussi plus précises : A l'acte I, nous commençons sur « une place devant le château », puis on passe à l'intérieur dans « le salon du Baron » (I,2), puis nous nous retrouvons « devant le château », ensuite sur « une place » pour la scène 4, qui alterne une fois de plus avec l'intérieur (« une salle »). Toutes les scènes de l'acte II alternent entre l'extérieur et l'intérieur, débutant dans « un jardin », puis dans « la salle à manger », qui fait suite à « un champ devant une petite maison ». A la scène 4, nous sommes de retour « au château », avant de nous diriger vers « une fontaine dans un bois ». Finalement, l'Acte III alterne entre intérieur et extérieur, les quatre premières scènes se déroulant entièrement à l'extérieur, alors que le reste de l'acte se déroule dans la maison (bien que toujours dans des pièces différentes).

Il convient de remarquer que les scènes 4 et 5 de cet acte ne font mention d'aucune précision spatiale. Puisque nous trouvons, à la scène 4, le chœur et Dame Pluche courant seller son âne, l'on peut affirmer que contrairement à la scène précédente, nous ne sommes plus au petit bois. Nous pouvons toutefois en déduire que nous sommes toujours à l'extérieur car le chœur est jusqu'à présent toujours intervenu à l'extérieur. La scène 5, quant à elle, met en scène le baron qui jusque là n'a jamais quitté le château. Nous devrions donc nous trouver à l'intérieur. La scène 6 se déroule dans « la chambre de Camille ». La scène 7 n'est pas non plus précise quant au lieu, mais nous pouvons penser que le baron qui a déclaré à la fin de la scène 5 de l'acte III : « Passons dans mon cabinet » s'y trouve lors de la scène 7 puisque Camille s'adresse à lui. Finalement, la dernière scène se trouve dans « un oratoire ».

Cette alternance intérieur-extérieur ne permet pas de délimiter l'écoute aux portes puisque de nombreuses scènes d'indiscrétion se déroulent dans les deux environnements. Cependant, les scènes les plus importantes entre Camille et Perdican se déroulent à l'intérieur. On remarque aussi que vers la fin de la pièce, l'alternance intérieur-extérieur s'amenuise fortement dans le troisième acte pour privilégier les scènes d'intérieur.

Il en est de même chez Marivaux. Dubois mentionne à Araminte l'endroit des confessions de Dorante. Pourtant, Araminte ne se donne pas la peine de s'y rendre. Elle reste confinée à l'intérieur et laisse à Dorante le soin d'entrer dans son monde. Bien sûr, son poste d'intendant permet à Dorante de s'immiscer dans la vie d'Araminte : responsable de la propriété et des biens d'Araminte, il exécute déjà les tâches du mari d'Araminte.

Dans chacune de ces pièces, tout ou presque se déroule dans la propriété de la jeune fille à marier. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la seule pièce véritablement privée, la chambre de Camille, devient un lieu de théâtre dans lequel Perdican est invité. Dans *Tartuffe*, c'est Orgon qui fait entrer l'imposteur dans la maison familiale. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, c'est Bourguignon/Dorante qui se rend dans la maison de Silvia. Chaque pièce de théâtre met donc en scène une intrusion de la demeure familiale. L'alternance intérieur-extérieur sert alors à souligner cette idée d'intrusion. Déstabilisant le déroulement de l'action, l'alternance intérieur extérieur souligne un désordre social. Dans *Tartuffe*, la dernière scène qui marque l'apogée de ce désordre se déroule toujours dans la même salle commune, mais elle est marquée par un mouvement vers l'extérieur, la tentative de fuite d'Orgon, aidé par Valère qui déclare : « J'ai, pour vous emmener, mon carrosse à la porte » (V, 6, 1849). Ce n'est que dans

les quatre dernières scènes de *On ne badine pas avec l'amour* par exemple que tous les personnages, cherchant à rétablir l'ordre établi se retrouvent tous sans exception à l'intérieur.

3.3 Qui contrôle les lieux de l'écoute?

On ne peut, bien entendu, réduire les scènes d'écoute aux portes aux scènes d'intérieur et d'extérieur. Le contexte dans lequel ces intrusions sont mises en scène est également très important. Par exemple, Araminte accepte que Dorante se mette à son service. Pourtant, elle est au courant de l'amour de Dorante à son égard et accepte volontiers de « ramener cet homme » par « l'habitude de me voir plus qu'il n'a fait » (I, 14). Le risque d'intrusion est grand puisqu'en l'employant comme intendant, dont le rôle est de gérer sa propriété, Araminte lui donne libre accès à tout ce qu'elle possède, ce qu'elle représente. Elle lui donne aussi un certain pouvoir sur sa vie privée lors de la scène 12 de l'acte I :

> **ARAMINTE** — Parlons de ce que j'ai à vous dire ; mais que ceci soit secret entre nous, je vous prie.
>
> **DORANTE** — Je me trahirais plutôt moi-même.
>
> **ARAMINTE** — Je n'hésite point non plus à vous donner ma confiance. Voici ce que c'est : on veut me marier avec Monsieur le comte Dorimont pour éviter un grand procès que nous aurions ensemble au sujet d'une terre que je possède.
>
> **DORANTE** — Je le sais, Madame, et j'ai le malheur d'avoir déplu tout à l'heure là-dessus à Madame Argante.
>
> **ARAMINTE** — Eh ! d'où vient ?
>
> **DORANTE** — C'est que si, dans votre procès, vous avez le bon droit de votre côté,

on souhaite que je vous dise le contraire, afin de vous engager plus vite à ce mariage ; et j'ai prié qu'on m'en dispensât.

Araminte accorde un rôle important à Dorante, mais elle n'en est pas moins la maîtresse des lieux. Certes, Dorante lui se trouve en terrain conquis, maîtrisé par cette dernière et par Dubois. C'est ce qui permet d'ailleurs à Araminte de « lui tendre un piège » (II, 13). Contrairement à Dubois qui utilise le langage contre Araminte, cette dernière force plus ou moins Dorante à déclarer son amour. Elle utilise elle aussi de fausses confidences mais les sentiments de Dorante transparaissent à travers les déplacements qu'elle lui fait faire à travers la pièce. Lorsqu'elle lui demande, par exemple, de se mettre à la table pour écrire un billet au Comte et lui annoncer qu'Araminte est disposée à l'épouser, une didascalie précise que « *Dorante reste rêveur, et par distraction ne va point à la table* » (II, 13). Ceci permet à Araminte de se dire : « Il ne sait pas ce qu'il fait ; voyons si cela continuera ». En transformant son espace en scène de théâtre, Araminte se réapproprie, le temps de la scène, ce même espace. Chez Araminte, les domestiques sont certainement plus maîtres des lieux qu'elle ne l'est,[9] pourtant lorsque Dorante se déclare, la seule et vraie confidence entre Dorante et Araminte permet à cette dernière de regagner le contrôle de la situation et de la maison. Dorante le recadre d'ailleurs entre les murs de la propriété : « Dans tout ce qui s'est passé *chez vous*, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait » (III, 12). Il lui laisse dire le dernier mot et, ce faisant, la laisse reprendre sa position hiérarchique lorsqu'elle « daigne [l]e justifier » et lorsqu'elle utilise l'impératif pour s'imposer face à Dorante : « ne dites mot et laissez-moi parler » (III, 13).

[9] La présence de Marton au cours de cette scène semble confirmer que les domestiques sont les véritables maitres des lieux.

On retrouve la même situation dans *Tartuffe* lorsqu'Elmire place son mari sous la table. Dans *Staging Subversions* Kimberly Cashman, qui étudie spécifiquement les pièces de Molière, explique que les femmes évoluent très souvent dans un espace qui ne leur appartient pas. Socialement inférieures, elles n'ont pas de lieu privé où elles peuvent mener à bien leurs entreprises (77). En déplaçant la table sous laquelle elle demande à son mari de se cacher (IV, 4), Elmire transforme la salle commune en un espace privé qu'elle contrôle et devient ainsi la figure d'autorité le temps d'une scène.

Dans *On ne badine pas avec l'amour,* Camille elle aussi utilise ce même procédé. Contrairement aux autres femmes que nous étudions ici, Camille n'est pas confinée à l'intérieur du château. Cependant elle a, comme les autres héroïnes, un rôle social restreint : en tant que femme, on cherche à la marier, ce contre quoi elle se rebelle car elle est pleinement consciente des limites qu'on veut lui imposer. Elle l'explique notamment à Perdican :

> « Sans doute, il nous faut jouer un rôle, souvent mentir ; vous voyez que je suis franche ; mais êtes-vous sûr que tout mente dans une femme, lorsque sa langue ment ? Avez-vous bien réfléchît à la nature de cet être faible et violent, à la rigueur avec laquelle on le juge, aux principes qu'on lui impose ? Et qui sait si, forcée à tromper par le monde, la tête de ce petit être sans cervelle ne peut pas y prendre plaisir, et mentir quelques fois par passe-temps, par folie, comme elle ment par nécessité ?» (III, 6)

Justifiée par le rôle qu'on lui impose, Camille avoue à demi-mots la mise en scène qui dévoile le mensonge de Perdican ainsi que celui de Camille. Elle est ici dans un espace qu'elle maîtrise puisqu'on se trouve dans ses appartements. Elle n'est cependant pas maîtresse des lieux

puisqu'ils appartiennent au baron et que celui-ci a organisé l'espace de sa propriété pour la rencontre entre Perdican et Camille: « J'ai disposé les chose de façon à tout prévoir. Ma nièce sera introduite par cette porte à gauche, et mon fils par cette porte à droite. Qu'en dites-vous ? Je me fais une fête de voir comme ils s'aborderont, ce qu'ils se diront » (I, 2). En redéfinissant l'espace (« j'ai disposé les choses »), le baron se place en spectateur de la scène. Il renforce aussi son autorité, en faisant taire les autres personnages [10] : lorsque Maître Bridaine accuse Blazius à plusieurs reprises de sentir le vin, le baron lui demande : « prenez vous à tache de me contredire ? pas un mot de plus là-dessus » (I, 2).

Camille, elle, n'a aucune autorité sur les lieux. Comme Elmire, elle doit redéfinir l'espace de la scène, ce qu'elle tente de faire en plaçant Rosette derrière le rideau, mais contrairement à Elmire qui bouge la table, Camille ne change rien à la disposition de la pièce. Elle change alors de robe, comme le souligne Perdican qui s'exclame : «Quelle toilette, Camille ! A qui en voulez-vous ? » (III, 6). Par l'utilisation du verbe « vouloir », Perdican note ici la position dominatrice de Camille et abandonne les armes puisqu'il déclare : « Ne raillez pas : je ne suis pas de force à vous répondre » (III, 6). Camille, qui ne peut contrôler son environnement, redéfinit ainsi son corps et, en le rendant objet, entre consciemment dans le jeu de Perdican qui admire sa beauté depuis le début de la pièce. Camille renforce, par un parallèle subtile entre robe et langage, le jeu des apparences : « savez-vous si elles changent réellement de pensée en changeant quelquefois de langage ? » (III, 6)

Nous avons identifié, plus haut, que l'écoute peut s'effectuer arbitrairement, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il faut noter pourtant que Camille et Perdican ont souvent

[10] Dans *Tartuffe*, Madame Pernelle, la mère d'Orgon, impose son autorité (et son admiration incontestée pour le faux-dévot) de la même façon.

tendance à s'épier l'un l'autre à l'extérieur. Toutes les conversations entre Camille et Perdican se déroulent à l'extérieur, si ce n'est la dernière scène dans l'oratoire et la scène 6 de l'acte III que nous venons de mentionner. Le chœur, lui aussi, offre toujours une perspective vue de l'extérieur. A l'inverse, Rosette—qui pourtant n'appartient pas au château—se trouve toujours à l'intérieur quand elle écoute aux portes. Le baron et maître Blazius eux aussi sont des témoins qui restent à l'intérieur du château, n'observant l'extérieur que par les fenêtres de la propriété.

De nombreux critiques ont souligné l'importance des lieux, indiquant que l'intérieur représente l'ordre social et le *status quo* que la société impose sur les personnages alors que l'extérieur le menace. *Tartuffe* en serait le parfait exemple : alors que la famille d'Orgon organisait un mariage selon les bienséances entre Marianne et Valère, un élément extérieur, Tartuffe vient mettre à mal tous les projets. De même, l'imposteur encore une fois arrivant de l'extérieur avec l'exempt ainsi que Monsieur Loyal menace le futur de la famille entière en prenant possession des biens d'Orgon. Dans les *Fausses Confidences*, on retrouve cette continuité. Le jardin est le lieu de complot entre Dorante et Dubois qui cherche à mettre en place un mariage qui ne respecte pas les bienséances du siècle. Musset lui aussi fait de Rosette un élément extérieur, une menace pour les bienséances du XIXe siècle : elle est d'ailleurs décrite comme « une fille de rien » (III, 7).

