



folio
THÉÂTRE

Molière

Le Médecin volant
Le Mariage forcé

Édition de Bernard Beugnot

Molière

Le Médecin volant

Le Mariage forcé

*Édition présentée, établie et annotée
par Bernard Beugnot*

Professeur émérite à l'Université de Montréal

Gallimard

*Couverture : illustration de Grandville pour Le Mariage forcé,
comédie-ballet de Molière et Jean-Baptiste Lully.
D'après photo © adoc-photos.
© Éditions Gallimard, 2014.*

PRÉFACE

Le Médecin volant et Le Mariage forcé correspondent à deux moments significatifs de la carrière de Molière. Le premier incarne le temps de la verve farcesque, vision stéréotypée des rapports sociaux, et de la greffe d'une tradition italo-française dont il se fait le passeur ; longtemps dévalué, ce style initial a suscité pourtant un regain d'intérêt avec la prise de conscience, amorcée par Gustave Lanson, de la prégnance des structures de farce dans l'ensemble de l'œuvre¹. Le second correspond, dans les successives métamorphoses du texte², à l'invention de la comédie-ballet dont Jean Donneau de Visé donnera crédit à Molière :

1. Voir Jean-Pierre Collinet, *Lectures de Molière*, Armand Colin, 1974. Une abondante iconographie nous rend visuellement accessibles les farceurs de l'époque ; en dehors des références que signale la bibliographie, le tableau *Farceurs français et italiens, depuis soixante ans et plus*, souvent reproduit, huile sur toile qui appartenait à la galerie du cardinal de Luynes, est entré à la Comédie-Française en 1839. Le récent et excellent *Album Molière* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010), dû à François Rey, est de consultation indispensable.

2. Voir plus loin la Notice, p. 144.

Il a le premier inventé la manière de mêler des scènes de musique et des ballets dans les comédies, et il avait trouvé par là un nouveau secret de plaire, qui avait été jusqu'alors inconnu, et qui a donné lieu en France à ces fameux opéras qui font aujourd'hui tant de bruit¹.

Une décennie plus tard, Claude-François Ménétrier lui fera encore place dans son traité Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre (1682) :

Quand les ballets ne servent que d'intermèdes aux Tragédies, aux Comédies & aux Représentations en musique, ils n'ont point besoin d'ouverture, principalement s'ils sont liés au sujet de la Représentation. Ainsi au Ballet du *Mariage forcé*, dansé par sa Majesté le 9^e jour de janvier 1664, il n'y eut point d'ouverture parce que ce Ballet faisait une partie d'une Comédie².

Montage d'un tissu de modèles et de sources qui essaïmeront dans l'œuvre ultérieure où jouera sans cesse la « mémoire des formes³ », le rôle commun à ces deux pièces est de servir, au même titre que les cahiers de dessin pour un peintre, de « réserve », tant sont nombreux les retours de formules, de noms, de

1. *Mercur galant*, IV, 1673, p. 261.

2. Suit le résumé de la pièce, acte par acte (pp. 265-266).

3. Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, préface de Gilles Declercq, Genève, Droz, 2007.

thèmes et de schémas dramatiques dont les notes signaleront les principaux. Les contemporains l'avaient perçu et souligné, aussi bien Pradon nuançant le jugement de Boileau dans son Art poétique (« Ces pièces sont fort inférieures au Misanthrope, à L'École des femmes, au Tartuffe et à ses grands coups de maître, mais elles ne sont pourtant pas d'un écolier et il s'y trouve toujours une finesse répandue que le seul Molière avait pour en assaisonner ses moindres ouvrages¹ ») que Grimarest, premier biographe de Molière (« Il en avait [de sujets] un magasin d'ébauchés par la quantité de petites farces qu'il avait hasardées dans les provinces² »).

Proches donc pour toute étude de genèse, Le Médecin volant et Le Mariage forcé ouvrent les chemins par lesquels le canevas se fait texte et la dramaturgie s'étoffe dans une double fidélité à la mobilité des situations farcesques et à la nature même du texte théâtral³, ce qui fera dire à Chamfort qu'il « remonte aux principes et à l'origine de son art⁴ », à Théophile Gautier que ces petites comédies étaient « supérieures pour l'enjouement et la liberté fantasque

1. Pradon, *Nouvelles remarques* (1685).

2. *Vie de Monsieur de Molière*, par Jean-Léonor Gallois, sieur de Grimarest (1705), roman biographique selon les lois du genre à l'époque ; Bernard Beugnot, « Pratiques biographiques au XVII^e siècle », *Le Français aujourd'hui*, n° 130, septembre 1999, pp. 29-34.

