

# la mère coupable ou l'autre tartuffe de Beaumarchais et le tartuffe de Molière : approche intertextuelle

Saloua BEJI BEN H'MID  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
de Sousse- tunisie

**abstrat :** In this article, we have spoken about two plays : La mère coupable ou l'autre Tartuffe by Beaumarchais , and Le Tartuffe by Molière. We have treated of the « intertextuality » between two plays. The authors have approached the hypocrisy topic (abordé le thème de l'hypocrite à deux époques différentes : Molière au XVII<sup>e</sup> siècle et Beaumarchais un siècle plus tard.

L'intertextualité étant le rapport qu'entretiennent deux ou plusieurs textes entre eux, peut également être la « réutilisation » ou « l'absorption » d'un même thème tout comme elle peut se faire dans la dissemblance. C'est ce que nous avons tenté de démontrer dans cette étude. En fin de compte, Beaumarchais s'est inspiré du thème de l'hypocrite mais s'est démarqué de son prédécesseur dans le rôle incarné par le personnage de Begearss vu que la mentalité et les valeurs du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas celles du XVIII<sup>e</sup>

**INTRODUCTION :** L'intertextualité qui exprime le rapport qu'entretient un texte avec d'autres énoncés qui le traversent est de nos jours l'une de principales approches critiques dans les études littéraires. Elle oriente la lecture et implique la complicité du lecteur en faisant appel à ses compétences culturelles.

C'est une notion qui, bien que récente, a été très étudiée. Notre intention n'étant pas d'établir un historique, nous nous contenterons d'évoquer les principaux noms qui ont contribué à ce que l'intertextualité fasse son entrée dans le lexique et dans le champ de la critique littéraire.

Le mérite en revient tout d'abord à Julia Kristeva<sup>1</sup> qui a créé le terme d'intertextualité s'inspirant en cela du « dialogisme »<sup>2</sup> de Bakhtine qu'elle a contribué à rendre célèbre en France.

Kristeva - qui a par ailleurs participe à la grande effervescence intellectuelle qui s'est emparée de la France à la fin des années 60 - s'est intéressée à la production des énoncés et des stratégies discursives, mettant en relief l'hétérogénéité de toute production littéraire : en effet, elle écrit que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »<sup>3</sup>, autrement dit, tout texte reproduit - fût-ce en partie - d'autres énoncés.

C'est grâce aux travaux de tous ces théoriciens et à d'autres<sup>4</sup> comme Barthes, Riffaterre ou Compagnon que le concept sera enfin adopté même par les ouvrages les plus spécialisés. Ainsi Ducrot et Todorov lui consacrent une définition dans leur dictionnaire<sup>5</sup> et plus récemment Issacharoff et Pavis l'ont appliqué au domaine théâtral. Ce dernier formule en ces termes l'articulation intertextualité/théâtre : « Le texte dramatique et spectaculaire se situe à l'intérieur d'une série de dramaturgies et de procédés scéniques[...], il s'opère ainsi une mise en dialogue de l'œuvre citée et du texte d'origine »<sup>6</sup>.

Il élargit ainsi la pratique intertextuelle à une situation dramatique entière, ce qui fait l'objet de notre corpus. Donc qu'il s'agisse de réécrire ou de s'inspirer de textes antérieurs, l'intertextualité, lieu de rencontre de plusieurs énoncés, est au minimum une allusion qui s'impose par plusieurs voix conscientes ou inconscientes, explicites ou implicites.

Considérée comme intrinsèquement liée à toute production littéraire, l'intertextualité est donc omniprésente. Cet aspect peut se manifester dès le titre, affichant d'ores et déjà sa parenté avec un texte antérieur, comme c'est le cas dans les deux pièces de notre corpus : *Le Tartuffe* de Molière et *La Mère Coupable ou l'Autre Tartuffe* de Beaumarchais, celle-ci ayant été écrite plus de cent ans après la première.

Nous avons en effet constaté que le phénomène de l'intertextualité se manifeste dès le titre, pour recouvrir par la suite tout le texte où l'on trouve une analogie frappante entre les deux personnages principaux des pièces précitées: Tartuffe pour la première et Begearss pour la seconde.

Nous sommes ainsi en mesure de poser la problématique suivante : à partir de quel moment peut-on parler de présence d'un texte dans un autre en termes d'intertextualité? Autrement dit, est-il question d'une simple réminiscence du Tartuffe ou d'une réutilisation du thème, celui de l'hypocrisie, dans la mesure où la ressemblance s'étend à toute une situation dramatique<sup>7</sup> ? Nous travail s'articulera de la manière suivante : une première approche intertextuelle par le biais du titre et une seconde mettant en exergue la composition de la pièce par l'intermédiaire du personnage central de Begearss. Et dans la mesure où le rappel d'un texte antérieur peut porter sur le rythme, la tonalité, ainsi que sur le thème, nous consacrerons une partie à l'ironie présente dans les deux pièces. Cette ironie, dans sa définition d'ironie-mention, se rattache au phénomène global de la polyphonie et de l'interdiscours. Enfin nous examinerons la contribution personnelle de Beaumarchais, laquelle traitera de la réutilisation du thème de l'hypocrite.