Si l'on analyse les scènes entre Perdican et Camille, qu'elles soient des scènes de discussion ou d'écoute, aucun des deux n'est réellement vrai envers l'autre. Dans la première scène dans laquelle ils se retrouvent ensemble (acte I, 2), Camille ne s'adresse pas à Perdican mais au baron alors que Perdican, lui, feint d'ignorer son père. Cette scène se déroule à l'intérieur. La scène qui suit est une scène d'extérieur, qui pourtant ne change en rien l'attitude

de Camille. Elle demeure très directe et glaciale envers son cousin, limitant ses répliques à un strict minimum et utilisant de nombreuses négations. Lorsque Camille retrouve Perdican à la fontaine la première fois (nous sommes ici encore à l'extérieur), elle récite un texte que les sœurs lui ont appris, et fait elle-même remarquer à Perdican : « il se peut bien qu'on m'ait fait la leçon, et que je ne sois qu'un perroquet mal appris » (II,5). Dans la scène qui suit, Perdican déclare sa flamme à Rosette alors qu'il a convié Camille à s'y trouver (près de la fontaine). Ici, il est clair que ce qu'il dit à Rosette est en fait destiné à Camille. Rosette y est décrite comme une négation de Camille, mais comme dans la scène que nous avons précédemment décrite, Camille y est présentée comme une victime des sœurs avec lesquelles elle vit. Perdican utilisant des termes généraux, demande : « on n'a pas flétri ta jeunesse ? On n'a pas infiltré dans ton sang les restes d'un sang affadi ? » Ces fausses questions sont des références directes à sa dernière conversation avec Camille à l'Acte II, scène 5, lorsqu'elle lui annonce son désir de prendre le voile. Camille retrouve Perdican à l'acte III scène 6, et nous ne sommes plus à l'extérieur comme alors. Dans sa chambre, c'est elle qui dirige l'entretien, et révèle une fois de plus que la discussion a un but précis, celui de faire éclater la vérité pour Rosette et confirmer son intention de ne pas épouser Perdican. Cette scène, si ce n'est pour Rosette, est une répétition de l'Acte II, scène 5 car Camille professe toujours son intention de ne pas épouser son cousin. Cependant, il nous faut remarquer que Camille ne peut garder les apparences comme elle le fait en extérieur. Chaque scène intérieure entre Perdican et Camille permet à la vérité d'éclater. De même, dans la scène suivante (III, 7) où nous sommes en intérieur une fois de plus, Camille, sans déclarer son accord pour épouser Perdican, démontre à son cousin son inconscience et cherche à arrêter le mariage qu'elle a elle-même mis en place. Dans cette scène, Perdican et Camille se parlent

sans pour autant communiquer, un fait qui ajoute au comique ainsi qu'au tragique de la pièce. Jouant sur les mots, aucun, et surtout pas Camille, ne comprend les intentions de l'autre. Ce n'est que dans la dernière scène, une nouvelle scène d'intérieur, que la vérité éclate enfin entre les deux.

Après cette synopsis des scènes entre Perdican et Camille, il serait trop simple de conclure que l'extérieur est une menace contre les règles sociales alors que les scènes d'intérieur peuvent rétablir l'ordre. Bien souvent, les scènes intérieures comme les scènes extérieures mettent à mal les bienséances liées au mariage. C'est d'ailleurs dans la scène qui a pour lieu la chambre de Camille que le mariage entre Rosette et Perdican, qui enfreint l'ordre établi, est mis en place.

On peut d'ailleurs se demander si le jardin est bien un lieu d'échappatoire puisque après tout, il fait tout autant partie de la maison qu'une pièce. Le jardin n'est pas plus à l'abri des regards que le reste de la maison, comme le souligne la présence à tour de rôle du baron, du chœur, de Camille et de Maître Bridaine. Si les rencontres entre Perdican et Camille se font dans un petit bois, un endroit sauvage qui paraît dégagé des demandes de la société, il est en fait délimité par la main humaine. Il n'est donc pas entièrement dénué de l'influence de la société. En particulier, la présence de la fontaine y est symbolique, puisque c'est là que Perdican jette l'anneau de Camille, élément qui rappelle les alliances d'un mariage, et par là même les institutions sociales. C'est d'ailleurs dans le jardin que Perdican répète un faux mariage avec Camille (II, 2) : « voilà ta main et voilà la mienne ; et pour qu'elle reste unie jusqu'au dernier soupir, crois-tu qu'il nous faille un prêtre ? Nous n'avons besoin que de Dieu ». C'est peut-être

cette incapacité à échapper au monde, à la société qui les entoure, qui entraîne la perte de nos personnages.

Comme nous l'avons remarqué, c'est pourtant lors d'une scène à l'intérieur que la vérité finit par éclater entre Perdican et Camille. La nature même du lieu indique une certaine neutralité puisque c'est un oratoire, c'est-à-dire un lieu de prière, dans lequel le mensonge n'est pas admis. Contrairement à tous les autres lieux d'ailleurs, celui-ci n'a pas encore été utilisé dans la pièce. Il est pour ainsi dire vierge de tout mensonge. On remarque cependant que Camille et Perdican ne s'adressent pas l'un à l'autre dans leur prière ou leur déclaration d'amour, mais à Dieu. Il semblerait que c'est cette incapacité à venir l'un vers l'autre qui ne permet pas un dénouement heureux. Malgré l'égalité que le baron s'efforce de souligner, [11] les deux jeunes gens ne peuvent venir l'un à l'autre, d'égal à égal. Perdican appelle Camille « enfant » (II, 2 ; II, 5 ; etc.) et souligne ainsi son rôle dominant, ce qu'il fait une dernière fois lorsqu'il s'exclame : « Chère créature, tu es à moi ! ».

3.4 Conclusion

Le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux se termine sur le mariage de deux couples qui respectent les classes sociales. On retrouve ce schéma dans *Les Fausses Confidences*. Malgré les oppositions de sa mère, Araminte décide d'épouser Dorante et justifie cette décision en rappelant au Comte qu'elle n'est « pas d'un rang qui [lui] convienne » (III, 13). Ainsi, elle se rapproche socialement de Dorante qui, même ruiné, est un « homme de très bonne famille » (I, 7).

[11] Le Baron souligne tous les points communs qui unissent Perdican et Camille. Comme le remarque Eric Gans : « Tout dans la vie de Perdican et Camille prend une fomre symétrique : nés à trois ans d'écart, ils sont destinés l'un à l'autre depuis l'enfance ; ils atteignent l'age adulte le même jour en terminant leurs études ; leur arrivée au chateau a lieu dans des formes identiques » (173).

Dans les comédies de Marivaux, les personnages secondaires qui ont permis la mise en place du mariage finissent eux aussi par se marier alors que chez Musset, Rosette est laissée pour compte. Musset lui non plus ne se permet pas de menacer le *status quo* dans cette dernière scène. C'est au contraire l'incapacité de Perdican et de Camille à se retrouver tous les deux seuls. Même sans précepteurs ni baron ou vassal qui les épient, l'heureux dénouement est impossible.

Le lieu est donc un indicateur important. Chez Musset, les deux personnages de haut rang s'épient à l'extérieur, soulignant ainsi leur liberté d'action et certainement la liberté qu'ils pensent avoir acquise à travers leurs années d'éducation. Rosette, qui se décrit elle-même comme une fille simple et sans esprit reste confinée à l'intérieur de la maison. Placée derrière le rideau par Camille, elle n'est pas seulement l'instrument de Perdican mais aussi de Camille, qui l'avoue elle-même : « [m]oi qui croyais faire un acte de vengeance, ferais-je un acte d'humanité ? » (III, 6).

Le lieu est très souvent redéfini par nos curieux ou par les personnages qui mettent en scène l'écoute aux portes. Ce faisant, ils réussissent à prendre contrôle de l'espace et donc de l'autorité. C'est leur connaissance des lieux qui permet à Dorante et Dubois d'avoir gain de cause, en manipulant ces lieux à leur avantage contre leur maitresse. Elmire fait de même contre Orgon et Tartuffe, et Camille dans son appartement (une leçon que Rosette apprendra très vite et tentera de répéter dans l'oratoire). Nous pouvons aussi noter que ce sont ces scènes d'écoute là, celles au cours desquelles les lieux sont redéfinis, qui ont une conséquence quelconque sur le déroulement de la pièce.

On remarquera tout de même, chez Molière, que même si toutes les scènes se passent à l'intérieur de la maison d'Orgon, il y a de nombreuses références à des scènes en extérieur qui nous sont rapportées ensuite. La scène de la rencontre entre Orgon et Tartuffe en est un exemple. Il nous faut aussi réaliser que le dernier acte est lui aussi basé sur une série de rapports qui nous informe des dons qu'Orgon a faits à Tartuffe (la maison, sa fortune, etc), dont celui d'un coffret qu'un ami lui avait confié, contenant des informations compromettantes le liant directement à la Fronde. Ceci est aussi un acte d'écoute aux portes puisque Tartuffe a rassemblé des informations qui ne le concernaient en rien et les a répétées au roi, la cible de la Fronde. Accusant Tartuffe de manque de loyauté envers son maître Orgon, le roi pardonne ce même manque de loyauté au chef de famille envers l'autorité ultime. Orgon a préféré privilégier son amitié à son devoir de sujet. Ce dernier a cependant fait ses preuves auprès du roi par le passé, contrairement à l'imposteur qui accumule les trahisons et dont la réputation le précède. Molière nous insère donc et de façon très détournée un jugement moral royal sur l'indiscrétion.

Cependant, le *deus ex machina* qui permet la fin comique de *Tartuffe* n'implique pas une redéfinition des lieux. Basé sur une série de rapports et de rumeurs, le cinquième acte nécessite l'intervention du roi. Si Orgon est impliqué dans un acte de lèse-majesté, en ayant aidé un participant de la Fronde, le roi décide malgré tout de punir Tartuffe, un hypocrite, car ce dernier représente une menace contre l'ordre social. En agissant avant que Tartuffe ne détruise cet ordre social, le roi souligne son contrôle du royaume et se trouve en opposition totale avec les personnages comme Orgon ou le baron qui n'ont aucun contrôle sur leur propriété. L'autorité du roi est donc mise en valeur.

IV. Le « ouï-dire » et le « qu'en dira-t-on »

Une forme de l'écoute aux portes que nous avons mentionnée dans notre introduction est l'importance du jugement de la société. Si l'on peut délimiter ses effets sur les personnes qui ont un certain rôle social, c'est un outil de pression puissant qui justifie la peur de l'écoute et la conscience des lieux qui les entoure. Si ces rumeurs sont une menace pour les personnages en général, elles permettent à d'autres d'appuyer leur autorité.

4.1 Le jugement de la société

Les pièces de Marivaux se situent à l'écart de la société qui n'est que très rarement représentée sur scène. L'importance des rumeurs est donc moindre dans son œuvre. Cependant, on remarque que dès les premières lignes des fausses Confidences, Araminte, qui s'entretient avec Marton au sujet de Dorante, demande : « Marton, il a si bonne mine pour un intendant, que je me fais quelques scrupules de le prendre ; *n'en dira-t-on rien* ? », ce à quoi Marton répond « *Et que voulez-vous qu'on en dise ?* Est-on obligé de n'avoir que des intendants mal faits ? » (I, 6). Araminte, qui a une position sociale privilégiée en tant que veuve puisqu'elle n'est soumise à aucune autorité, semble malgré tout limitée en action par la société qui l'entoure.

Dans *Tartuffe*, on a vu que Dorine, Elmire et Damis utilisent l'écoute aux portes pour essayer de faire tomber Tartuffe du piédestal sur lequel Orgon l'a placé. Un autre personnage essaie de faire de même en ayant recours à un autre aspect de l'écoute aux portes, le « qu'en dira-t-on ». En effet, Cléante mentionne le jugement de la société pour raisonner Tartuffe tout en flattant son amour-propre et son statut social après qu'Orgon a exilé son propre fils. Si la

société en parle, c'est qu'elle reconnaît Tartuffe comme faisant partie de la communauté, en tant que membre ou menace contre celle-ci. L'acte IV commence ainsi :

« Oui, tout le monde en parle, et vous pouvez m'en croire,

L'éclat que fait ce bruit n'est point à votre gloire ; […]

Il n'est petit ni grand qui ne s'en scandalise » (IV, 1, 1185-1198)

Cléante échoue dans son entreprise car Tartuffe est plus avide de biens matériels que de gloire sociale, mais il souligne par cet essai l'importance du jugement d'autrui quant au comportement des autres. Madame Pernelle, la mère du maître de maison, utilise elle aussi le pouvoir des rumeurs pour justifier les actions de Tartuffe et critiquer le comportement de sa famille. Elle essaie ainsi, en l'absence de son fils Orgon d'ancrer son autorité en tant que grand-mère (Albanese 94):

Ce n'est pas lui tout seul qui blâme ces visites.

Tous ce tracas qui suit les gens que vous hantez,

Ces carrosses sans cesse à la porte plantés,

Et de tant de laquais le bruyant assemblage

Font un éclat fâcheux dans tout le voisinage.

Je veux croire qu'au fond il ne se passe rien ;

Mais enfin on en parle, et ce n'est pas bien. (I, 1, 86-92)

S'il est vrai que Madame Pernelle exerce ainsi une influence certaine sur certains[12], d'autres comme Cléante et Dorine ne prêtent aucune attention aux rumeurs que Madame Pernelle véhicule. Dorine, qui devine les sources des ouï-dire, se permet de les juger à son tour :

Daphné, notre voisine, et son petit époux

Ne seraient-ils point ceux qui parlent mal de nous ?