3. *Genèses théâtrales*, sous la direction d'Almuth Grésillon, CNRS, 2010.

4. *Éloge de Molière*, 1769.

aux chefs-d'œuvre¹ » ou à Jacques Copeau qu'« on ne rapproche pas sans profit les grands tableaux de leurs esquisses² ». Une sorte de grossissement aide à saisir le rapport complexe entre texte et représentation, répliques et jeux de scène³. Cette réécriture, principe fondateur de la littérature, constante tout au long de la carrière, fait de Molière, devenu poète comique par la transformation de la matière héritée, un authentique écrivain autant qu'un directeur de troupe⁴.

La farce de tradition française demeure très vivante dans la première moitié du XVII^e siècle sur les tréteaux de la place Dauphine et du Pont-Neuf, avec les noms de Gaultier-Garguille⁵, de Tabarin, le valet en défroque blanche avec une barbe en trident de Neptune, et de Mondor, le maître docte avec une barbe de vieux philosophe. Sur ce premier héritage de type français vient se greffer, pour le transformer et le féconder, la tradition italienne de la commedia dell'arte, présente, dès 1571, sous Charles IX, avec

1. Article du 14 mai 1838, dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Magnin, Blanchard and Cie, 1858-1859, t. IV, p. 132.

2. Molière, Gallimard, *Pratique du théâtre*, 1976, p. 115.

3. André Tessier, « Sur la notion de "genre" dans les pièces comiques », *Littératures classiques*, n° 27 (« L'esthétique de la comédie »), printemps 1996.

4. Marcel Gutwirth, *Molière ou l'invention comique*, Minard, 1966.

5. Hugues Quéro de Fléchelles, dit Gaultier-Garguille (v. 1574-1633) dont les textes publiés sont probablement apocryphes ; Tabarin et Mondor étaient deux frères, Antoine et Philippe Girard, nés entre 1580 et 1584. Sur les farceurs, voir Patrick Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992, p. 173.

les troupes de la comédie all'improvisio (les Gelosi) : improvisation sur canevas, types fixes ou masques qui depuis l'Antiquité sont comme un raccourci de caractère, fantaisie irréaliste, psychologie simplifiée, mépris de l'action au profit du rythme. « Du premier contact avec les Italiens, Molière gardera toute sa vie l'élasticité, la détente, le mouvement, la diversité, la constante préoccupation du jeu, la naïveté », dira Jacques Copeau¹. C'est justement le rythme qui unifiera et mettra en dialogue, dans Le Mariage forcé, la prose, la musique et la danse. Les farces françaises issues de cette double tradition, petites comédies en un acte (environ cinq cents vers), dont l'acteur et son jeu font le prix et la tenue, dont sujet et personnages proviennent le plus souvent de la vie quotidienne connaissent une riche floraison dans la première moitié du XVII^e siècle : « Les farceurs maîtrisaient des techniques structurelles précises (redoublements, symétries, renversements, surprises, etc.) qui s'avéraient d'une grande efficacité dramaturgique, scénique et comique². »

Contre la rupture ou l'indifférence que les farces représentent vis-à-vis de la comédie latine classique (« La farce retient peu ou rien de la comédie latine³ »),

1. Molière, Gallimard, Pratique du théâtre, 1976.

2. Charles Mazouer, *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII^e siècle*, 1992 ; nouvelle édition revue, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 10.

