

Facialité, grimaces et espace théâtral chez Molière

par
Gérard Montbertrand

Le théâtre aussi bien que la vie est mouvement et action. On peut imaginer une pièce dans laquelle personne ne parle, tel *Acte sans paroles* de Beckett, mais une pièce sans mouvements n'existe pas. Les personnages mis en branle par le metteur en scène ont un corps: celui des acteurs qui les incarnent. Ce corps qui vit et qui bouge comprend le visage, centre émetteur, le tronc, peu flexible, et les membres, qui sont des extensions du centre émetteur. C'est un ensemble organique qui intègre l'inné et l'acquis, un existant historique et social qui naît, vit et meurt, une donnée physiologique qui se fabrique et se construit fonctionnellement: il est et il est à faire. Il s'insère dans un contexte macrocosmique spatial et temporel. Sa forme, son allure, ses moindres mouvements et déplacements sont des signes idiosyncrasiques et culturels. Bref, il n'existe pas de corps en soi, mais des corps signifiants. Une étude des expressions faciales, des grimaces et des gestes dans l'œuvre de Molière gagnerait donc à être diachronique. Néanmoins, nous nous contenterons ici d'une approche synchronique. Examinons le concept de *grimace*.

D'après le *Dictionnaire historique de la langue française* (vol. 1, 920), le mot *grimace* est issu (au XIV^e siècle) de l'ancien français *grimuche* qui veut dire «figure grotesque». Il vient du francique *grîma* («masque») et signifie une «contorsion du visage involontaire ou faite à dessein»; un «mauvais pli»; une «mine affectée par feinte» (*Robert*). On l'utilise aussi pour parler d'un accueil hostile et dans le sens d'affectation consistant à singer des sentiments qu'on n'éprouve pas réellement¹.

Dans ces définitions retenons les caractéristiques de «contorsion», de «grotesque» et l'idée de «faux pli». La contorsion est un «mouvement violent par lequel se tordent et se contractent irrégulièrement les membres, les muscles du corps»; par extension il s'agit d'une «attitude outrée», de «gestes affectés» (*Robert*)². *Grimace* contient donc des sèmes d'irrégularité, d'exagération,

d'excès, de contraction, de torsion et de déformation grotesque. C'est donc une disconvenance physiologique utilisée par le comédien pour créer un *comique de disconvenance* mis en évidence dans la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur*.

Pour comprendre ce qu'est une grimace, il faut partir d'un visage régulier et voir comment celui-ci se déforme sous l'effet d'une émotion, d'un affect ou d'un jeu et devient disconvenant. Telle est notre démarche qui s'appuie sur cette discipline nommée *morphopsychologie* consistant en une étude des correspondances entre les types morphologiques et la psychologie.

La grimace dépendant du modelé et de l'état du visage à partir desquels elle se forme, nous allons déterminer quatre types morphologiques faciaux de base en nous appuyant sur les travaux de Louis Corman (*q.v.*). Le visage comprend le cadre ostéo-musculaire à mobilité réduite et les récepteurs sensoriels caractérisés par une grande mobilité expressive. Entre les deux, on observe une mobilité moyenne représentée par un *masque facial*. L'expressivité du visage résulte surtout des *muscles peauciers* qui sont rattachés à la peau par une extrémité et au bâti osseux par l'autre. Ils mobilisent la peau et permettent une grande variété d'expressions faciales. La grimace vient d'une contraction outrée, anormale, d'un ou de plusieurs muscles peauciers par rapport aux autres. Les différents types de grimaces dépendent donc de contractions et de relâchements de ces muscles.

En morphopsychologie, on distingue quatre types de visages suivant leur degré de dilation et de rétraction d'une part, et leur degré de tonicité et d'atonicité d'autre part. Il y a d'abord une opposition entre les visages Dilatés ou «ouverts» et les visages Rétractés ou «fermés». Les Dilatés révèlent des caractères extravertis s'extériorisant mimiquement et vocalement. Les Rétractés correspondent à des caractères renfermés sur eux-mêmes, dont les états d'âmes ne s'extériorisent guère et tendent à rester secrets. Entre ces deux pôles, il se trouve une infinité de degrés. En équilibre se situent les visages Médiants.