Ceux de qui la conduite offre le plus à rire

Sont toujours sur autrui les premiers à médire (I, 1, 103-106).

Cléante, le beau-frère d'Orgon, répond à Madame Pernelle en dénigrant ce genre de rumeurs par une réflexion générale : « Hé ! Voulez-vous, madame, empêcher qu'on ne cause ? » (I, 1, 93). On remarque d'ailleurs que les seuls personnages qui font front contre Madame Pernelle et les rumeurs sont extérieurs à la famille d'Orgon. L'autorité de la grand-mère au sein de la famille est donc bien établie.

Les rumeurs véhiculées par la société environnante peuvent servir comme moyen de pression, comme nous venons de le voir, ou comme encouragement. C'est ce dernier emploi que Marivaux utilise dans ses pièces. Si Araminte a peur du jugement de la société dans *Les Fausses Confidences*, Lisette dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* rapporte à Silvia ce que l'on dit de son futur époux. Elle cherche ainsi à convaincre sa maîtresse de l'épouser, et ce dès la scène d'exposition: « *On dit que* votre futur est un des plus honnêtes du monde, qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine, qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit, qu'on ne saurait être d'un meilleur caractère; que voulez-vous de plus ? Peut-on se figurer de mariage plus doux ? d'union plus délicieuse » (I, 1). Silvia répond en soulignant le fait que ce sont des « on dit » et remet en

[12] On remarque, par exemple, que de nombreux personnages s'arrêtent d'intervenir une fois que Madame Pernelle s'est adressée à eux (Marianne, Elmire, Damis…).

cause la valeur de ces rumeurs: « Oui dans le portrait que tu en fais, et *on dit* qu'il y ressemble, mais *c'est un on dit*, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi ; il est bel homme, *dit-on*, et c'est presque tant pis ». Refusant de se fier au jugement de la société, elle ne se basera que sur son expérience qui lui a déjà enseigné que l'habit ne fait pas le moine :

> on loue beaucoup le sien [son caractère], mais qui est-ce qui a vécu avec lui ? Les hommes ne se contrefont-ils pas ? Surtout quand ils ont de l'esprit, n'en ai-je pas vu moi, qui paraissaient, avec leurs amis, les meilleures gens du monde ? […] Ergaste s'est marié ; sa femme, ses enfants, son domestique même ne lui connaissent encore que ce visage-là, pendant qu'il promène partout ailleurs cette physionomie si aimable que nous lui voyons, et qui n'est qu'un masque qu'il prend au sortir de chez lui. (I, 1)

Les « on dit » que Lisette rapporte nous sont une fois de plus racontés, ou devrions-nous dire résumés par le père de Silvia et lui permettent d'annoncer une rencontre de bonne augure : « Pour moi je n'ai jamais vu Dorante, il était absent quand j'étais chez son père ; *mais sur tout le bien qu'on m'en a dit*, je ne saurais craindre que vous vous remerciiez ni l'un ni l'autre » (I, 2). On retrouve des arguments similaires dans *Les Fausses Confidences*. Araminte prend Dorante sur les recommandations de Monsieur Rémy, son oncle. Par contre, elle ignore l'avis de sa famille lorsque le sujet de son mariage est abordé.

Chez Musset, le chœur est un premier élément narratif qui est la source de « on dit », communiqués directement à l'audience. Contrairement à l'écoute aux portes, les rumeurs offrent généralement une vision extérieure de l'action. Le chœur est le premier personnage que l'on voit sur scène et qui nous rapporte l'arrivée bouffonne de maître Blazius et de Dame

Pluche. Il permet à l'audience de savoir ce qui n'est pas mis en scène et offre donc une certaine cohérence entre les scènes. Entre la scène 2 et 3 du premier acte, par exemple, on passe de l'intérieur du château à l'extérieur, laissant le baron, maître Bridaine, Perdican et Camille pour ensuite retrouver le chœur qui se moque des maîtres Blazius et Bridaine, tout en indiquant que tous les personnages sont au déjeuner : « voilà le dîner fini, on ouvre la grille du château. C'est la compagnie qui sort, retirons-nous à l'écart » (I, 3). Cette dernière phrase souligne la présence continuelle du chœur au fil de la pièce. Le chœur apparaît donc comme une source sûre d'information pour l'audience.

Si le chœur permet à l'audience de suivre l'action, il informe aussi Perdican des changements internes au village. N'intervenant que quatre fois au cours de la pièce (dont trois dans le premier acte), cet élément de stabilité narrative disparaît très vite. Il est absent dans le second acte et ne réapparaît qu'à la scène 4 de l'acte III. Lorsque ce n'est plus le chœur qui offre une vision toujours extérieure au château, ce sont maître Blazius et maître Bridaine qui rapportent les actions de Perdican et de Camille se déroulant à l'extérieur du château. Dès le premier acte, maître Bridaine, tout en espionnant par la fenêtre, rapporte que Perdican « est sur la place, suivi de tous les polissons du village […] il ramassait des cailloux pour faire des ricochets […] le voilà au bord du lavoir. Il tient sous le bras une jeune paysanne ». Le baron, lui, ne peut se rendre à l'évidence et remet en question la vérité même de ce rapport : « ma tête s'égare ; voilà mes idées qui se bouleversent. Vous me faites un rapport insensé, Bridaine », ce à quoi Bridaine répond par une simple invitation à la fenêtre pour que le baron puisse « voir de [se]s propres yeux ».

Cette scène n'est pas sans rappeler le rapport de Damis à son père, ainsi que celui de Monsieur Orgon à sa mère dans *Tartuffe*. Dans les deux cas, Madame Pernelle et le père de famille remettent en cause ce que les rapporteurs ont vu et entendu. Alors qu'Orgon déshérite son base la légitimité de son rapport de la trahison de Tartuffe sur le fait qu'il en a été le témoin occulaire,[13] sa mère refuse de le croire. Au contraire elle évoaue la possibilitémettant d'une mauvaise interprétation : « Mon Dieu, le plus souvent l'apparence déçoit : Il ne faut pas toujours juger sur ce que l'on voit », ce à quoi elle ajoute encore : « Aux faux soupçons la nature est sujette,/ Et c'est souvent à mal que le bien s'interprète » (V, 2, 1679-1683). Ce n'est que lorsqu'une autorité royale apparaît sur scène que Madame Pernelle est finalement convaincue de l'hypocrisie de l'imposteur.

Nous retrouvons chez Musset deux autres scènes plus ou moins identiques à celle-ci. Dans l'avant dernière scène de l'acte II, par exemple, c'est Blazius cette fois-ci qui répète au baron ce qu'il vient de voir : « imaginez que je viens de voir passer sous la fenêtre dame pluche hors d'haleine. […] Et à coté d'elle, rouge de colère, votre nièce Camille », ce que le baron remet en question et juge comme « insolite » et « inouï ». On remarque d'ailleurs que le baron doute de l'interprétation que fait Blazius de la scène dont il vient d'être le témoin. Le baron en effet demande : « Et comment savez-vous que c'était de colère ? Elle pouvait bien être rouge pour mille raisons ; elle avait sans doute poursuivi quelques papillons dans mon parterre ». Ce faisant, le baron remet en cause l'origine de ces on dits. Avoir vu sans avoir entendu peut facilement conduire à une interprétation faussée. Blazius lui-même reconnaît la possibilité d'une erreur : « Je ne puis rien affirmer là-dessus ». Ce n'est que lorsque Blazius continue sa

[13] Orgon s'exclame : « Je l'ai vu, dis-je, vu de mes propres yeux vu,/ Ce qu'on appelle vu » (V, 3, 1675-1676),

description de Camille, ajoutant cette fois-ci des éléments de la conversation entre Pluche et Camille, que le baron accepte le témoignage de Blazius comme véridique. Le Bbron réagit exactement comme à l'acte I et déclare : « Je n'y comprends rien ; mes idées s'embrouillent tout à fait ». Blazius cependant ne s'arrête pas là et, contrairement à Bridaine, poursuit son interprétation de la scène à laquelle il vient d'assister. Le baron demande alors à passer dans son « cabinet » expliquant : « j'ai éprouvé depuis hier des secousses si violentes que je ne puis rassembler mes idées ». Cette conversation sera entre autres fatale pour Blazius qui se fait chasser de la propriété. Condamné pour ses propos injurieux contre Camille et pour ivrognerie par le baron, Blazius disparaît de la pièce à la fin de la scène suivante.

Bridaine cependant continue dans son rôle de commère à l'acte III scène 5, en rapportant au Baron ce qui s'est passé près de la petite fontaine. Ce rapport nous indique la présence de Bridaine lors de la scène près de la fontaine qui n'était pas indiquée alors. Le Baron une fois de plus n'en croit rien, déclarant : « c'est absurde mon ami ». Cependant, convaincu par Bridaine, il déclare une nouvelle fois : « Passons dans mon cabinet ; je ne sais à quoi m'en tenir ». Si tous les rapports ne sont pas véritablement des « on dit » en soi car ils n'ont pas encore atteint le stade de rumeurs : toutes ses scènes se déroulent à l'extérieur, aux yeux de tout le village qui ne manquera pas de parler. Le chœur d'ailleurs introduit la scène 4 de l'acte III par ce qui ressemble à du commérage : « Il se passe assurément quelque chose d'étrange au château ; Camille a refusé d'épouser Perdican ; elle doit retourner aujourd'hui au couvent dont elle est venue. Mais je crois que le seigneur son cousin Perdican s'est consolé avec Rosette ». Le

baron, seigneur du village, ne prend aucune initiative pour contrer les rumeurs si ce n'est les ignorer en se réfugiant dans un lieu privé, son cabinet. [14]

Si les rapports entre Bridaine et Blazius ont pour résultat l'enfermement du Baron dans son cabinet, où Camille le retrouve à la scène 7 de l'acte III, on remarque qu'à la fin de la scène 5, le baron se retrouve seul face à une situation qu'il n'avait pas prévue. On voit cette solitude apparaître au fur et à mesure des scènes que nous venons de mentionner. Comme Blazius et Bridaine se font la guerre pour s'attirer les faveurs du baron, les deux maîtres ne se contentent pas de commenter les actions de Camille et Perdican. Bien au contraire, ils saisissent toute occasion de glisser une remarque ou deux l'un sur l'autre. Ces autres commentaires forcent le baron à faire face à l'ivrognerie de ses serviteurs et à leur manque de sérieux aussi bien qu'au dérapage de ses plans pour le futur de Perdican et Camille et par conséquent pour son propre avenir. Dès le premier acte, le baron se lamente sur ses serviteurs et se voit « perdu : Bridaine va de travers, Blazius sent le vin à faire horreur, et mon fils séduit toutes les filles du village en faisant des ricochets » (I, 5). Notons l'exagération du discours du baron : Perdican qui « tient sous le bras une jeune paysanne » devient un séducteur invétéré selon le père. Un simple billet envoyé à Perdican devient « une correspondance secrète ». Cette exagération du baron ou de Blazius est une caractéristique des rumeurs.

Le problème du baron est certainement lié à l'échec de ses projets. Cependant, il nous faut remarquer que l'alternance entre le chœur (qui offre le point de vue des villageois) et les discours de maître Blazius et de maître Bridaine qui eux décrivent le comportement de Perdican

[14] Au contraire, Dorine dans *Tartuffe* explique à Orgon que « votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir/ Qu'aux brocards d'un chacun vous alliez vous offrir » (II, 2, 548).

et de Camille à l'extérieur, nous offrent de nombreuses occasions de « on dit ». Le baron est d'ailleurs conscient du jugement, non pas du village (car ils ne sont que ses vassaux), mais de la cour. A l'acte III, le baron s'exclame que « jamais on a entendu parler d'épouser la sœur de lait de sa cousine : cela passe toute espèce de borne » (III, 7). Le baron est conscient que sa famille fera les frais de l'imprudence de Perdican dont le projet de mariage ne serait être envisageable.

Si pour le baron, le « qu'en dira-t-on » au sein du village, est un problème mineur, ces rumeurs se présentent comme une menace puissante sur Rosette. En effet, lorsque cette dernière supplie Perdican d'arrêter son jeu et de dire la vérité, elle se présente comme la victime du couple Perdican - Camille ainsi que de la moquerie des villageois : « Tous les gens du village à qui j'ai parlé ce matin m'ont dit que vous aimiez votre cousine, et que vous ne m'avez fait la cour que pour vous divertir tous deux ; on se moque de moi quand je passe, et je ne pourrai plus trouver de mari dans le pays, après avoir servi de risée à tout le monde » (III, 7). Les « on dit » et rumeurs n'ont d'importance que si (et seulement si) ils s'inscrivent dans la société à laquelle appartient le personnage en question.

4.2 Les fausses rumeurs

Comme nous venons de le remarquer, les rumeurs et les « on dit » sont souvent basés sur l'observation des personnages. Le roi se fonde sur le manque de fidélité de Tartuffe mais aussi sur des rumeurs pour arrêter ce dernier. Interprétations de ce que l'on peut voir ou entendre, les rumeurs sont une véritable menace contre l'intégrité et la respectabilité des gens de la société. Il nous faut noter cependant que dans de nombreuses pièces, les personnages font courir de fausses rumeurs pour servir leurs propres intérêts.