3. Thomas Sébillet, *Art poétique français* (1548).

s'élèvent très tôt des voix critiques. Pour Joachim du Bellay, par exemple, la scène antique apportait morale et vérité tandis que la farce éveille « un ris dissolu¹ ». Au XVII^e siècle, le critique Jean Chapelain accusera le trait : si la comédie régulière reflète la vie des honnêtes gens, leurs préoccupations, leur langage, la farce est juste bonne « à complaire aux idiots et à cette racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'en est en effet que sa lie et son rebut² ». Le clivage est donc de nature à la fois textuelle et sociale, hiérarchie dont Boileau se fera l'écho en 1674 dans le chant III de son Art poétique à propos des Fourberies de Scapin. Or après les difficultés ou les déboires des itinérances provinciales (qui seront si bien évoquées en 1978 dans le film d'Ariane Mnouchkine³), Molière, devenu pourvoyeur des Divertissements du roi et dramaturge à succès tant à la Cour qu'à la ville, va privilégier la comédie en cinq actes destinée à « des gens de lecture⁴ » sans renoncer toutefois à l'allégresse de ton et aux inspirations de sa jeunesse.

Les titres de nos deux pièces résument le jeu scénique et l'intrigue sans qu'encore un protagoniste s'impose par la force du caractère qu'il incarne, et le texte, quasiment libre de toute tirade hormis celles qui

1. *Défense et illustration de la langue française*, 1549.

2. « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » (1630), in *Opuscules critiques*, Droz, 1936 et 2007.

3. *Molière*, avec Philippe Caubère.

4. Grimarest (*op. cit.*) à propos des *Femmes savantes*.

opposent Dorimène et Sganarelle sur leur contrastée vision du mariage, s'organise d'abord autour de l'échange rapide des répliques, souvent proche de la stichomythie, conférant au rythme la fonction dramatique première.

L'intrigue du Médecin volant, cellule réduite à quelques personnages très proches depuis les versions antérieures (elle conserve même le docteur devenu un voisin de Gorgibus) n'est qu'un schéma narratif fort simple, dépourvu de tout aspect romanesque, mais elle focalise l'attention sur la virtuosité de jeu du valet, sur ses changements de costume, et sur la rapide alternance des espaces scéniques : la rue, l'intérieur, les coulisses. Le succès du travestissement qui berne Gorgibus, et l'apparition simultanée des deux Sganarelle résonnent aussi comme un hymne à l'illusion scénique¹ et un écho implicite de l'éloge du théâtre qui s'était déployé dans L'Illusion comique (créée en 1635-1636, éditée en 1639) de Pierre Corneille.

Les consultations successives de Sganarelle font du Mariage forcé une manière de pièce à sketches où refait surface le dottore de la commedia dell'arte. L'inattendu d'un rythme neuf se perçoit dans la diversité des appellations données à la pièce lors de sa création : « comédie mascarade » (selon le livret), « petit ballet » (selon Christian Huygens²), « im-

1. Patrick Dandrey, *Sganarelle et la Médecine ou De la mélancolie érotique*, Klincksieck, 1998, I, 1, p. 103-104.

2. Cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, CNRS, 1965, t. I, p. 210.

promptu, pièce assez singulière » (Jean Loret¹). Jacques Copeau remarquera que nous sommes, dès la scène d'ouverture, dans une cadence qui appelle la chorégraphie² ; le ballet, sorte de commentaire visuel de l'intrigue, en avive le rythme et l'illustre sans en constituer la résolution comme ce sera le cas dans *Le Malade imaginaire* ; il opère également une transition animée et plaisante entre les scènes, hors de toute communication entre les personnages, source d'une simple allégresse théâtrale. Trois ans plus tôt à Vaux-le-Vicomte, Molière et Lully avaient déjà tenté avec *Les Fâcheux* ce « mélange nouveau » et voulu « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie » (Avertissement). L'ouverture musicale de Lully instaure d'emblée une ambiance : « Cette ouverture à la française, tour à tour majestueuse et gaie, arrache le spectateur à la platitude quotidienne pour l'introduire solennellement dans un univers autre, fantaisiste et joyeux³. » Tout ce que peut comporter d'apparemment réaliste le débat autour du mariage et du cocuage se dissout dans l'univers festif et onirique des musiciens, des danseurs, des bohémiennes ou du magicien⁴. La conjonction de la comédie, de la

1. *La Muse historique*, 2 février 1664.

2. Molière, Gallimard, *op. cit.*

3. Charles Mazouer, « *Le Mariage forcé* de Molière, Lully et Beauchamp : esthétique de la comédie-ballet », *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Nizet, 1996, pp. 91-98 (article qui présente la meilleure analyse de l'articulation des trois registres artistiques de la pièce).