La forme du visage se combine avec son degré de tonicité. Il est des visages toniques dont la forte tonicité «se marque par un modelé ferme [...] et par une grande vigueur dans l'expression des récepteurs». D'autres sont atones et leur faible tonicité se signale inversement «par un modelé mou et par l'affaissement des récepteurs». Entre ces extrêmes, on trouve des types à tonicité intermédiaire (Corman, *ABC*, France Loisirs, 29-30). Du point de vue psychologique et caractériel, les sujets toniques sont actifs; ils tendent à manquer de sensibilité et de contrôle sur leurs impulsions; leur intelligence est active et rationnelle. Les atones au contraire sont peu actifs mais réceptifs et perméables aux influences extérieures; ce sont souvent des rêveurs et des intuitifs.

En combinant la forme et la tonicité on obtient quatre types physiologiques correspondant aux quatre tempéraments fondamentaux:

- Les *Dilatés toniques* sont *sanguins*;
- Les *Dilatés atones* sont *lymphatiques*;
- Les *Rétractés toniques* sont *bilieux*;
- Les *Rétractés atones* sont *nerveux*.

Si la morphopsychologie s'en tenait là, elle serait fort réductrice; c'est pourquoi elle distingue trois étages dans le visage et étudie les rapports complexes entre eux et part rapport au tout facial et à l'ensemble morphologique du corps. C'est d'abord l'étage supérieur ou *cérébral* comprenant le front et les yeux. Ensuite on descend à l'étage moyen ou *affectif* avec le nez et les pommettes. Enfin voici l'étage inférieur ou *instinctif* avec la bouche, le menton et les mandibules.

Plaçons-nous maintenant dans la peau d'un metteur en scène en train de choisir ses acteurs et de leur donner, d'après leur physiologie, tel ou tel rôle. Connaissant les traits de caractère et la psychologie d'un personnage, nous cherchons à déterminer ses traits morphologiques pour le faire incarner par un acteur dont la physiologie correspond à son caractère³.

Il est relativement facile d'imaginer la forme du visage d'un personnage d'après le caractère de celui-ci. Par contre, déterminer le degré de tonicité n'est pas toujours évident. Dans l'œuvre de Molière, les Dilaté, Rétracté, et Médian types sont respectivement Monsieur Jourdain, Harpagon ou Alceste, et Philinte. Monsieur Jourdain nous paraît être un Dilaté tonique donc un sanguin; Harpagon est un Rétracté tonique: un bilieux; Alceste est un Rétracté atone: un nerveux; Philinte est un Médian intermédiaire (intermédiaire signifiant que sa tonicité est moyenne).

A partir des données de base de la morphopsychologie faciale, on pourrait présenter un tableau des types morphologiques dans l'œuvre de Molière. Nous prendrons d'abord comme exemple *Tartuffe* dont voici le tableau (qui ne saurait faire figure d'autorité):

PERSONNAGE	MODELÉ			TONICITÉ			TEMPÉRAMENT
	D	R	M	F	f	I	
Tartuffe	X			X			S
Orgon		X		X			B
Mme Pernelle		X			X		N
Mariane			X		X		L/équilibré
Valère			X			X	équilibré
Elmire			X			X	équilibré
Cléante			X			X	équilibré
Dorine	X			X			S/équilibré
Damis		X			X		N ou B

D = dilaté; **R** = rétracté; **M** = médian; **F** = forte; **f** = faible; **I** = intermédiaire; **S** = sanguin; **B** = bilieux; **N** = nerveux;

L = lymphatique

Complétons ce tableau par celui du type morphologique de quelques personnages choisis (**T** = tendance; **t** = tonique; **a** = atone):

PIÈCES	PERSONNAGES	MORPHOLOGIE FACIALE	TEMPÉRAMENT
<i>Les Précieuses R.</i>	Mascarille	D (ou M) t	TS