L'un des meilleurs exemples nous est donné par Marivaux dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* lorsque Mario, le frère de Silvia, prétend être amoureux de Lisette (personnage joué par Silvia). Dorante se trouve alors forcé dans une relation de compétition avec Mario et accroît ses efforts de séduction. Une situation similaire apparait dans *Les Fausses Confidences*, lorsqu'Araminte apprend que Dorante aimerait Marton dont il a soi-disant dessiné le portrait. Ces fausses aventures amoureuses se retrouvent chez Musset, où Camille prétend (ou s'est convaincue) de vouloir devenir sœur, présentant Dieu comme son amant éternel, ce à quoi Perdican réplique en faisant la cour à Rosette, la sœur de lait de Camille.

Ces mensonges peuvent être considérés comme une action secondaire. Cependant, ils sont cruciaux car ils forcent l'amoureux à se rendre compte de la fragilité de sa relation avec la bien aimée. Ces fausses rumeurs permettent aussi aux personnages de comprendre la véritable nature de leurs sentiments. Lorsqu'Araminte est confrontée à la possibilité que Dorante puisse aimer Marton, elle fait tout pour s'assurer du contraire et dévoile sa jalousie et son amour pour Dorante. Ce n'est qu'à la fin de la scène du portrait[15] qu'Araminte déclare : « je vois clair » (II, 8). Même si Araminte semble incapable de déclarer ses sentiments ouvertement, c'est son langage corporel qui trahit son amour pour Dorante. La réaction de Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* est similaire (Daniels 469). Alors qu'elle se fait passer pour Lisette, Silvia ne comprend pas ce qui lui arrive : « Ah ! que j'ai le cœur serré ! Je ne sais ce qui se mêle à l'embarras où je me trouve : toute cette aventure-ci m'afflige ; je me défie de tous les visages ; je ne suis contente de personne ; je ne le suis même pas de moi-même » (II, 12). Ce n'est que

[15] Un valet vient livrer un portrait chez Araminte. Marton qui pense que Dorante est amoureux d'elle, est sure que la femme représentée n'est autre qu'elle. Araminte, pour en avoir le coeur net, ouvre la boite contenant la miniature. Tous les personnages présents sont témoins qu'Araminte est le sujet représenté.

Lorsque Bourguignon révèle sa véritable identité que Silvia déclare : « Ah ! je vois clair dans mon cœur » (II, 12).

Musset utilise la même structure. Quand Camille déclare ne pas aimer Perdican et vouloir se donner à Dieu, ce dernier commence à séduire Rosette. Perdican est le premier à avouer ne pas comprendre ce qui lui arrive. Lorsqu'il intercepte la lettre de Camille à Sœur Louise, il déclare : « Quelle maudite curiosité me saisit malgré moi ? Mon cœur bat avec force, et je ne sais ce que j'éprouve. […] Suis-je donc amoureux ? Quel empire a donc pris sur moi cette singulière fille, pour que les trois mots écrits sur cette adresse me fassent trembler la main ? » (III, 2). Camille éprouve elle aussi le même genre d'incompréhension : « Que se passe-t-il donc en moi ? […] Il me semble que la tête me tourne. […] Mais qu'est-ce donc que tout cela ? Je n'en puis plus, mes pieds refusent de me soutenir » (III, 7). L'audience avait déjà pu déduire les sentiments de Camille lorsque celle-ci s'était emportée contre Dame Pluche qui rappelle que « Camille a juré » (III, 6). En forçant Camille à le voir en séduire une autre, Perdican la force à reconnaître son amour pour lui dans une situation où les paroles sont veines car ils ne s'écoutent pas. Cette incompréhension atteint son apogée dans l'avant dernière scène, où Camille et Perdican s'adressent à Rosette et soulignent leur incompréhension totale :

Camille - Quant à un mari, n'en soit pas embarrassée, je me charge de t'en trouver un.

Perdican - Cela n'est pas difficile, en effet. Allons, Rosette, viens, que je te mène à mon père.

Camille – Pourquoi ? cela est inutile.

Perdican – Oui, vous avez raison, mon père nous recevrez mal ; il faut laisser le premier moment de surprise qu'il a éprouvé (III, 7).

Si l'on comprend vite que Camille ici accepte d'épouser son cousin, sans pour autant le déclarer ouvertement, Perdican, lui, s'enferme dans son rôle. Lorsque Camille fait rappeler Perdican à la fin de cette scène, elle ne peut lui dire que « non, non, rien » et s'enfuir. C'est ce silence si lourd de sens qui finit par trahir Camille : elle qui est d'habitude arrogante ne peut soutenir le regard de l'être aimé. Ce n'est que lorsqu'ils se taisent finalement que la vérité entre les deux protagonistes éclate alors que toute la pièce n'a été jusqu'ici qu'un concours de réparties.

Si Rosette fait les frais de son rôle de révélateur de sentiments, Marivaux utilise lui aussi les personnages secondaires pour mettre en valeur la réaction physique ou incongrue des personnages principaux, sans pour autant pousser sa pièce jusqu'à un dénouement tragique. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le père et le frère de Silvia prennent plaisir à tourmenter Silvia en commentant sur sa réaction physique : « Vous ne nous regardez pas ; vous avez l'air tout embarrassé » (II, 11) déclare monsieur Orgon, le père de Silvia. Mario réitère à peu près les mêmes propos : « dans quelle humeur es-tu ma sœur ? Comme tu t'emportes ! » avant de rajouter « pour le coup, c'est toi qui es étrange : à qui en as-tu donc ? D'où vient que tu es si fort sur le qui-vive ? dans quelle idée nous soupçonnes-tu ? » (II, 11). Dans ces instances, lorsque le père et le frère soulignent l'irritabilité de Silvia, ou lorsque Blazius fait référence à la colère de Camille, les personnages qui rapportent ou commentent la réaction des autres protagonistes permettent aussi de communiquer la naissance de sentiments que le personnage lui-même ne comprend pas. Ils permettent au spectateur de saisir les détails physiques qui pourraient lui échapper et de comprendre tout ce qui se passe. En interprétant des signes

physiques extérieurs, ils soulignent encore une fois le risque de rumeurs qui dépasseraient le confinement de la maison.[16]

Selon Tilley, cette incompréhension et ce changement soudain de comportement inexpliqué, que l'on ne trouve pas chez Molière, est dû à la sensibilité et à la profondeur psychologique des personnages de Musset et de Marivaux :

> It is not in the glamour of his characters that Musset succeeds but in their psychological truth. Like Racine and Marivaux, he can penetrate the recesses of the heart; he can detect its half formed desires, its hesitations, its sudden changes – in short the whole curve of its wavering course. As a result, his characters demand close attention from both the spectator and reader, and all the more so because he sometimes records his own observations rather by suggestion than by direct statement. As we have seen, neither Marianne nor Perdican – to take a couple of instances – are easy characters to read (197).

Le « qu'en dira-t-on », les « on dit » et les fausses rumeurs sont donc d'importance capitale dans la société, tant qu'ils circulent dans la classe sociale à laquelle appartient le personnage concerné. Ils sont une atteinte à l'honneur des personnages, et leur bien-fondé semble souvent dépendre de la personne faisant circuler ces bruits. Chaque rapporteur ou indiscret a dans tous les cas une motivation propre et ces rumeurs, comme nous allons le voir, et n'a pour visée que de servir un but personnel.

[16] Le frère et le père de Silvia interviennent d'ailleurs après que Lisette leur a rapporté le comportement étrange de sa maîtresse. Les rumeurs commencent.

V. Les motivations des indiscrets

Bien que nombre de nos personnages déclarent souvent que l'indiscrétion est un passe-temps favori des domestiques, nous avons établi que l'écoute aux portes n'est pas l'apanage de domestiques un peu trop curieux. Au contraire, de Molière à Musset, les scènes d'écoutes aux portes les plus importantes sont bien celles mises en place ou menées à bien par les personnages de la haute société, les Elmire, Camille et Perdican, Silvia et Dorante. Nous ne pouvons pas cependant ignorer le rôle important des domestiques, qu'ils soient les dupes de cette curiosité comme Rosette ou bien les acteurs principaux comme Dubois dans *Les Fausses Confidences*. Cependant, il faut noter que tous les personnages semblent avoir une motivation bien personnelle.

5.1 Les domestiques

A en croire Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard,* il serait facile de généraliser sur la nature des suivants comme « indiscrets ». Dans les pièces soumises à notre étude, les personnages sont si différents qu'une telle généralisation est impossible. Chez Molière, par exemple, Dorine est moqueuse mais prête l'oreille dans un seul but, celui du bonheur de ses maîtres : elle s'immisce dans les affaires concernant le mariage de Marianne et de Valère, s'indigne de la naïveté de son maître lorsqu'il s'agit de Tartuffe. Mais à aucun moment dans la pièce n'est mentionnée l'idée de la récompenser.

Chez Marivaux, au contraire, les serviteurs de Silvia et de Dorante ont tout intérêt à voir leur maîtres se marier car, à travers la supercherie, ils sont le miroir de leurs maîtres. Eux aussi tombés amoureux l'un de l'autre, ils ne pourront se marier qu'à condition que leurs maîtres se

marient. Leur écoute aura donc pour but de faciliter le mariage et la naissance des sentiments amoureux entre Silvia et Dorante.

On retrouve cette situation, avec quelques différences, dans *Les Fausses Confidences*. Dubois, l'ancien valet de Dorante, met en place tout un stratagème pour provoquer en sa nouvelle maitresse Araminte des sentiments amoureux, non pour lui mais pour Dorante, aujourd'hui au service de madame en tant qu'intendant. Ce qui semble partir d'un bon sentiment de la part de Dubois, qui déclare à son ancien maître : « je suis content de vous, vous m'avez toujours plu ; vous êtes un excellent homme, un homme que j'aime » (I, 3), semble être de plus en plus motivé par l'argent. En effet, Araminte répète à plusieurs reprises : « je récompenserai ton zèle » ou encore : « J'aurai soin de toi » (I, 14). Dorante lui-même, bien que ruiné, déclare : « Quand pourrai-je reconnaître tes sentiments pour moi ? Ma fortune serait la tienne » (I, 2). Dubois a donc une motivation matérielle ainsi qu'une certaine générosité de cœur qui le pousse à mener à bien ses actions.

Contrairement à Dubois, Dorante, lui, se présente comme le plus désintéressé de tous. Il déclare à Araminte qu' « on ne saurait vous servir avec plus de fidélité ni de *désintéressement* » (II, 13) alors que manifestement, il ne cherche qu'à l'épouser. De même, Dorante souligne à de nombreuses reprises qu'Araminte dispose d'une rente de 50 000 livres. Il déclare également rester vrai envers Araminte et défendre ses intérêts. Cependant, ne serait-ce pas son envie de l'épouser qui guide sa décision quant au procès que tout le monde (surtout le Comte et la mère d'Araminte) veut éviter en arrangeant le mariage d'Araminte et du comte ? De même, Dorante semble honnête quand il refuse l'argent du comte. Mais est-ce vraiment une simple question d'honneur ? Araminte d'ailleurs, qui se croit servie par des employés fidèles, est dupée par tous.

Marton, que Monsieur Rémy décrit comme étant traitée « bien moins en suivante qu'en amie » (I, 3), est en fait au service du comte qui lui « fait présent de mille écus le jour de la signature du contrat » (I, 13), c'est-à-dire le jour du mariage.

La présence des domestiques dans *On ne badine pas avec l'amour* est plus limitée. Cependant, on y trouve dans l'action secondaire maître Bridaine et Blazius (respectivement curé du village et précepteur de Perdican) qui deviennent les commentateurs principaux du développement des relations entre Perdican et Camille pour s'approprier les bontés du Baron. Leur motivation, dont se moque le chœur, est bien sûr matérielle, ce que Musset souligne avec beaucoup d'humour au début de la scène 2 de l'acte III :

> *Entre* **MAITRE BRIDAINE** - Que font-ils maintenant ? Hélas ! voilà midi. – Ils sont à table. Que mangent-ils ? Que ne mangent-ils pas ? J'ai vu la cuisinière traverser le village, avec un énorme dindon. L'aide portait les truffes, avec un panier de raisin. (*Entre maître Blazius*.)
>
> **MAITRE BLAZIUS** - O disgrâce imprévue ! Me voilà chassé du château, par conséquent de la salle à manger. Je ne boirai plus le vin de l'office.
>
> **MAITRE BRIDAINE** - Je ne verrai plus fumer les plats ; je ne chaufferai plus au feu de la noble cheminée mon ventre copieux.
>
> **MAITRE BLAZIUS** - Pourquoi une fatale curiosité m'a-t-elle poussé à écouter le dialogue de dame Pluche et de sa nièce ? Pourquoi ai-je rapporté au baron tout ce que j'ai vu ?

MAITRE BRIDAINE - Pourquoi un vein orgueil m'a-t-il éloigné de ce dîner honorable, où j'étais si bien accueilli ? Que m'importait d'être à droite ou à gauche ?

MAITRE BLAZIUS - Hélas ! j'étais gris, il faut en convenir, lorsque j'ai fait cette folie.