4. Voir plus loin, dans la section « Documents » du Dossier, le texte des parties dansées et chantées.

musique et de la danse instaure une variété heureuse de registres à l'intérieur d'un univers de fantaisie que campent l'ouverture et les multiples contrastes entre rêve, magie, réalité. C'est pourquoi certains ont voulu parfois y voir le début de ce que sera le style bouffé français. Quoi qu'il en soit, Molière y fait déjà preuve d'une grande maîtrise dans l'organisation et le montage du spectacle.

*Simultanément se dessine la structure qui sera propre à la comédie classique dont l'action conduit à la résolution d'un conflit et à la levée d'un obstacle¹ : obstacle réel qu'est dans *Le Médecin volant* l'opposition de Gorgibus au mariage de sa fille, vaincu par la fourbe de Sganarelle ; obstacle secret que sont dans *Le Mariage forcé*, l'indécision de Sganarelle face à son prochain mariage avec Dorimène et son oscillation entre la naïveté et la violence. Ce modèle de conflit perdurera dans les comédies ultérieures, jusqu'à ce que les dernières l'estompent au profit d'une apothéose finale du protagoniste et de sa folie, M. Jourdain devenant Mamamouchi, ou Argan étant intronisé dans l'univers médical, ce que, après la crise du *Tartuffe*, Gérard Defaux nomme le « cycle de l'accommodement² » et Jean de Guardia « le dénouement par le carnaval³ ».*

1. Voir l'étude de Georges Forestier, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, pp. 243-257.

2. « Sagesse et folie d'Érasme à Molière », *Modern Language Notes*, n° 91, 1976, pp. 655-671.

3. *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, préface de Gilles Declercq, Genève, Droz, 2007.

Enfin, à l'aube ou au mitan de l'œuvre, s'introduisent des thèmes et des personnages dont les résurgences et les métamorphoses seront multiples dans la suite de l'œuvre et lui imprimeront leur marque.

Dénoncer l'imposture des médecins et de la médecine, prendre pour cible le personnage du mari trompé ou craignant de l'être appartient, certes depuis longtemps, à la satire et au théâtre populaire, mais leur récurrence jusqu'au Malade imaginaire (1673), à travers L'Amour médecin (1665) ou Le Médecin malgré lui (1666) pour l'un, Sganarelle (1660) ou George Dandin (1668) pour l'autre en font une véritable hantise de la scène moliéresque. L'évidente familiarité de Molière avec le vocabulaire et les pratiques médicales¹ n'avait d'ailleurs rien d'exceptionnel pour un bourgeois cultivé ; il suffit de consulter les Conférences du bureau d'adresses, ouvertes au public par le journaliste Théophraste Renaudot dès les années 1630 ; sur un éventail de sujets très divers, suivies de débats contradictoires, elles vulgarisaient pour le public de la ville un savoir moyen. En outre, « fort bon humaniste² », Molière était imprégné du savoir de ces milieux grâce à ses études au collège de Clermont, à sa fréquentation de Chapelle et de

1. Bernard Quemada, *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (1600-1710)*, Les Belles-Lettres, 1955 ; Françoise Lehoux, *Le Cadre de vie du médecin parisien des XVI^e et XVII^e siècles*, Picard, 1976.

2. *Vie de Molière* par La Grange, qui sert de préface à l'édition de 1682 (*Molière jugé par ses contemporains*, Liseux, 1877, p. 97).

Bernier, esprits épicuriens, aux cours de Pierre Gassendi. Un critique demeuré inédit, Rosteau, le jugeait « assez sérieusement savant ». L'alliance de la force de l'imagination et d'une « profonde lecture¹ » s'inscrit déjà dans les pièces de jeunesse de Molière. Mais sa mort, quasiment en habit d'Argan qu'il vient d'incarner, fait que la médecine s'attache à sa personnalité d'auteur et à la leçon de son théâtre comme une tunique de Nessus, occasion de redoubler la raillerie à l'endroit du prétendu savoir médical. Ainsi cette pièce anonyme :

Molière à chacun a fait voir
 L'inutilité du savoir
 De ceux qui font la médecine ;
 Et pour accomplir son dessein,
 Et nous mieux prouver sa doctrine,
 Il meurt dès qu'il est médecin.