	Jodelet	Ra (ou I)	TL
<i>L'École des F.</i>	Arnolphe	Rt	B
	Chrysalde	MRt	T équilibré
	Agnès	D (ou M) I	T équilibré
<i>Dom Juan</i>	Dom Juan	R (ou M) I	rebelle, complexe
	Sganarelle	Dt (ou I)	TS
<i>Le Misanthrope</i>	Alceste	Ra	N
	Célimène	M (ou D) I	T équilibré
	Philinte	MI	équilibré
	Eliante	MI	équilibré
	Arsinoé	Ra	N
<i>l'Avare</i>	Harpagon	Rt	B
<i>Le Bourgeois g.</i>	M. Jourdain	Dt	S
	Cléonte	MI	équilibré
<i>Les Femmes sav.</i>	Philaminte	RI	TN
	Chrysalde	Da	L
	Henriette	MI	équilibré
	Armande	Ra	N
<i>Le Malade im.</i>	Argan	Rt	B
	Béralde	MI	équilibré
	Angélique	MI	équilibré
	Toinette	DI	TS⁴

Bien sûr, une bonne part de subjectivité va dans ces déterminations typologiques. Elles n'excluent pas d'autres possibilités et sont le privilège du metteur en scène hypothétique dont nous prenons la perspective. Les tableaux précédents constituent un échantillonnage qui nous a conduit à observer que l'atonie, et principalement l'atonie combinée à la rétraction, est beaucoup moins fréquente dans l'œuvre de Molière que la tonicité combinée à la dilation ou à la rétraction.

Passons à l'examen des types physiologiques représentés par les figures du théâtre de Molière telles que nous les avons dégagées en mettant en évidence, à partir du modèle *Tartuffe*, une structure d'affrontement présente dans environ deux tiers des pièces de Molière. Deux groupes de personnages s'affrontent: celui du tyran comprenant les figures du tyran (Orgon), de l'élus du tyran (Tartuffe), de l'adjuvant du tyran (Madame Pernelle); et celui des opposants au tyran avec l'amante (Mariane), l'amant (Valère), le conjoint du tyran (Elmire), le raisonneur (Cléante), le suivant

(Dorine) et l'adjuvant des opposants (Damis). Le tableau ci-dessous indique le type physiognomique qui prédomine pour chaque figure (I = intermédiaire):

GROUPE DU TYRAN	TYPE	GROUPE DES OPPOSANTS AU TYRAN	TYPE
Tyran	Rétracté	Amante	Médian ou I
Elu du tyran	Rétracté	Amant	Médian ou I
Adjuvant	Rétracté	Conjoint du tyran	Dilaté tonique
		Raisonneur	Médian ou I
		Suivant	Variable
		Adjuvant	Variable

Le groupe du tyran est généralement formé de Rétractés. Amants, amantes et raisonneurs sont le plus souvent Médians intermédiaires. Le conjoint du tyran tend à être Dilaté tonique et les suivants et adjuvants sont variables. Il existe de nombreuses exceptions à ce tableau qui donne cependant une bonne idée des types physiognomiques prédominants correspondant à chaque figure. Le groupe du tyran étant celui des ridicules, l'on y fait beaucoup de grimaces variées; par contre celles-ci sont rares chez les raisonneurs, relativement peu nombreuses chez les amantes et amants, un peu plus fréquentes parmi les conjoints du tyran et nombreuses dans la catégorie des suivants.

Procédons maintenant à un examen de la *facialité* et des grimaces dans quelques grandes comédies. L'une des plus étudiées pour les grimaces est *L'Ecole des Femmes*. Le temps, l'espace et la situation y jouent un rôle important dans la détermination des expressions faciales. Arnolphe est fondamentalement un anxieux: un Rétracté tonique bilieux. En outre, pendant le déroulement de la pièce son visage se rétracte de plus en plus; c'est un Rétracté qui se rétracte. On peut distinguer temporellement trois phases au cours desquels son visage se modifie. C'est d'abord la période de jovialité de l'acte I. Son faciès détendu, équilibré, doit signifier la satisfaction et le contentement de soi, avec des expressions de vivacité maligne. Cependant, à la fin de l'acte I, Horace alerte Arnolphe par ses confidences. La grimace apparaît sur le visage de

ce dernier et va en s'accroissant et se multipliant. Arnolphe passe par des hauts et des bas, pour finalement se décomposer au dénouement et sortir de scène après une dernière grimace s'accompagnant de son fameux «*Oh!*».