MAITRE BRIDAINE - Hélas le vin m'avait monté à la tête quand j'ai commis cette imprudence.[17]

Quant à Rosette, on ne peut considérer vraiment la première scène d'écoute où elle entend Perdican comme le résultat d'une motivation quelconque puisque ce n'est pas elle qui en est l'instigatrice. Cependant, lorsque Camille la décrit à Perdican comme « une fille de rien », ce dernier rétorque : « elle sera donc de quelque chose, lorsqu'elle sera ma femme » (III, 7), une pensée qui ne peut laisser Rosette indifférente. Cette dernière, dans la même scène, a été prévenue du ridicule de sa situation par le village qui se moque d'elle. C'est alors, et non pas lorsque Perdican avoue à Camille son amour, qu'elle demande à ce dernier de la laisser seule, ce qu'il refuse.

5.2 Les maîtres

On ne peut pas en dire autant de Camille qui met en place les scènes d'écoute et qui elle-même se fait indiscrète. Il est clair que l'intérêt de Camille réside non pas dans son amour pour Perdican mais bien dans un duel avec Rosette. Si elle y parvient, elle aura réussi à se prouver à elle-même qu'elle peut « dompter » la fierté de Perdican et le manque d'esprit de

[17] Il est d'ailleurs remarquable que les seules précisions de temps que l'on trouve dans la pièce sont le son des cloches qui sonnent midi, trois jours de suite, nous rappelant ainsi le rôle de Bridaine et de Blazius.

Rosette. Qu'elle soit amoureuse de Perdican n'est pas véritablement la question de la scène, on peut le déduire sans trop de mal de ses répliques, et pourtant ses sentiments ne sont jamais vraiment affirmés, si ce n'est dans la dernière scène de la pièce. Ce qui retient Camille chez le baron est bien sûr sa coquetterie et sa volonté de s'assurer de son pouvoir de séduction sur un homme qui a connu de nombreuses maitresses si l'on en croit les dires de Camille, alors qu'elle est elle-même hors jeu puisque novice et bientôt consacrée à Dieu. Cependant, Camille ne peut rester dans le rôle qu'elle se donne de spectatrice de la relation Perdican – Rosette. Comme l'explique très justement Eric Gans dans *Musset et le drame tragique : essai d'analyse paradoxale* :

> Ce conflit dépasse les limites du simple échange de mots : comme le dit si bien Rosette « des mots sont des mots et des baisers sont des baisers ». Puisque Camille refuse le dialogue amoureux dans le but de préserver sa différence individuelle, Perdican, en faisant la cour à Rosette, oblige sa cousine à comprendre qu'elle ne le peut se distinguer qu'à l'intérieur du dialogue amoureux. Camille est obligée de parler si ce n'est que pour se différencier, en tant qu'objet de l'amour de Perdican, de celle qui ne parle pas (177).

Si elle reste muette puis spectatrice des actions de Perdican, Camille prend très vite un rôle de metteur en scène puis d'acteur principal. Elle est donc motivée, non pas pour se définir en tant que novice, car ce serait choisir une alternative que le Baron lui a imposée dix ans auparavant, mais bien pour se différencier de ses autres femmes, pour se définir elle-même.

Quant à Perdican, son amour pour Camille semble réel mais encore une fois, il mène le même jeu que Camille, à savoir qui sera le premier à avouer cet amour. Perdican veut finalement ajouter Camille à un tableau de chasse bien complet, un trophée digne de ce nom puisqu'il détournerait une femme de sa relation à Dieu. Dans le cas de Perdican et de Camille, leur indiscrétion sert surtout à piquer ou à renforcer leur amour-propre. Ils ne sont pas tant amoureux l'un de l'autre ou de Rosette que d'eux-mêmes.

Chez Marivaux la situation une fois de plus est singulière. Nous avons vu que les domestiques sont motivés par leur propre félicité, dépendante de celle de leurs maîtres. Or, les maîtres eux-mêmes ne cherchent pas à se marier pour une stabilité financière ou des titres mais ils cherchent plutôt un véritable partenaire, qui les aime d'un amour vrai et désintéressé. C'est le cas dans le *Jeu de l'amour et du hasard*. Tout au long de la pièce, l'un et l'autre s'écoutent. Déguisés en tant que valets, les maîtres s'interrogent mutuellement et, sous ce couvert, réussissent à mieux s'approcher : qui est leur maître ? avec qui le mariage est-il arrangé? Le hasard fera que ce mariage arrangé deviendra un mariage d'amour. L'indiscrétion ici est menée à travers le déguisement. Silvia et Dorante sont tous deux déguisés et ignorent la véritable identité de leur interlocuteur. Par contre, lorsque Dorante révèle qui il est à Silvia, cette dernière reste dans son rôle de servante pour mettre à l'épreuve l'amour de ce dernier. Dés lors, l'écoute permet à tous de s'assurer de la vérité des sentiments déclamés. Elle est la garantie d'un mariage heureux.

Pour Pierre Larthomas dans *Le langage dramatique*, on peut déduire de son texte, puisqu'il n'aborde jamais la question de l'écoute aux portes, que c'est la nature même du langage qui force l'écoute : si l'on regarde bien, chez Marivaux et Musset particulièrement, et

dans un certain sens chez Molière, les personnages refusent de s'avouer la nature de leurs sentiments ou de leur situation à cause de leur amour-propre. Parce qu'ils veulent au contraire se prouver malgré l'avis de tous qu'ils ont raison, le déguisement et l'indiscrétion deviennent des outils de désillusions.

Damis, dans *Tartuffe,* a plusieurs motifs pour écouter aux portes: Il se rend bien compte que Tartuffe est un imposteur et que son père est en train de déposséder la famille des biens qui lui sont dûs. Dés lors, Damis « le déshérité » est en droit d'être indiscret afin de pouvoir révéler la véritable identité de l'imposteur. Cependant, ce n'est pas seulement une question monétaire qui pousse Damis à enfreindre les bienséances. En effet, ce dernier ne cache pas que son intérêt pour le mariage de sa sœur et de Valère est dicté par son désir d'épouser « la sœur de cet ami, [qui] vous le savez m'est chère » (I, 3, 222).

Quant à Elmire, son action n'est pas désintéressée non plus. Il est certain qu'elle cherche elle aussi à permettre le mariage de Marianne et de Valère, mais ce serait trop simplifier son rôle que limiter la présence d'Elmire à celle d'une belle-mère bienveillante. Avant la scène d'écoute qu'elle met en scène, elle explique à son mari le déroulement des faits, ainsi que les raisons qui la poussent à commettre une telle action : réagissant au désaveu de Damis, Elmire veut enfin faire éclater la vérité, tout en réfutant les accusations de son mari. Ce n'est pas tant le bonheur de sa famille qu'elle cherche, que de préserver son honneur, en le mettant par la même occasion en péril :

L'erreur trop longtemps dure,

Et c'est trop condamner ma bouche d'imposture.

Il faut que par plaisir, et sans aller plus loin,

De tout ce qu'on vous dit je vous fasse témoin. (IV, 3, 1349-52)

Tous nos personnages, riches ou pauvres, utilisent l'écoute aux portes comme monnaie d'échange dans un but bien précis. Si, en fin de compte, cette écoute aux portes a une conséquence (positive en général) sur les autres personnages, elle a pour motivation un intérêt bien individuel.

Jusqu'à ce qu'Orgon accepte la vérité que tous les membres de sa famille s'évertuent à lui démontrer, tous les membres de cette famille, dont le patriarche a abandonné son rôle, n'en font qu'à leur tête. Dorine, Damis et Elmire utilisent tour à tour l'écoute aux portes et soulignent ainsi la débâcle de la famille. Lorsqu'Orgon se rallie à leur cause, la famille se regroupe autour de lui, comme on peut le remarquer dans la scène où Mr Loyal vient expulser la famille de la maison.[18]

5.3 Le Roi

C'est d'ailleurs lorsque la famille est réunie contre Tartuffe que le roi fait son entrée dans la pièce par l'intermédiaire de l'exempt. Le roi, qui est au courant de tout dans son royaume, ne peut remettre de l'ordre dans une famille comme celle d'Orgon, semble t-il, que lorsque cette dernière représente les valeurs du royaume, c'est-à-dire celle d'une famille unie autour d'une figure patriarcale. Si le roi n'apparaît jamais sur scène, il a malgré tout recours lui-même à l'écoute aux portes, comme le souligne l'intervention de Valère dans la scène 6 du dernier acte, lorsqu'il informe Orgon que :

Le fourbe qui longtemps a pu vous imposer

[18] Albanese remarque qu'à ce moment, tous les membres de la famille, y compris Dorine, prononcent quelques menaces physiques contre Mr Loyal (119-120).

Depuis une heure au prince a su vous accuser,

Et remettre en ses mains, dans les traits qu'il vous jette,

D'un criminel d'Etat, l'importante cassette,

Dont, au mépris, dit-il, du devoir d'un sujet,

Vous avez conservé le coupable secret… (V, 6, 1335-1340)

Dès lors, le roi est présenté comme un acteur de l'écoute, une écoute bénéfique au royaume. Comme le précise l'exempt, en parlant de Tartuffe, dans la dernière scène de la pièce :

Venant vous accuser, il s'est trahi lui-même,

Et par un juste trait de l'équité suprême,

S'est découvert au prince un fourbe renommé,

Dont sous un autre nom il était informé […]

Et c'est le prix qu'il donne au zèle qu'autrefois

On vous vit témoigner en appuyant ses droits,

Pour montrer que son cœur sait, quand moins on y pense,

D'une bonne action verser la récompense,

Que jamais le mérite avec lui ne perd rien,

Et que mieux que du mal il se souvient du bien. (V, 7, 1921-44)

Le roi, qui nous est présenté comme sachant tout et équitable, semble pour autant lui aussi motivé par une autre raison. L'exempt présente cette motivation comme un désir de récompenser Orgon de son soutien passé. Cependant, on ne peut éviter de se demander si les liens qui unissent Orgon à la Fronde ne représentent pas une plus grande menace pour le roi qu'un Tartuffe fourbe et hypocrite, surtout si l'on prend en compte que le roi en question était

Louis XIV, qui fit brûler les archives des années de la Fronde (Albanese 27). Si l'action du roi est, certes, motivée par un besoin de contrôler tous les acteurs de la Fronde comme Orgon, elle est avant tout, ici, orchestrée pour rétablir l'ordre social menacé par Tartuffe.

Larry Riggs définit la monarchie comme une mise en scène du pouvoir politique (« performative assertion ») au lieu d'être une entité en tant que telle rendue légitime grâce à l'histoire et à Dieu (Riggs cité dans Cashman 96). La monarchie absolue selon cette définition doit toujours s'imposer et se définir à travers les apparences et les situations. Dans *Tartuffe*, à travers le *deus ex machina*, le roi définit son rôle de souverain inquiet du bienfait de ses sujets et de pouvoir omniprésent. Pour affirmer son pouvoir, le roi met en scène avec l'aide de l'exempt l'arrestation de Tartuffe chez Orgon. Alors que le représentant du roi suit Tartuffe pour arrêter le traître Orgon, c'est finalement Tartuffe qui se retrouve en prison. On imagine très bien le roi donner ses ordres à son représentant, laissant savourer à Tartuffe son apparent succès. En étant juste envers Orgon, le roi met en valeur son jugement supérieur, sa générosité et sa reconnaissance, tout en affirmant sa présence et son rôle dans le royaume. En arrêtant Tartuffe, il sauvegarde l'équilibre social tout en gardant Orgon sous sa coupe. L'aide qu'il lui pourvoit, sauvant sa famille de la détresse financière, place Orgon dans une position subalterne dont il ne peut se défaire et se trouve ainsi entièrement redevable au roi.

5.4 La position de la femme dans la société

Lorsque nous avons affirmé dans le chapitre « Où se déroule l'écoute aux portes ? » que l'indiscret pénètre dans la maison de la jeune fille à marier, nous avons touché à un autre problème que celui des lieux : celui de la différence sociale homme - femme. Les pièces de

théâtre que nous analysons mettent en scène des femmes qui sont souvent présentées comme soumises à l'autorité de l'homme, Araminte étant l'exception à cette règle. Dans « On the Oppositional Practices of Everyday Life », De Certeau distingue les personnages masculins et féminins et la portée de leur mise en scène dans les pièces de théâtre. Selon lui, le rôle des hommes et des femmes dans la société permet d'expliquer les systèmes mis en place pour affirmer l'autorité (et la soumission) de l'un ou de l'autre (6).

Il semblerait donc que ce soit le statut social de la jeune fille qui soit en question. En effet, toute la pièce de *Tartuffe* est basée sur l'annonce du mariage de Marianne et de l'imposteur. Chez Marivaux, c'est le mariage de Silvia qui met en branle l'action. De même, la tentative de mariage entre Araminte et le comte semble déclencher l'action de Dorante et Dubois. Chez Musset, c'est le désir de marier Perdican et Camille qui ouvre la pièce. Il semble donc que ce sont les personnages féminins et leur rôle dans la société qui est le sujet et la cause du conflit en général (Cashman 85).