### **I- L'INTERTITULARITE.**

Signe minimal de l'intertextualité, le titre entretient avec le cotexte - nous entendons par cotexte l'ensemble de l'œuvre sans le titre - une relation de dépendance contextuelle et d'indépendance textuelle, mettant ainsi en valeur deux types de relation syntaxique entre eux le rapport étroit entre le titre et le cotexte, et la référence du titre au corps du cotexte qu'il annonce.

Dans son étude de la composante sémantique du titre, Hoek<sup>8</sup> distingue deux catégories : « les titres subjectaux » qui désignent le sujet du texte et « les titres objectaux » qui tout en désignant le texte tout entier, définissent aussi le genre (histoire, mémoires, contes,...).

Les deux titres de notre corpus appartiennent à la première catégorie dans la mesure où ils ont pour titre un nom propre, et dévoilent l'intention du dramaturge de focaliser sur un personnage. Partant de cette déduction, nous pouvons affirmer que le titre d'un texte constitue sa marque inaugurale ; il annonce, et fonctionne pour cela comme un signal. Dans ce contexte, le titre doit remplir sa fonction, celle de satisfaire l'attente du lecteur ou du spectateur. Ainsi, si Molière a donné à sa pièce le titre de Tartuffe, c'est-à-dire un nom propre, c'est dans l'intention de

designer, identifier, signifier en nous parlant de Tartuffe, un personnage, créant aussi un intérêt, une attente et la promesse implicite d'y satisfaire ; donc « il [le tire] propose une équivocité et promet d'être le moyen de la lever »<sup>9</sup>. Un autre rapport entre ces deux titres peut être examiné, à savoir le renvoi d'un titre à un autre titre ou un autre texte, renvoi plus ou moins explicite. Il s'agit dans ce cas d'intertitralité terme auquel nous préférons la terminologie de Leo Hoek qui parle d'intertitularité<sup>10</sup> pour marquer « le rapport dialogique entre le titre d'un texte et d'autres titres et ou textes [...] : l'intitulation est une imitation différentielle ».

Pour Issacharoff qui s'est intéressé au texte dramatique « le titre d'une pièce de théâtre constitue en quelque sorte le lieu privilégié de l'intertextualité théâtrale, un premier panneau indicateur »<sup>11</sup>. Donc la symétrie entre deux textes peut commencer dès le titre, car celui-ci est un croisement de paroles provenant de sources diverses.

En effet *Tatuffe*<sup>12</sup> ou *l'Imposteur* pour Molière,

*La Mère Coupable ou l'Autre Tartuffe* pour Beaumarchais relèvent de l'intertitularité puisqu'il s'agit de la transposition dans les deux titres d'énoncés antérieurs. Ces deux titres sont également identiques sur le plan de la syntaxe, puisque tous deux sont constitués d'un titre principal et d'un titre secondaire<sup>13</sup>, ajouté au titre principal et séparé de lui par la conjonction « ou », terme à la fois disjonctif et inclusif qui veut dire « en d'autres termes », mais si pour Molière le titre second signifie « c'est-à-dire » et lève l'ambiguïté sur une certaine pré-information, chez Beaumarchais, le « ou » est signe d'indécision, du propre aveu de son auteur qui a écrit à ce propos : « le drame eût dû s'appeler non *La Mère coupable* mais *L'Epouse infidèle* ou *Les Epoux coupables*. Ce n'était déjà plus le même genre d'intérêt »<sup>14</sup>. Or, l'intérêt dont parle Beaumarchais ne peut être que celui de mettre l'accent sur un personnage, celui de Begearss, qui se complait à dépouiller une famille et le « ou » annonce ici une deuxième intrigue tout aussi importante que la première.

L'indécision<sup>15</sup> de Molière, concernant le titre de sa pièce, est due à des facteurs extérieurs qui ne changent rien à l'intérêt de la pièce, à savoir une intrigue unique, liée au personnage de

Tartuffe. Le titre second « ou l'Imposteur » témoigne de l'intention de Molière de lever l'ambiguïté inhérente à certains titres ; il insiste sur l'aspect psychologique du personnage qui s'appelle Tartuffe et qui est également un Imposteur. Tandis que chez Beaumarchais, l'ambiguïté est maintenue ; *La Mère Coupable* n'étant vraisemblablement pas *l'Autre Tartuffe*. Larthomas écrit à ce propos : « nous inversons par une tradition condamnable, les deux éléments de ce mais les deux premières éditions portent *l'Autre Tartuffe* ou *La Mère Coupable*, soulignant que le traître est le personnage principal, Tartuffe de la probité et non plus de la religion, Comme le précise l'auteur »<sup>16</sup>.