L'espace scénique de *L'École des Femmes* se divise en deux lieux bien distincts où la *facialité* s'exprime de façon fort différente. Ce sont la place publique et la maison. Les grimaces d'Arnolphe sur la place publique découlent de la situation. Particulièrement intéressantes sont celles qu'il fait lorsque Horace se confie à lui: se sont des grimaces contenues révélatrices de ses sentiments véritables. Elles sont atténuées mais crispées, lentes, introverties, pas très mobiles, révélant une contradiction entre le désir du barbon d'exploser et sa volonté de se contrôler pour maîtriser la situation.

Dans l'appartement, au contraire, Arnolphe ôte son masque, ce qui active deux sortes de grimaces: explosives et autoritaires. Les grimaces explosives résultent de la colère et sont mobiles, vives, bien outrées, variées, impressionnantes et hideuses. Elles s'accompagnent bientôt de gestes violents comme en fait l'expérience Horace caché dans une armoire⁵. Les grimaces autoritaires se multiplient lorsque Arnolphe prétend s'ériger en maître absolu et donne des leçons de conduite à Agnès. Il prend alors un faciès sévère et tendu de maître d'école, faciès qui se durcit de façon intermittente en grimaces exposant l'outrance du personnage dans ses rapports avec sa pupille.

Pendant le déroulement de la pièce, les rétractions faciales d'Arnolphe s'accroissent progressivement jusqu'au *Oh!* final qui devrait coïncider avec une grimace extrême isolant totalement le personnage. Ce *Oh!* est le signe sonore d'une expiration douloureuse encore mieux mise en évidence par le *Ouf!* des premières représentations. Arnolphe expire au double sens du mot. Il meurt symboliquement. Son exhalaison s'accompagne d'une rétraction finale extrême de son corps et de son être. La bouche s'ouvre, l'air s'échappe des poumons, on entend un *Oh!* prolongé sortant du fond de l'être. Puis la bouche se referme et le visage se rétracte au

maximum lors d'une grimace finale qui pourrait inclure un rictus évoquant la mort. Arnolphe a cessé de parler, de vivre; il sort de scène: il est terminé, exterminé⁶. *L'Ecole des Femmes* étant cependant une comédie, le *Oh!* et la grimace finale d'Arnolphe devraient provoquer le rire plutôt que la pitié. Cela exige qu'ils soient préparés par un travail de réduction active de la dimension dramatique. Les grimaces devraient contribuer à ce désamorçage. Tout l'art du metteur en scène et des acteurs sera de rendre la mort symbolique et la rétractation finale d'Arnolphe concrètement comiques par une grimace paradoxale de douleur risible: une sorte d'oxymoron facial. Est-ce par une telle grimace que le grand Louis Jovet terminait son rôle? Nous nous plaisons à le croire. En tout cas, morphologiquement, Jovet était parfait pour un rôle de Rétracté tonique qui se rétracte. Il interpréta aussi Tartuffe.

Malgré les composantes qui rapprochent *Tartuffe* d'un drame, c'est une comédie qui, tout autant que *L'Ecole des Femmes*, se prête à une multiplicité de grimaces. Celles-ci apparaissent dès la première scène animée par Madame Pernelle. C'est, comme l'a écrit Robert Kempf, une «dure à moudre»; une Rétractée à tendance atone (nerveuse) au faciès sec, anguleux, pointu signalant un caractère rigide, autoritaire, hautain, emporté, agressif avec une bonne dose de sottise. On l'imagine avec un faciès sévère et un air de venimosité, le tout enrobé dans le ridicule qui désamorce l'aspect inquiétant et dangereux que pourrait avoir ce type de personne⁷. Que quelque muscle peucier approprié se contracte et apparaît une grimace hargneuse et agressive destinée à intimider les autres. Dès le vers 13, Mme Pernelle interrompt chaque membre de la famille qui commence à parler. La scène peut se jouer en telle sorte que chaque individu interrompu grimace: grimace ludique et moqueuse de Dorine, agacée de Damis, résignée de Mariane, presque gracieuse d'Elmire, contenue et polie de Cléante.