Le mariage chez Musset semble être un arrangement financier qui a été établi par le baron lui-même pour satisfaire ses propres besoins pour contrer la solitude. Cependant, le baron n'a pas compté sur le refus de Camille, qui, comme elle l'explique à Perdican, n'a aucune envie de se marier car elle veut aimer mais ne veut pas souffrir (II, 5). L'homme est pour elle un danger, le mariage est source de tristesse. Le baron n'a que faire des sentiments de Perdican et de Camille l'un pour l'autre. Lorsque ce dernier présente son plan à Bridaine, il parle d'abord du coût de leur éducation avant de mentionner, comme deuxième motivation, le fait que « ces enfants s'aimaient d'ailleurs tendrement dès le berceau » (I, 2). Comme le remarque David Sices, l'obsession du baron avec les chiffres risque de déshumaniser Camille et Perdican : « This

obsession with numbers, so close to the center of the fantoche's nature, is the principle of dehumanization with which Perdican and Camille are struggling. It is thus not accidental that the Baron uses the slightly animalistic genealogic terms "males and women" » (106).

Camille veut suivre la vie émotionnelle de son choix : elle se refuse à Perdican, de peur des hommes, une voie qu'elle pense avoir choisie mais, comme le souligne si bien Perdican : « Ah ! comme [les sœurs] t'ont fait la leçon » (II, 5). Elle n'a pas plus choisi le couvent que le mariage, et dans les deux cas, elle se trouve prise au piège entre deux choix imposés par le baron, le couvent il y a une dizaine d'années et le mariage comme une nouvelle alternative.

Silvia et Araminte cherchent, comme Camille, à s'assurer de leur propre félicité avant d'accepter les plans de leur père ou mère. Seule Araminte, riche veuve, peut vraiment se permettre de refuser de s'y soumettre. Quant à Marianne, elle se trouve elle aussi prisonnière de son désir de rébellion et de l'autorité de son père, ce que lui reproche Dorine. Seule Elmire refuse la tyrannie de son mari et aura recours à l'écoute aux portes pour mettre fin au projet de mariage entre sa fille et Tartuffe. Orgon, le patriarche, se voit alors tourné en ridicule par sa femme. Ces femmes semblent alors toujours chercher à atteindre un but totalement personnel. Par conséquent, elles ont le pouvoir de mettre à mal le *status quo*. En cherchant à satisfaire leur désir de bonheur et d'amour vrai, ces femmes risquent de mettre à mal les desseins de la figure d'autorité de la pièce.

Les femmes de nos pièces de théâtre font valoir leur droit d'être considérées comme des sujets et non des objets. Alors que Lisette vante les qualités du futur époux de Silvia, cette dernière refuse l'avis de la majorité et veut se faire une idée par elle-même. Camille qui rentre dans le jeu de Perdican lorsqu'elle change de toilette souligne l'objectification des femmes par

les hommes et reproche à son cousin son inconstance envers les femmes : « est-ce donc une monnaie que votre amour, pour qu'il puisse passer ainsi de mains en mains, jusqu'à la mort ? Non, ce n'est pas même une monnaie, car la plus mince pièce d'or vaut mieux que vous, et, dans quelque main qu'elle passe, elle garde son effigie » (II, 5). Comme le souligne Eric Gans, « L'héroïne ne peut être un Sujet recherchant la reconnaissance transcendantale d'un Autre qu'elle, mais elle peut refuser pour sa part de se soumettre au Sujet masculin, le forçant à reconnaître, par cette voie négative, sa liberté subjective à elle. C'est dans le but de refuser toute connaissance aux hommes que Camille voudrait retourner aux dévotions du couvent » (171). Sans vouloir mettre en péril le *status quo*, ce sont les femmes qui cependant s'adonnent généralement à l'écoute aux portes pour réclamer une place dans la société qu'elles considèrent être la leur.

Par conséquent, chaque personnage ayant recours à l'écoute aux portes a une motivation autre, et certainement plus importante qu'une simple curiosité passagère. Que ce soit un honneur à défendre, un désir de contrôle, une redéfinition de soi-même, ou la promesse d'un mariage ou d'une situation financière, les motivations sont diverses, tout comme les conséquences de ces écoutes. Cependant, on peut se demander si ces conséquences dépendent entièrement de l'action car comme nous pouvons le remarquer, l'écoute aux portes, malgré de nombreuses scènes similaires à travers les siècles, permet un dénouement tragique ou comique. En nous concentrant sur la structure même des pièces et de leurs scènes d'écoutes, nous comprendrons mieux en quoi l'écoute aux portes n'est pas seulement une simple technique dramatique mais bien un élément révélateur de la société patriarcale.

VI. L'écoute aux portes : Une structure théâtrale rodée

La motivation des curieux est un élément incontournable qui révèle un autre aspect des scènes d'écoute aux portes. Comme nous l'avons déjà mentionné, les femmes sont très souvent les instigatrices de ces scènes d'écoute et elles mettent tout en œuvre pour faire éclater la vérité. Kimberly Cashman explique que les femmes comme Elmire, Silvia et Rosette, d'ordinaire en position inférieure hiérarchiquement, se trouvent ainsi sur le devant de la scène. Cependant, pour ne pas remettre en cause l'ordre social établi, elles doivent mettre en scène le lieu dans lequel elles se trouvent. En étudiant *Tartuffe*, Cashman fait remarquer qu'Elmire déplace la table et dirige les personnages qui l'entourent et ainsi redéfinit le lieu où la scène va prendre place. Ce faisant, Elmire devient la matriarche de la famille jusqu'à ce qu'Orgon sorte de sa cachette (77).

6.1 La demande d'aval

Elle note aussi un autre aspect important de ce genre de scènes, la demande d'autorisation de ces femmes à leur supérieur hiérarchique. Elmire demande à Orgon l'autorisation de mener une telle action lorsqu'elle l'interpelle par la question suivante : « Si je vous faisais voir qu'on vous dit vérité ? » (IV, 4, 1340), une demande qu'elle réitère un peu plus tard : « Si je trouvais manière / De vous le faire voir avec pleine lumière ? » (IV, 4, 1341-1342), puis : « Mais supposons ici que, d'un lieu qu'on peut prendre,/ On vous fît clairement tout voir et tout entendre » (IV, 4, 1346-1347). Elmire emploie ici des formes conditionnelles ainsi que le verbe « supposer » pour souligner l'autorité d'Orgon. Kimberly Cashman conclut alors qu'Elmire

est docile et respecte les bienséances puisqu'en demandant l'autorisation à son mari, elle n'enfreint pas le système patriarcal (34).

En revanche, si l'on analyse les réponses d'Orgon, on s'aperçoit qu'il évite toujours le sujet puisque Tartuffe est pour lui au dessus de tous soupçons, ce que fait remarquer Elmire à plusieurs reprises : « Mais quoi ? » (IV, 4, 1341) puis « Quel homme ! Au moins répondez-moi » (IV, 4, 1343). Remettant en cause la masculinité d'Orgon qui ne remplit en rien son rôle de patriarche, Elmire subvertit l'ordre social dans lequel elle se trouve. Sans réponse de son mari, elle prend elle-même la décision de mener son projet à bien :

> L'erreur trop longtemps dure,
>
> Et c'est trop condamner ma bouche d'imposture.
>
> Il faut que par plaisir, et sans allez plus loin,
>
> De tout ce qu'on vous dit je vous fasse témoin (IV, 3, 1349-1352).

Ce n'est que lorsqu 'Elmire prend la décision pour Orgon que ce dernier approuve et lui donne l'autorisation : « Soit : je vous prends au mot » (IV, 3, 1353). Tout en soulignant l'autorité d'Orgon, Elmire en montre avant tout la faiblesse.

La situation dans *Tartuffe* est quelque peu particulière car on ne la retrouve dans aucune autre pièce soumise à notre étude. Chez Marivaux par exemple, lorsqu'il lui vient à l'idée de se déguiser pour mieux étudier son futur époux, Silvia ne propose pas l'idée à son père directement. Comme Elmire, elle emploie le conditionnel à plusieurs reprises et flatte l'autorité de son père : «Je suis pénétrée de vos bontés mon père ; vous me défendez tout complaisance, et je vous obéirai », ce à quoi elle ajoute « Mais si j'osais, je vous proposerais, sur une idée qui me vient, de m'accorder une *grâce* qui me tranquilliserait tout à fait. […] mais je crains que ce

ne soit abuser de vos bontés […] Il n'y a que le meilleur des hommes qui puisse dire cela » (I, 2) avant d'expliquer le stratagème. L'emploi du mot « grâce » met en valeur l'autorité quasi-divine du père. Alors qu'Orgon refuse même la possibilité d'un Tartuffe menteur, Monsieur Orgon, le père de Silvia, est ici ouvert à la discussion et encourage sa fille à expliquer ce qu'elle veut. Ce n'est qu'au deuxième encouragement de son père que Silvia parlera finalement.

Même si Elmire et Silvia sont les deux instigatrices, Silvia, elle, est dépendante de la réponse de son père.[19] Par contre, lorsque l'on regarde une scène similaire de *On ne badine pas avec l'amour*, on remarque que Camille et Perdican ne sont aucunement soumis à l'autorité du baron. Tous deux agissent selon leur humeur. Dans une scène similaire à celle où Elmire cache Orgon sous la table, Camille cache Rosette derrière le rideau de sa chambre. Le rideau, comme la nappe, rappelle le besoin de transformer le lieu en une scène de théâtre. Cependant, il n'y a aucun recours au baron pour obtenir son aval lors des nombreuses scènes d'écoute aux portes. Sans son accord, aucune scène d'écoute dans la pièce ne permettrait l'évolution de l'intrigue vers une fin heureuse.

Si l'on compare la scène lors de laquelle Damis écoute la conversation entre Elmire et Tartuffe (III, 3) et la scène où Orgon est cette fois-ci le curieux, on voit que leurs conséquences sur la pièce sont différentes. Si le contenu en est similaire, les intentions et la mise en scène diffèrent[20].En effet, il semble que seules les scènes d'écoute qui ont été au préalable expliquées et mises en scène avec l'aide d'autres personnages engendrent les résultats escomptés. Elmire, Silvia, Dorante et Dubois ont tous passé une sorte d'accord avec un supérieur hiérarchique :

---

[19] Elle se trouve alors dans la même position que Marianne dans *Tartuffe.*

[20] Ces deux scenes révèlent les sentiments de Tartuffe pour elmire. Toutes deux sont écoutées par un personnage masculin, mais seule la scène de l'acte IV a fait l'objet d'un accord entre le chef de famille et Elmire. Dés lors, seule cette scène permet à la vérité d'éclater.

Elmire avec Orgon, Silvia avec son père, Dorante avec son père (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), Dubois avec son ancien maître. C'est ce que l'on pourrait nommer la mise en place d'un contrat auquel tous les personnages ont adhéré, et qui permet le bon déroulement de l'écoute (Cashman 10). En l'absence de ce contrat, l'écoute aux portes n'a qu'un rôle comique.

On pourrait également interpréter la première scène de l'acte III comme une tentative de contrat entre Damis et Dorine. Damis déclare : « je puis être présent à cet entretien » (III, 1, 847), ce que Dorine lui interdit formellement et ce pour plusieurs raisons : tout d'abord, « Il faut qu'ils [Elmire et Tartuffe] soient seuls » (III, 1, 848) puis : « on sait vos transports ordinaires/ Et c'est le vrai moyen de gâter les affaires./ Sortez » (III, 1, 849-50), ce qu'il refuse puisque « je veux voir, sans me mettre en courroux » (III, 1, 851). Dorine renouvelle sa demande : « retirez-vous », ce qu'il fait en se cachant dans le cabinet (III, 1, 852). Dorine refuse donc la mise en place de ce contrat d'écoute. Cependant, nous avons remarqué auparavant que le contrat doit être passé avec un supérieur social, ce que Dorine n'est pas par rapport à Damis. Par conséquent, toutes les informations recueillies lors de cette scène ne serviront à rien lorsque Damis répètera tout à son père. On remarque aussi que Damis, impulsif, ouvre le troisième acte en s'exclamant : « si je ne fais pas quelque coup de ma tête » (III, 1, 826). Il est donc seul dans son entreprise, l'autorisation de Dorine n'étant pas importante puisqu'il outrepasse son interdiction, alors qu'Elmire est toujours de manigance avec Dorine ou Orgon lorsqu'elle passe à l'action. Dorine ici aide Elmire puisqu'elle offre à Damis une description précise de ce qui va se passer dans la scène suivante :

Laissez agir les soins de votre belle-mère.

Sur l'esprit de Tartuffe elle a quelque crédit ;

Il se rend complaisant à tout ce qu'elle dit,

Et pourrait bien avoir douceur de cœur pour elle. […]

Enfin, votre intérêt l'oblige à le mander,

Sur l'hymen qui vous trouble elle veut le sonder […] (III, 1, 834-840)

Encore une fois cependant, Dorine est inférieure socialement à Elmire. Malgré la planification de cette scène, Elmire échoue dans son entreprise, en partie à cause de Damis, mais certainement parce qu'elle n'a pas l'accord d'Orgon comme dans l'acte IV.