Ainsi son oraison funèbre qui rappelle que « cet introducteur des Plaisirs, des Ris et des Jeux », fut « inépuisable sur le chapitre des médecins et des cocus² ». Ainsi encore Brécourt, dans L'Ombre de Molière (1674), pièce pamphlet qui place ce propos dans la bouche de Pluton : « Les médecins ont augmenté le nombre de mes sujets, et je lui en dois sans doute une ample reconnaissance » (scène XII). Ainsi

1. Grimarest, *Vie de Monsieur de Molière*, op. cit.

2. Jean Donneau de Visé, *Oraison funèbre de Molière* (1673), Librairie des bibliophiles, 1879, pp. 28 et 31.

enfin son biographe Grimarest : « On m'a assuré que Molière définissait un médecin, un homme que l'on paye pour conter des fariboles dans la chambre d'un malade, jusqu'à ce que la nature l'ait guéri, ou que les remèdes l'aient tué¹. »

Quant au cocuage, thème comique assuré, nul doute que Rabelais, dont Le Médecin volant comporte plusieurs échos textuels précis, a joué un rôle de relais et de médiateur puisque la farce française et sa structure dramatique, précisément dans le Tiers Livre, contribuent de manière déterminante à l'élaboration du récit comme l'a montré Michael Screech².

Le personnage de Sganarelle, toujours incarné par Molière dans le même costume, demeure néanmoins, par sa riche postérité, l'invention la plus prestigieuse et la plus féconde du Médecin volant, joué pour la première fois en 1659. Si ce personnage se transforme au cours de ses retours et réincarnations, il conserve sa charge burlesque initiale bien mise en lumière par Patrick Dandrey³, comme sa naïveté, sa balourdise, son instabilité originelles en mari trompé dans Sganarelle ou le Cocu imaginaire (1660), toujours artisan de ses propres infortunes. Il passe à la truculence, à la fantaisie doctorale avec Dom Juan

1. *Vie de Monsieur de Molière, op. cit.* (ici, Renaissance du Livre, 1930, p. 27).

2. *Rabelais*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1992 (édition anglaise, 1979) ; réédition en Tel, 2008, pp. 45-46, 327-328.

3. *Molière ou l'Esthétique du ridicule, op. cit.*, p. 46.

(1665) ; puis, sous d'autres noms, le valet lourdaud se retrouve en *George Dandin* (1668), se réinvente en astucieux meneur de jeu, roublard et virtuose, avec le *Scapin des Fourberies* (1671), et prend même, ultime avatar, les traits de *Toinette* lorsqu'elle se déguise en médecin dans *Le Malade imaginaire* (1673)¹. Cette aptitude à la polyvalence se manifeste dès *Le Médecin volant* et *Le Mariage forcé*, où Sganarelle est successivement le valet soupçonné de balourdise, qui se révèle adroit et manipulateur, et le maître dupé.

Ce Sganarelle, dont le nom d'origine italienne esquisse déjà les principaux traits de caractère² emprunte au zanni de la comédie italienne, hérite de différentes figures de valets, dont un emploi médiéval, le badin ou le niais³, et n'est pas sans dette à l'égard de Scaramouche⁴. À son arrivée à Paris, Molière partage en effet la salle du Petit-Bourbon avec les comédiens italiens dirigés par Tiberio Fiorilli qui jouait Scaramouche : « Il fut le maître de Molière », dit son épitaphe⁵, et *Le Boulanger de Chalussay*,

1. J.-M. Pelous distingue dans l'histoire du personnage le cycle du mariage, le cycle du valet et le cycle du bourgeois (« Les métamorphoses de Sganarelle : la permanence d'un type comique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, pp. 821-849).

2. Voir *Le Médecin volant*, n. 1 de la p. 29.

3. Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Klincksieck, 1979.

4. Stephen Knapper, « The Monster and the Mirror : Scaramouche and Molière », *Cambridge Companion to Molière*, Cambridge UP, 2006, pp. 37-55.

5. *Annales du théâtre italien*, 1785, I, p. 11.

dans sa pièce anagrammatique Élomire hypocondre (1670), donne à cette parenté statut d'évidence :

Chez le grand Scaramouche il va soir et matin.
Là le miroir en mains, et ce grand homme en face,
Il n'est contorsion, posture, ni grimace
Que ce grand écolier du plus grand des bouffons
Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons.