A la fin de la scène, Madame Pernelle frustrée déploie un magnifique *geste réorienté* ou *redirigé*. N'ayant pas réussi à maîtriser le groupe des opposants, elle sort furieuse en souffletant sa servante Flipote qui jusque-là s'était tenue coite. On imagine les grimaces possibles de tout le groupe: celle agressive, durcie, rétractée à l'extrême de la douairière, celle de surprise, de douleur

et d'indignation de Flipote; et les autres personnages pourraient bien demeurer figés pendant quelques secondes avec une grimace d'étonnement conforme à chacun de leur caractère; ils formeraient ainsi un éphémère tableau grimacier.

Concentrons-nous brièvement sur le personnage de Tartuffe. Le corpus nous indique on ne peut plus clairement que cet individu est sybarite. Dorine dit:

Tartuffe? Il se porte à merveille,
Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille.
(I, 4. 233-34)⁸

«Gros et gras» signifie la dilatation, «le teint frais» la tonicité, et «la bouche vermeille» la sanguinité. Bref, Tartuffe est un Dilaté tonique au tempérament sanguin. C'est une figure d'appétence, un animal «déterritorialisé» venu sur la terre d'Orgon pour lui dérober sa maison, ses femmes, son argent. Ayant pris la décision existentielle de porter un masque de dévot pour tromper le monde et s'élever dans la société, il contrarie son tempérament sanguin.

La physionomie rétractée de Jovet qui correspondait si bien à celle d'Arnolphe ne convient guère à celle, dilatée tonique, de Tartuffe⁹. Au contraire, les Dilatés Fernand Ledoux, Jean Parédès et Jean Marchat possédaient des traits conformes à la morphologie faciale du personnage. Une photo de Lipnitzki nous montre Ledoux Dilaté tonique qui a travaillé son visage pour faire ressortir simultanément les aspects sanguin et faussement dévot de Tartuffe¹⁰. Visage comprenant au moins quatre niveaux principaux de complexité: celui du Dilaté tonique, celui de la rétractation mimant l'ascétisme d'un dévot, celui révélant l'hypocrisie du protagoniste et enfin le niveau indiquant que le masque de dévot colle à la peau de Tartuffe. Sur cette photo, la rétraction sur fond de dilatation est figurée par un creux accusé, sévère, latéro-nasal, se prolongeant en plissement latéro-labial jusque sous la bouche aux lèvres minces et abaissées, avec un sillon naso-labial accentué. La texture de la peau lisse par endroits, parfois flasque, est un indice que le sanguin a dû se réprimer pour se mettre dans la peau d'un dévot.

La photo de Ledoux montre bien que Tartuffe porte en permanence un faciès grimacier résultant de la contradiction interne du personnage et comprenant un *masque facial* dilaté sur lequel se surimpose des traits rétractés. Ce faciès s'anime en grimaces variées rendues comiques par le jeu dynamique d'alternances entre la dilatation tonique du sanguin et la rétraction du prétendu dévot ascétique.

Dans la scène où Tartuffe demande à Dorine de se couvrir le sein et dans celles où il tente de séduire Elmire, sa grimace est une somme résultant d'une interaction entre deux mouvements ou tropismes contradictoires rendant le personnage disconvenant, dissonant et risible. En résumé le jeu facial de Tartuffe oscille entre les deux pôles de la concupiscence et de l'ascétisme feint, et prend une multitude de formes. Ces oscillations, ces alternances, ces simultanéités aussi, créent un rythme physiognomique s'harmonisant avec celui des paroles, des gestes et des déplacements, donnant une cohérence physique d'ensemble à la pièce. Ici, les expressions faciales et les grimaces intègrent dynamiquement les dichotomies de Tartuffe et les quatre niveaux de complexité dont nous avons parlé plus haut.

Pour terminer parlons des rapports de la *facialité*, de la *gestualité* et de la *spatialité* dans quelques pièces de Molière. La disposition spatiale d'une pièce à la représentation dépend de nombreux facteurs dont certains d'ordre pratique. Néanmoins, le metteur en scène pourra toujours prendre en considération un complexe de facteurs morphologiques, psychologiques, situationnels et dramatiques suggérés par le corpus. Par exemple, *Amphitryon* est une pièce dans laquelle la verticalité a son importance. Les dieux descendus du ciel à terre représentent la verticalité, ce qui pourrait se traduire par un corps svelte de taille élevée, avec un visage allongé. Les mortels donneraient par rapport aux dieux une relative impression de lourdeur: densité militaire d'Amphitryon, Alcmène légèrement et sensuellement en chair, un Sosie au ras du sol. Les grimacier sont bien sûr Mercure et Sosie. Leurs grimaces s'insèrent dans un contexte gestuel où Mercure se déplace de haut en bas pour frapper et intimider Sosie et où ce dernier trébuche

sans cesse, se baisse, s'écrase, en sorte que ses grimaces s'aplatissent et celles de Mercure s'allongent.