Kimberly Cashman déclare d'ailleurs qu'Elmire n'est maîtresse de la scène 5 de l'acte IV que jusqu'à ce qu'Orgon sorte de sous la table. Pourtant, Elmire se dédouane de ses actions auprès de Tartuffe bien après que son mari a repris la parole: « C'est contre mon humeur que j'ai fait tout ceci:/ Mais on m'a mise au point de vous traiter ainsi » (IV, 7, 1551-2). Elmire est bien consciente de l'entrave aux bienséances et nous appelle à comprendre l'origine, le pourquoi de ses actions. Le but d'Elmire est de s'assurer que Tartuffe quittera la maison et de mettre un terme à son influence sur son mari. Mais Elmire nous révèle déjà son intention (III, 3) lorsqu'elle déclare à Tartuffe qu'elle passera sous silence ses propositions (indécentes pour un homme d'église à une femme mariée) à la condition qu'il refuse d'épouser Marianne. Sachant qu'Orgon est celui qui, en tant que père, a forcé Marianne à épouser Tartuffe, le but d'Elmire est donc de dégager Orgon d'un rôle de père absolu et inconsidéré.

Chez Marivaux, le problème est différent puisque deux pères se sont mis d'accord sur un projet d'alliance entre Dorante et Silvia à la seule condition que ces derniers se plaisent et soient d'accord pour se marier. Le problème n'est donc pas extérieur comme dans *Tartuffe* mais intérieur puisque Dorante et Silvia cherchent tous deux à en savoir plus sur l'autre et ce, en

restant inaperçus. Ils se placent alors dans une position inférieure pour arriver à la vérité à travers l'écoute aux portes. C'est donc la personne socialement inférieure qui a carte blanche pour être indiscret (Elmire en tant que femme et épouse, Lisette et Arlequin de par leur position de domestiques). Il nous faut malgré tout remarquer que, si la situation dans *On ne Badine pas avec l'amour* est on ne peut plus similaire, le père ayant mis au point un projet de mariage entre deux jeunes gens qui s'aiment et se connaissent depuis toujours, Marivaux, lui, permet au père et au frère de Silvia d'être dans la confidence à travers des scènes d'écoute, en participant et favorisant les sentiments naissants qu'ils voient chez Silvia. Tous deux contribuent au dénouement comique de la pièce. En écoutant et observant Silvia et Bourguignon, ils commentent leur comportement et les paroles prononcées au lieu de commenter les actions à proprement parler. De même, la pièce se passe dans la maison du père, ce qui permet à ce dernier de suivre les derniers développements de l'histoire.

Le baron de Musset, lui, n'envisage aucunement que le projet marital puisse échouer. Malgré sa fermeté (qui rappelle celle d'Orgon), il ne prend aucune part au déroulement des rencontres si ce n'est à l'acte I où il décide avec Dame Pluche d'écouter secrètement les amoureux et de constater leur froideur. Dés lors, le baron n'assistera à aucune autre scène entre Perdican et Camille. Seuls ses émissaires, Blazius et Bridaine, lui rapporteront ce qui se passe ou du moins ce qu'ils voient par les fenêtres. Lorsque Camille le confronte et lui demande d'intervenir (III, 7), il refuse et s'enferme dans son cabinet comme il l'a fait auparavant. Son incapacité à réagir malgré sa fermeté apparente est comique. De même, l'enfermement qu'il propose semble ironique puisqu'il n'est jamais sorti de sa demeure avant ça bien qu'il se présente comme le seigneur du village et qu'il reproche à son fils de s'acoquiner avec ses

vassaux. Cependant, alors que le baron se présente comme le metteur en scène du mariage Perdican-Camille dans le premier acte (« j'ai formé le dessein de marier mon fils avec ma nièce » (I, 2)), Perdican nous apprend à l'acte II, scène 5 que c'est en fait l'une des dernières volontés de la mère de Camille (« ta mère a ordonné ce mariage dans son testament »). Le baron, déjà faible, n'a en fait aucun rôle dans le bon déroulement de ce mariage. Si on applique la théorie du contrat, Camille n'a donc aucune figure d'autorité dont elle dépend et peut ainsi se comporter comme un agent libre de toute contrainte sociale.

Malgré tout, lorsque Perdican lit la lettre de Camille à Sœur Louise qu'il a interceptée et ouverte, il découvre que tout le déroulement de la pièce jusqu'alors avait été planifié par Camille (« tout est arrivé comme je l'avais prévu » (III, 2)), ce qu'il interprète comme un complot, une mise en scène de Camille et des sœurs : « Cela était convenu entre les bonnes amies avant de partir du couvent. On a décidé que Camille allait revoir son cousin, qu'on le lui voudrait faire épouser, qu'elle refuserait, et que le cousin serait désolé » (III, 2).

Dans chaque pièce, les scènes d'écoute se chargent de toute leur signification lorsque le mariage qui est prévu est sur le point d'être annulé ou remplacé par un mariage qui ne respecterait pas les conventions sociales. Mais le non respect des règles sociales n'est qu'une suite logique, dans *Tartuffe,* des effets de l'imposteur sur la famille. En effet, Orgon est un « père absolu » que l'on ne retrouve pas dans les autres pièces soumises à notre étude (II, 3). Appartenant à la lignée des patriarches du XVIIe siècle, l'absolutisme d'Orgon rappelle la hiérarchie que l'on retrouve entre la monarchie absolue de Louis XIV et celle de la famille, où le père décide de tout (Cashman 26). Le roi, par contre, nous est présenté comme aimant ses fidèles et régnant dans leur intérêt, alors qu'Orgon lui ne montre aucune affection pour sa

famille : il n'a que faire des sentiments de sa fille envers le mariage annoncé et il a appris, grâce à Tartuffe, à se détacher de tout ce qui concerne sa famille : « Il m'enseigne à n'avoir d'affection pour rien, /De toutes amitiés il détache mon âme, / Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,/ Que je ne m'en soucierais autant que cela » (I, 5, 276-279). Il ne montre aucune alarme lorsque Dorine lui apprend que sa femme était malade lors de son absence et abdique toute responsabilité envers sa famille.

L'écoute aux portes intervient alors dans la pièce lorsque l'ordre social et familial sont sur le point de disparaître (Cashman 25). L'acte d'écoute aux portes ne peut donc être condamné comme une entrave à la morale puisqu'une telle action permet le rétablissement des bienséances. Cepedannt l'écoute aux portyes est une mise à mal du code social, comme le souligne Elmire lors de la scène 5 de l'acte IV. S'entretenant seule à seule avec tartuffe (orgon est sous la table), Elmire s'adresse en fait à son époux comme le soulgine l'emploi du pronom sujet impersonnel « on». Ce dernier tarde à sortir de sa cachette malgré les signes évidents qu'elle lui fait, comme la toux et les coups sur la table. Elle déclare alors que : « c'est bien malgrémoi que je franchis cela » (IV, 5, 1512). Le verbe « franchir », met en avant la mise à mal de toutes les conventions sociales, qu'elle franchit en mettant en scène Tartuffe et son mari, le soumettant à un acte de séduction qu'elle feint, mais aussi dans le sens ou pendant un court moment, elle est en charge de ce qui se passe, son mari étant dans une position passive.

Si l'écoute aux portes permet un premier dénouement dans la pièce, le *deus ex machina,* sous forme d'intervention royale, est le résultat d'une deuxième indiscrétion. Lorsque Tartuffe rapporte tout au roi pour faire valoir son bon droit et faire accuser Orgon de trahison, Tartuffe agit comme le véhicule d'informations secrètes compromettant Orgon. Cette scène, quoique

non jouée devant l'audience, est le fruit des conversations privées entre Tartuffe et Orgon et dont toute la famille semblait ignorer le contenu puisqu'ils ne sont pas au courant de l'existence de la cassette en question. De même, Valère peut se rendre utile et prévient Orgon grâce à une indiscrétion d'un ami. Ce dernier, ayant assisté à la rencontre entre le roi et Tartuffe, est au courant des intentions de l'imposteur. Finalement, toute l'histoire se termine bien grâce au meilleur jugement du roi qui, contrairement à Orgon, ne se laisse pas « tartuffier ». Molière souligne la différence entre le roi et Orgon par leur réaction devant Tartuffe et par leur réaction face aux « rapports » qui leur sont faits de Tartuffe. Alors qu'Orgon refuse d'entendre les critiques de Tartuffe venant de sa propre famille, le roi, lui, « sous un autre nom il était informé» (V, 7, 1924) des pratiques du personnage.

6.2 Les six fonctions d'un personnage

Anne Ubersfeld dans *Reading Theatre* note que chaque personnage dans une pièce de théâtre peut jouer six rôles différents que nous tâcherons de simplifier et d'adapter au cadre d'une scène d'écoute aux portes. Avant d'expliquer les différents rôles, il faut reconnaître que cette théorie n'est applicable qu'aux scènes qui font l'objet d'un contrat entre le patriarche et un personnage subalterne, et n'est donc pas adaptable à toutes les scènes d'écoutes. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, seules les scènes faisant préalablement l'objet d'un contrat permettent à la vérité d'éclater. Nous verrons que les six rôles en question sont partagés entre deux ou trois personnages dans les scènes d'écoute. Selon Ubersfeld, il y a d'abord le directeur, celui qui dirige et prépare la scène d'écoute aux portes. Dans *Tartuffe*, Elmire est le directeur puisqu'elle explique en détails à Orgon où se placer et comment agir. Il y a ensuite un acteur principal et un acteur secondaire. L'acteur principal dans cette même scène

est Elmire et l'acteur secondaire serait Tartuffe puisqu'il soutient l'action et permet le bon développement de la scène à son insu. Son ignorance du stratagème fait de lui la dupe, une autre fonction dégagée par Anne Ubersfeld. Enfin, il faut également un destinataire, celui à qui le message est adressé. Dans *Tartuffe*, il s'agit d'Orgon, à qui l'on veut faire découvrir la véritable nature de l'imposteur. Ce destinataire peut être le spectateur de la scène comme dans cette scène en particulier.

Si l'on adapte ces fonctions à la scène d'écoute qui se déroule dans les appartements privés de Camille, on remarque que cette dernière est le directeur et l'acteur principal de la scène. Perdican y joue la dupe et l'acteur secondaire alors que Rosette est à la fois spectateur et destinataire. Dans ces deux scènes, on remarque que le but premier des directeurs est de faire éclater la vérité au grand jour et que la dupe est aussi l'acteur secondaire. Lorsque c'est le cas, la vérité éclate. Dans *On ne Badine pas avec l'amour*, la dernière scène semble appuyer notre conclusion : Rosette est le directeur de la pièce, le spectateur et le destinataire. Camille et Perdican en sont les acteurs principaux et secondaires ainsi que les dupes, permettant ainsi à Rosette de confronter la vérité.

Chez Marivaux, la situation est compliquée par l'utilisation de déguisements. Dans les premières scènes du *Jeu de l'amour et du hasard*, lors de la mise en place des costumes et des nouveaux personnages, le directeur et acteur serait Dorante puisqu'il est le premier à avoir l'idée de se déguiser. Silvia, ayant la même idée, semble être elle aussi directrice et actrice principale. Silvia et Dorante sont également les dupes et les acteurs secondaires de la mise en scène. Mais si l'on y regarde de plus prés, on se rend compte que c'est le père qui est le véritable directeur puisqu'il décide de ne rien dire à personne, Silvia et Dorante sont les acteurs

principaux, alors que Lisette et Arlequin sont les acteurs secondaires. Dorante et Silvia, dans leurs fonctions de destinataires, sont aussi les dupes de l'histoire.

On remarque très vite que lorsque l'on schématise les scènes d'écoute dans les pièces de théâtre que nous étudions, toutes suivent le schéma nécessaire à ce que la vérité éclate. Dans chaque cas de figure, l'acteur secondaire est la dupe. Cependant, la vérité n'a pas toujours gain de cause car l'orgueil et la vanité empêchent les personnages comme Orgon ou le baron de se rendre compte de la véritable nature de la situation.

6.3 Startégie ou tactique

Si la théorie d'Anne Ubersfeld ne peut s'appliquer qu'aux scènes faisant l'objet d'un contrat, d'autres scènes, comme celle où Damis écoute la conversation entre sa belle-mère et Tartuffe, sont le fruit de coïncidences heureuses qui font que les personnages se trouvent au bon moment au bon endroit. De Certeau souligne la différence entre les coïncidences heureuses et la mise en scène calculée des scènes d'écoute. Selon lui, les personnages marginalisés, sans pouvoir, mettent en place des « tactiques » alors que les figures d'autorité utilisent des « stratégies ». Il définit la tactique ainsi :

> " I call tactics the calculated action which is determined by the absence of proper place. Thus, no limitation of exteriority furnishes it a condition of autonomy. Tactics has no place except in that of the other… it is movement "in the ennemy's field of vision" as Von Bulow said it, and in the space controlled by him. It operates blow by blow. It profits from and depends upon "occasions"… What it gains cannot be held…. It must vigilantly utilize the gaps which the particular

> combination of circumstances open in the control of the proprietary power… In sum, it is an art of the weak." (6)

Lorsqu'Elmire place son mari sous la table, elle utilise donc une tactique. Elle met à profit la scène précédente (III, 3) pour faire passer un message à son mari sur la véritable nature de Tartuffe. Tout personnage qui n'est pas maître des lieux est réduit à la tactique : Perdican, Camille, Rosette, Elmire, Dorante et autres ne peuvent avoir recours qu'à la tactique. Cependant, De Certeau définit aussi la tactique comme l'acte de « profiter d'une occasion », ce qui semble être le cas lorsque le roi agit contre Tartuffe. Lorsque ce dernier dénonce Orgon et donne la cassette au roi, celui-ci en profite pour faire arrêter Tartuffe et rétablir Orgon comme le chef de famille. Chez lui dans son royaume, le roi utilise cependant une tactique. Il serait donc un personnage faible, constamment en train d'affirmer son pouvoir et la monarchie absolue sur ses sujets.