Et le frontispice de l'ouvrage représente Scaramouche en enseignant et Molière en étudiant. L'invention de Sganarelle et sa présence si fréquente sur la scène moliéresque est sans nul doute l'un des principaux facteurs d'unité de ce théâtre.

La Dorimène, coquette dont s'est épris le Sganarelle du Mariage forcé, est d'autre part le premier crayon des femmes — pensons déjà à l'Angélique de George Dandin qui en sera comme l'accomplissement — qui, alertes et rusées, ressuscitent en figures de servantes ou de maîtresses.

Ajoutons pour finir le rôle de Géronimo qui, face à Sganarelle, fait entendre la voix de la raison et de la vérité, équilibre de fonctions où le contraste avive le ridicule et les excès du protagoniste et souligne la séparation du monde de la scène et du monde réel. Patrick Dandrey le compare, non sans raison, au coryphée antique, sans qu'il soit pour autant le porte-parole de Molière ; mais il s'identifie sans mal à celui que la critique appellera le « raisonneur », tel le Phi-

linte du Misanthrope, terme discuté dans la mesure où on a voulu y voir l'expression de la philosophie morale de l'auteur.

On voit ainsi dans Le Médecin volant et dans Le Mariage forcé s'ébaucher une galerie de personnages dont Alceste, Chrysale, M. Jourdain ou Argan seront les héritiers diversifiés, et qui ont en partage, outre quelques traits de caractère, le culte de la chimère, centrés sur eux-mêmes, soumis à des désirs dont ils ne sont pas maîtres. Cet égocentrisme dont Molière peint les ridicules (et les méfaits qui en résultent pour la famille comme pour l'individu), non sans devenir à la fin le spectateur amusé et complice de cette folie, sera différemment mis en scène par Jean Anouilh dans Le Nombriil en 1981.

Là réside la source du malaise de la communication. Sans doute y a-t-il souvent au départ d'une pièce de théâtre un malentendu, un silence ancien ou un non-dit et, de gré ou de force, pour le bonheur des uns ou la déception des autres, celle-ci rétablira un équilibre ou un nouvel état relationnel ; Corneille dans son Discours du poème dramatique (1660) note que le principe de la comédie est « la réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence ». Or Le Médecin volant et Le Mariage forcé illustrent de façon exemplaire un permanent Ballet des Incompatibles¹. Si le dialogue de Sganarelle avec Pancrace

1. Titre d'une œuvre attribuée à Guilleragues et que Molière avait

est d'abord un ancien effet de farce (opposer le doctore à l'homme du peuple, les langues savantes à la langue commune), il se fait aussi figure d'une réflexion sur les limites et les impasses du langage où la critique a voulu voir un trait spécifique de ces comédies, avant même de les discerner dans L'École des femmes, La Critique de l'École des femmes et le Tartuffe qui accordent une place centrale aux ambiguïtés ou à la duplicité du langage. « Fiction of communication », selon Hammond, entre Sganarelle et ses interlocuteurs, « a farce about communication », selon Anthony Anthony A. Ciccone¹. Le dialogue dans les deux cas se révèle stérile puisqu'il ne conduit à aucun progrès ni changement ; les propos tenus par les interlocuteurs sont simplement parallèles ou simultanés et demeurent sourds l'un à l'autre. Le tu de Pancrace s'adresse à un interlocuteur imaginaire et non à Sganarelle physiquement présent. Les colères et les violences de Sganarelle ne sont que la signature de l'échec de la communication. La surdité réciproque des personnages ici mise en scène se trouve être contemporaine de la Grammaire générale et raisonnée (1662) de Port-Royal, et prendrait place, au moins implicitement ou allusivement,

jouée à Montpellier pour le carnaval de 1655. L'un des premiers, Ramon Fernandez remarquait dans sa *Vie de Molière* (Gallimard, 1929) que ce titre était emblématique de l'œuvre de Molière dont les héros cherchent toujours à concilier l'inconciliable.

1. Voir dans la Bibliographie ses deux articles parus dans la revue *Neophilologus*.