Si la verticalité prédomine dans *Amphitryon*, on observe une confrontation entre l'horizontalité et la verticalité dans *Dom Juan*. Avant le dénouement c'est cependant l'horizontalité qui l'emporte. La verticalité est représentée par les figures du Surmoi: la Statue du Commandeur, le Sceptre, Dom Carlos, Elvire et ses frères. L'horizontalité tient aux déplacements de Dom Juan et à ses métamorphoses (hypocrisie) lui permettant d'éviter un ancrage dans la réalité sociale et métaphysique verticale.

La scène première situe Sganarelle comme un bavard extraverti qui aime les plaisirs de la vie, donc comme un Dilaté tonique au tempérament sanguin. Par contraste on peut imaginer Dom Juan comme un Rétracté intermédiaire. Il s'adonne à un jeu de physionomie dont le caractère ludique, parfois grimacier et pas toujours plaisant, permet le désancrage dont nous avons parlé. Ses variations physionomiques expriment le sarcasme, le mépris, la volonté de déranger et de choquer, l'arrogance, le jeu de la séduction auxquels s'ajoutent les traits d'hypocrisie. Caustiques, elles tendent à rendre dérisoire ce qu'elles touchent et mettent une distance entre l'émetteur et le récepteur, entre le sujet et l'objet. En outre, elles manifestent une certaine superficialité du personnage qui passe à travers les autres et le monde sans s'arrêter, en faisant des mines.

Quant à Sganarelle, il fait halte ici et là, puis repart avec ses grimaces variées sympathiques, bon enfant, naïves, troublé cependant par le discours et les mines de son maître, donnant donc par-ci, par-là des signes de crispation et de constriction. Ses grimaces participent à un jeu ludique entre l'auteur et le spectateur, mais elles sont contaminées par celles sardoniques et inquiétantes de Dom Juan, car si l'on remarque une certaine superficialité donjuanesque, ce personnage n'en est pas moins doté d'une perspicacité perçante, pénétrante, corrosive, contaminante qui procède à une mise en question de la société.

Dans certaines pièces de Molière, le haut et le bas, la verticalité et l'horizontalité sont donc constitutifs de la disposition spatiale et ont des rapports avec les déplacements du corps. Cependant, d'un certain point de vue, c'est le circularité qui caractérise l'espace moliéresque. En effet, comme nous l'avons montré par ailleurs, la figure centrale du théâtre de Molière est un tyran *pseudo-alpha* excentrique qui cherche à se faire centre et qui représente une force centripète mortifère que la comédie neutralise par le ridicule¹¹. L'un des meilleurs exemples en est Argan.

Au commencement du *Malade imaginaire*, on le voit seul dans sa chambre. Après avoir compté des parties d'apothicaire il sonne ses gens et ceux-ci tardant un peu à venir, il explose de colère et hurle comme un bébé gâté qui exige sa mère. Une psychocritique adlérienne montre qu'Argan a effectué une régression au stade infantile et instinctuel parce qu'il a peur de la mort. Il surcompense son sentiment d'insécurité et d'infériorité par une attitude despotique et une conduite d'échec. Ses nombreuses grimaces expriment souvent son angoisse et sa souffrance existentielle. Ce sont alors des mouvements de rétraction outrée s'accompagnant d'explosions, d'éclats inconsidérés. Le personnage passe ainsi constamment, alternativement, brusquement et rythmiquement de la rétractation à la dilatation et réciproquement. Son fauteuil symbolise le centre vers lequel il retourne sans cesse et autour duquel il cherche à fixer son entourage; ce n'est pas un centre omniprésent et rayonnant qui se diffuse pour animer et féconder la sphère infinie; c'est un Centre-pétrifiant-absorbant, fixateur et stérile. Nous pensons donc que pour jouer *le Malade imaginaire* l'espace scénique le plus approprié serait celui qui montrerait le mieux cette circularité centripète: une sphère. Les déplacements, les gestes, les expressions faciales, les grimaces d'Argan contribueraient à la *centripétalité* d'ensemble de cet univers microcosmique. C'est pourquoi, plutôt que de présenter un Argan Rétracté tonique, car angoissé et bilieux, nous préfererions, puisqu'il est en réalité physiquement fort robuste, le percevoir comme un Dilaté tonique sanguin qui se rétracte et tente d'emporter les autres dans son mouvement restringent; les autres, les opposants, constituent dès lors une force centrifuge de vie. Nous ne sommes donc pas étonné de constater qu'Argan a été souvent incarné par des acteurs Dilatés