Au contraire, le baron dans *On ne badine pas avec l'amour* met en place une stratégie au début de la pièce, mettant en scène l'arrivée de Camille et Perdican. Cependant, lorsque cette dernière échoue, il est lui aussi forcé d'utiliser des tactiques, tirant avantage, dès l'acte II, de la venue de Camille et Perdican pour écouter aux portes. Revenant à la théorie d'Anne Ubersfled, on peut donc conclure que le directeur de la scène ayant une certaine autorité (ici le baron) met toute une stratégie au point mais se positionne en tant que spectateur. Le père de Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* fait de même. Au courant de tout, donc directeur, il est aussi le spectateur de ce qui se déroule dans la maisonnée. Contrôlés par leurs propres désirs et raisonnement, ces directeurs ne peuvent comprendre les sentiments des autres et ne peuvent donc en rien les manipuler. Malgré les commentaires du père et du frère sur la réaction

physique de Silvia envers Bourguignon, ces derniers ne peuvent la forcer à avouer son amour. Le baron, quant à lui, abandonne ses projets dès que Camille et Perdican ne se comportent pas selon son idée. C'est cet aveuglement qui permet aux autres personnages de duper ces directeurs/patriarches. En effet, si le roi a recours à une tactique, Tartuffe, une fois maître de la propriété d'Orgon, met en place toute une stratégie pour prendre possession de ses biens et se débarrasser des indésirables. Pensant duper le roi, Tartuffe est finalement découvert à cause de son propre aveuglement et de sa soif de pouvoir.

Il semblerait alors juste de conclure qu'aucun des personnages n'a gain de cause lorsque ces derniers emploient la stratégie. On remarque qu'Araminte dans *Les Fausses Confidences* est rapidement démasquée par ses domestiques. Tartuffe est démasqué par le roi. Il en est de même pour le baron dans *On ne Badine pas avec l'amour*. Camille et Perdican, qui semblent utiliser la tactique, déclarent cependant que leurs actions dépendent d'une stratégie bien précise : Perdican se rend compte que toutes les actions de Camille ont été planifiées chez elle, au couvent (« cela était convenues entre les bonnes amies avant de partir du couvent » (III, 2)). Perdican lui aussi décrit ses actions comme préméditées, puisqu'il avait « prévu tout cela quand [elle s'est] arrêtée devant le portrait » (II, 5) de sa grand tante à l'acte I, scène 2. Lorsque Camille se trouve devant le portrait, Perdican est chez lui, comme le souligne l'utilisation des possessifs dans son discours. Les personnages ayant recours à la stratégie n'ont donc jamais gain de cause, contrairement à ceux qui, sans pouvoir à l'origine, utilisent la tactique et finissent par renforcer les bienséances et les codes sociaux après les avoir affaiblis.

On note d'ailleurs que lorsque les femmes mettent en place une tactique, comme Elmire ou Araminte à la fin de la pièce lorsqu'elle fait front à sa mère, ces femmes introduisent leur

discours par l'une des rares utilisations de l'impératif. Araminte demande à Dubois et Dorante : « me laissez faire tous deux ». En annonçant ainsi la spontanéité de leur action et leur prise momentanée du rôle de directeur, ces femmes affirment leur présence et leur capacité d'action. Agissant sur le vif, elles soulignent une intelligence supérieure aux figures d'autorité qui ont recours à la stratégie, c'est-à-dire un plan bien ficelé et calculé qui se déroulera au sein même de leur propriété et qui échoue malgré tout. L'écoute aux portes permet alors une restructuration subtile des rôles sociaux au sein même de la pièce.

VII. Conclusion

L'écoute aux portes n'est donc pas un simple stratagème utile aux dramaturges pour développer leurs intrigues. Nous avons tenté d'étudier tous les aspects qui nous ont semblé importants de l'écoute aux portes. Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous avons étudié le role social de l'indiscret pour arriver à la conclusion que le curieux est généralement de sexe masculin et scènes de déclaration amoureuse. Il agit comme un chaperon. Cependant, cet indiscret doit représenter une autorité au sein de la maisonnée. Sans cela, les scènes d'écoute ne cessent de se multiplier, révélant les mêmes informations à des indiscrets trés souvent différents.

Lorsque nous avons concidéré les lieux qui abritent les scènes d'écoute, nous en avons déduit que les personnages qui mettent en scène l'écoute doivent d'abord redéfinir l'espace qui les entoure lorqu'il ne leur appartient pas afin d'en prendre le contrôle le temps d'une scène. Ces lieux étant le plus souvent une salle commune à laquelle tout un chacun a accès, ils sont propices aux rumeurs et aux « oui-dire ». Le « qu'en dira-t-on » est d'ailleurs un moyen de pression certain sur tous les personnages, tant que les rumeurs circulent dans leur sphère sociale, et peuvent mettre à mal l'intégrité d'un personnage comme Tartuffe, qui est discrédité devant le roi par sa mauvaise réputation.

On remarque dans le cinquième chapitre de ce mémoire que l'écoute aux portes et les rumeurs permettent aux domestiques et maitres y ayant recours de servir un intérêt bien personnel, que ce soit un intérêt financier (Dubois et Dorante dans *Les Fausses Confidences*),

matrimonial (Lisette et Arlequin dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*) ou bien identitaire (Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*).

L'écoute aux portes révèle cependant une structure bien rodée qui se répète à travers les siècles. Chaque scène d'écoute peut être interprétée comme une tactique ou une stratégie, la tactique étant réservée aux personnages sans pouvoir qui profitent d'une conjonction d'événements propices à leur action.

En analysant ces scénes d'écoute, il devient évident que tous les personnages investis d'une autorité quelconque sont en fait des faibles, mettant en place des stratégies au sein même de leur propriété qui échouent, les laissant dans l'obligation de toujours réaffirmer leur autorité. Les personnages faibles, en général les femmes, qui ont recours à l'écoute aux portes réussissent à redéfinir leur rôle au sein même de la société et ainsi affirment leur présence indispensable dans la pièce en ayant recours aux tactiques, un exemple que suit le roi dans *Tartuffe*.

En faisant preuve de dextérité, les personnages redéfinissent les rôles sociaux dont ils sont prisonniers au sein du système patriarcal en place au XVIIe siècle comme au XIXe. C'est peut-être d'ailleurs le renforcement de ce système après la Révolution Française qui donne naissance à l'idée que la restructuration sociale en France est impossible. Musset ne peut donc choisir qu'un dénouement tragique pour mettre en valeur le manque de flexibilité et de mouvement social dans la société qu'il connaît.

Bibliographie des œuvres citées et consultées

Albanese, Ralph Jr. *Le dynamisme de la peur chez Molière: Une analyse socio-culturelle de* Dom Juan, Tartuffe, *et* L'école des femmes*.* University, MS : Romance Monographs, 1976.

Ansart, Guillaume. "'Le Triomphe de l'amour' : Cross-Dressing and Self-Discovery in Marivaux " *MLN* 117 (2002): 909-18.

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

Babula, William. "*Much Ado About Nothing* and the Spectator." *South Atlantic Bulletin* 41 (1976): 9-15.

Bénichou, Paul. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris : Gallimard, 1992.

Bordonove, Georges. *Molière: génial et familier*. Paris: Robert Lafont, 1967.

Bradi, Valentini Papadopoulou. *Love in the Theatre of Marivaux: A Study of Factors Influencing Its Birth, Development, and Expression*. Genève: Librairie Droz, 1970.

Cashman, Kimberly. *Staging Subversions: The Performance within a Play in French Classical Theater*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.

Castagnès, Gilles. *Les femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*. Berne: Peter Lang, 2004.

Certeau de, Michel. "On the Oppositional Practices of Everyday Life." *Social Text* 3 (1980): 3-43.

Daniels, May. "Marivaux, Precursor of the « Théâtre de l'Inexprimé*»*". *The Modern Language Review* 45 (1950) : 465-72.

Deloffre, Frédéric. *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*. 2ème Ed. Paris : Armand Colin, 1967.

Dolder, Charlotte. *Le thème de l'être et du paraître dan l'itinéraire spirituel d'Alfred de Musset*. Zurich : Juris Druck, 1968.

El Nouty, Hassan. « Théâtre et anti-théâtre au dix-neuvième siècle (trois héritiers de Vitet : Musset, Gobineau, Henry Monnier) ». *PMLA* 79 (1964) : 604-12.

Finch, Casey et Peter Bowen. "'The Tittle-Tattle of Highbury': Gossip and the Free indirect Style in Emma." *Representations* 31 (1990), 1-18.

Frederick, Edna C. *The Plot and Its Construction in Eighteenth Century Criticism of French Comedy; a Study of Theory with Relation to the Practice of Beaumarchais*. New York: Burt Franklin, 1973. 1-129.

Gaylin, Ann. *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Gans, Eric, L. *Musset et le « drame tragique » : Essai d'analyse paradoxale*. Paris: Libraire José Corti, 1974.

Gelles, Edith B. "Gossip: An Eighteenth Century Case." *Journal of Social History* 22: 4 (1989), 667-83.

Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris: Editions de Seuil, 2004.

Gheon, Henri. *The Art of the Theatre*. New York: Hill and Wang, 1661.

Girard, René. *A Theater of Envy: William Shakespeare.* New York: Oxford University Press, 1991.

Haac, Oscar A. *Marivaux.* New York: Twayne Publishers, 1973.

Hamilton, James F. "From Ricochets to Jeu in Musset's *On ne badine pas avec l'amour*: A Game Analysis." *The French Review* 58 (1985): 820-26.

Howarth, William D. *Beaumarchais and the Theatre*. New York: Routledge, 1995.

Jamieson, Ruth K. *Marivaux : A study in Sensibility*. New York: King's crwon Press, 1941.

Lambert, Pauline. *Réalité et ironie: Les jeux de l'illusion dans le théâtre de Marivaux*. Fribourg, Suisse : Editions Universitaires, 1973.

Lanz, Henry. "Metaphysics of Gossip." *International Journal of Ethics*. 46 (1936) : 492-99.

Larthomas, Pierre. *Que sais-je? : Le théâtre en France au XVIIIe siècle*. Paris: Presse Universitaire De France, 1980.

-----. *Le langage dramatique*. Paris: Armand Colin, 1972.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. « Les Fausses Confidences ». *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 1949.

-----. « Le Jeu de l'amour et du hasard ». *Théâtre*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1966.

Masson, Bernard. *Théâtre et langage: Essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*. Paris : Minard, 1977.

Mason, Haydn T. "Cruelty in Marivaux's Theatre". *The Modern Language Review* 62 (1967): 238-47.

Meyer Spacks, Patricia. *Gossip*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

Myhill, Nova. "Spectatorship in/of Much Ado About Nothing." *Studies in English Literature, 1500-1900* 39 (1999): 291-311.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin de. "Tartuffe." *Molière: Oeuvres complètes*. Ed Georges Couton. Paris : Gallimard, 1971.

----- (attribué à). *Lettre sur la comédie de l'imposteur*. Genève : Slatkine reprints, 1969.

Musset de, Alfred. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris: Hachette, 1993.

Paine, Robert. “What is Gossip About? An Alternative Hypothesis.” *Man* 2 (1967): 278-85.

Pommier, Jean. *Variétés sur Alfred de Musset et son théâtre.* Paris : Libraire Nizet, 1966.

Rassmussen, Ann Marie. "Gendered Knowledge and Eavesdropping in the Late-Medieval Minnerede." *Speculum* 77 (2002): 1168-94.

Rokem, Freddie. "Witnessing Woyzeck: Theatricality and the Empowerment of the Spectator." *SubStance* 2 (2002): 167-183.

Salomon, Herman Prins. Tartuffe *devant L'opinion française*. Paris: Presses universitaires de France, 1962.

Scherer, Jacques. *La dramaturgie de Beaumarchais*. Paris: Librairie Nizet, 1967.

------. *Structures de* Tartuffe. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974.

Sices, David. *Theater of Solitude: The Drama of Alfred de Musset*. Hanover, NH : University Press of New England, 1974.

Szustin, Marc. *L’espace tragique dans le théâtre de Racine.* Paris : L’Harmattan, 2005.

Tilley, Arthur. *Three French Dramatists : Racine, Marivaux, Musset.* Cambridge: Cambridge University Press, 1933.

Tissier, André. Les fausses confidences *de Marivaux: analyse d’un “jeu” de l’amour.* Paris: Société d’Edition de l’enseignement supérieur, 1976.

Trapnell, Williams H. *Eavsdropping in Marivaux*. Genève: Librairie Droz, 1987.

Ubersfeld, Anna. *Reading Theatre*. Toronto : University of Toronto Press, 1999.