toniques, comme ce fut le cas en 1950 à la Comédie-Française avec le désopilant Louis Seigner.

Seigner fut aussi un magnifique Monsieur Jourdain. Sa morphologie et sa physionomie convenaient parfaitement à ce rôle d'exhibitionniste heureux qui, au sein de sa sphère familiale, joue au Roi-Soleil éblouissant. Le mode principal des grimaces de ce personnage est celui de la singerie car un bourgeois gentilhomme ne saurait être qu'un ridicule paradoxe. Aux expressions faciales des aristocrates qu'il cherche à imiter, se substituent chez lui de vulgaires grimaces. Les gestes, mouvements, poses, expressions nobles du corps se transforment en contorsions. Comme la grenouille qui voulait se faire aussi grosse qu'un bœuf, Jourdain est un Dilaté tonique sanguin qui s'enfle. L'espace du *Bourgeois gentilhomme* est donc circulaire mais, à la différence de celui du *Malade imaginaire* où la circularité est primordialement centripète, la sienne est centrifuge. Les expressions faciales et les grimaces de Monsieur Jourdain le sont aussi: les sourcils s'arrondissent, les yeux tout ronds sortent de leur orbite, la bouche s'élargit, les commissures des lèvres se relèvent, les lèvres s'enflent, les joues se gonflent. Jourdain se boursoufle et s'ébroue. Ses grimaces sont celles ludiques d'un bébé adulte bouffi parfois contrarié et faisant donc occasionnellement des grimaces de contrariété sans conséquences s'insérant dans le contexte du jeu ludique. Bref, elles s'enchaînent sur le mode joyeux¹².

Le Bourgeois gentilhomme est par excellence la comédie qui exhibe une unité structurelle (centrifuge) à tous les niveaux: caractère du protagoniste, situation, déplacements scéniques, gestes, expressions faciales, décor, habits, configuration de l'espace scénique, ballets, langage verbal et non verbal, tout contribue à la cohérence de l'ensemble, tout exprime la *centrifugalité* ludique unificatrice qui au dénouement projette Jourdain au nirvana *mamamouchi*.

Ainsi donc, la grimace fait partie intégrante de l'ensemble organique qu'est une comédie de Molière. Elle contribue à en renforcer l'unité tout en exhibant des exagérations, des excentricités

potentiellement désintégratrices. Constituant un écart à la norme, c'est une figure de style concrète qui a pour effet de provoquer le rire rééquilibrant.

Chateaubriand a dit «tout ce qui fait grimacer la nature de l'homme me paraît peu digne d'estime». La grimace de comédie révèle ce qui fait «grimacer la nature», ce qui est inconvenant. Ce faisant elle a pour fonction paradoxale de réduire l'inconvenance et de ramener le spectateur à l'équilibre de la nature. En ce sens on peut dire que la grimace est anti-grimacière. Elle met en alerte l'organisme du spectateur et incite celui-ci à réagir par le rire, qui rétablit son équilibre homéostatique. Exposant un déséquilibre et une outrance, la grimace sollicite la prise de conscience; elle est instrument de vérité. Elle rappelle à l'ordre et participe à un conservatisme biologique et naturel inhérent à la comédie moliéresque.

The College of Charleston

NOTES

¹C'est aussi une «figure grotesque sculptée sur les sièges des stalles dans les églises médiévales».

²Dans un sens vieilli la contorsion est «l'action de déformer en tordant» (*Le Robert*).

³A l'opposé de celle des morphopsychologues, notre approche va ici de la psychologie à la morphologie. Notons que si la morphopsychologie est une discipline controversielle quand il s'agit de diagnostiquer le mal mental d'un patient d'après sa physionomie, elle et la caractérologie nous paraissent utiles et opératoires pour examiner les types et archétypes dans des comédies.

⁴Le lecteur aura remarqué que, pour ne pas surcharger notre propos, nous avons largement laissé de côté les farces.

⁵Il en fait le récit à Arnolphe qu'il n'identifie pas à M. de la Souche à la scène 6 de l'acte IV pendant laquelle le spectateur voit les grimaces contenues d'Arnolphe et imagine celles explosives évoquées par le récit d'Horace. Ainsi se combinent grimaces actuelles contenues et grimaces imaginées explosives, les unes faisant réciproquement mieux apprécier les autres ce qui produit un effet comique dédoublé.

⁶Dans son édition des *Œuvres complètes* de Molière, Couton note que ce *Oh!* n'est pas celui de l'étonnement ou du soulagement; il signifie douleur.

⁷Bien sûr, on peut concevoir une Mme Pernelle en contrepoint de celle que nous décrivons. Ainsi, Marcelle Demyères, femme au visage dilaté tonique et pourvue d'un bel embonpoint, tenait ce rôle dans la Compagnie de Roger Planchon. Notre vision de Mme Pernelle n'en exclut point toutes les autres, surtout celles farfelues qui contribuent au comique.

⁸Au souper, il mangea deux perdrix et une moitié de gigot, puis il dormit «sans troubles» jusqu'au lendemain dans un «lit bien chaud» et, pour son déjeuner, il but «quatre grands coups de vin» (I, 4. 237-255. Orgon s'emploie d'ailleurs à le rassasier:

A table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis;
Avec joie il l'y voit manger autant que six;
Les bons morceaux de tout, il fait qu'on les lui cède;
Et s'il vient à roter, il lui dit: «Dieu vous aide!»

(I, 2. 191-94)

⁹D'après Jacques Scherer, Jovet avait fait de ce protagoniste: «un homme intéressant, presque sympathique [...], douloureux, déçu, amer, qui ne voit pas clair en lui-même, mélancolique, noble, presque attirant» (31). François Mauriac avait noté que ce Tartuffe ni grossier, ni répulsif était doté d'un «prestige luciférien» (*In* Scherer 92). Comme René Bray, nous pensons que la «possibilité d'infidélité» par l'interprète est «génératrice de vie» et assure «la survie des chefs-d'œuvre» (40-41). Il n'en reste pas moins que le corpus et la lecture morphopsychologique qu'on peut faire de *Tartuffe* indiquent, sans ambiguïté, que Tartuffe est un bon vivant dilaté qui se rétracte par feinte et par volonté de puissance. Molière traite cette contradiction sur le mode comique de la disconvenance.

¹⁰On trouve commodément cette photo sur la couverture de l'édition de *Tartuffe* des Nouveaux Classiques Larousse (*q.v.*).

¹¹Nous appelons *pseudo-alpha* un individu défectueux placé ou prétendant être placé en position de chef ou de maître malgré ses insuffisances.

¹²Elles sont dilatées non contenues, arrondies, en telle manière que ce personnage est une sorte de béance mafflue: un bébé bêtifiant qui bé. Avec Arnolphe les grimaces sont douloureuses et/ou colériques: rétractées contenues sur la place et explosives à la maison; celles d'Harpagon sont rétractées anguleuses, en creux; celles d'Argan non contenues rétractées ou explosives.

Ouvrages cités ou consultés

- Bray, René. *Molière homme de théâtre*, Paris: Mercure de France, 1954
- Corman, Louis. *Visages et caractères* (Paris: PUF, 1985) et *ABC des expressions du visage* (Paris: Jacques Grancher, 1991 et France-Loisirs, 1992).
- Molière. *Œuvres complètes* (Georges Couton, éd.). Paris: Gallimard (Pléiade), 1971.
- _____. *Tartuffe*. Paris: Nouveaux Classiques Larousse, 1971.
- Scherer, Jacques. *Structure de Tartuffe*, Paris: SEDES, 1966