D'autre part, « *l'Autre* » dans le titre second fait référence à un modèle antérieur à savoir le *Tartuffe* de Molière et découvre l'intention de Beaumarchais d'écrire une pièce susceptible de ressembler, ou du moins de nous faire penser au Tartuffe précédent. Mais « *Autre* » renvoie aussi à un Tartuffe, autre que celui de Molière : « **Le Tartuffe de Molière était celui de la religion : aussi de toute la famille d'Orgon ne trompa-t-il que le chef imbécile ! Celui-ci, bien plus dangereux, Tartuffe de la probité a l'art profond de s'attirer la respectueuse confiance de la famille entière qu'il dépouille** »<sup>17</sup>

Le renvoi ne reste pas limité au seul titre mais concerne aussi et surtout le texte dramatique. En effet, les deux dramaturges tracent l'itinéraire d'un imposteur, qu'il s'appelle. Tartuffe ou Begearss ; l'ambition de ces deux personnages est avant tout destructrice. Si l'hypocrisie est leur moyen, (l'intrigue, est leur but. Et pour cela il ne faut avoir aucun scrupule car selon Begearss : « le scrupule seul peut lui nuire »<sup>18</sup>

## II. L'intertextualité dramatique.

- *L'imitation.* : L'imitation est aussi l'un des aspects de l'intertextualité car, ainsi que l'a démontré Genette, il existe des relations particulières entre les textes, et parmi les catégories<sup>19</sup> citées, nous retiendrons l'hypertextualité qui désigne « toute relation reliant un texte B (hypertexte) [ce qui est le cas ici de *La Mère Coupable*], à un texte antérieur A (hypo texte) [c'est-à-dire ici *Le Tartuffe*] »

Si les titres des pièces précitées sont très similaires, l'exploitation de la situation dramatique l'est étrangement aussi ;

Beaumarchais a usé du même thème que Molière, celui de l'hypocrisie, ainsi que d'un procédé d'écriture identique : l'ironie. Ce choix, l'auteur de *La Mère Coupable* l'a fait par goût esthétique ou par modestie intellectuelle, mû sans doute par le désir d'affirmer une filiation avec Molière qu'il admire en s'appuyant explicitement sur l'autorité de l'auteur qu'il pénètre.

- **Tartuffe et Begearss** : la démarche d'un hypocrite.

L'hypocrisie est un vice qui consiste à affecter une vertu qu'on n'a pas, mettant en exergue un décalage entre une situation réelle et une autre fictive ayant pour trait dominant le camouflage ; cette pratique est le terrain de prédilection de nos deux protagonistes et si Tartuffe est un modèle du genre, c'est parce qu'il concrétise l'hypocrisie. C'est-à-dire l'art de dissimuler, d'avancer à l'aide d'un masque.

Nous constatons dès le début de chacune des deux pièces, le désordre, la désunion causés par un intrus. Dans *Le Tartuffe*, le personnage éponyme bouleverse l'unité et la stabilité d'une famille en la divisant : tandis qu'Orgon et Mme Pernelle éprouvent beaucoup d'admiration pour Tartuffe, les autres membres sont plutôt méfiants à son regard. Dans *La Mère Coupable*, l'intrus se propose de désunir et de ruiner une famille. En effet, selon un plan dûment tracé, Begearss se prépare à « profiter de la désunion [...] Pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille et envahir les biens d'une maison qui se délabre », alors que Tartuffe, de son côté, se voit accorder la main de Marianne, fille de son bienfaiteur, et la fortune de celui-ci par la même occasion :

« [...] et qu'il vous serait doux

De le voir par mon choix devenir votre époux »<sup>20</sup>

dit Orgon à sa fille.

La similitude est présente dans les deux textes sur un plan dramaturgique. Les deux simulateurs entretiennent le suspense qui se traduit par un rebondissement de l'action ; ainsi, à chaque fois qu'ils agissent, raffermissent-ils leur position vis-à-vis des personnages à duper. Tartuffe, accusé par Damis (fils d'Orgon) d'avoir un penchant pour Elmire<sup>21</sup> (femme d'Orgon) se voit octroyer en guise de « châtiment » la fortune et la fille de son hôte qui

lui ordonne de surcroît de se montrer avec sa propre épouse<sup>22</sup>. Il en est de même pour Begearss qui, sur le point d'être démasqué, par le comte Almoviva qui l'a surpris dans une position plutôt compromettante avec la comtesse<sup>23</sup>, sort une fois de plus vainqueur de la situation et plus que jamais assuré de la confiance totale du comte qui veut hâter le mariage de sa fille Florestine avec Begearss afin de se faire pardonner d'avoir douté de l'intégrité de son ami.

Begearss et Tartuffe, ayant choisi l'hypocrisie installent, à chaque fois qu'ils apparaissent sur la scène, le théâtre dans le théâtre car ils jouent un jeu à l'intérieur d'un jeu, ce qui fait de l'hypocrite un acteur avant tout, car il veut se faire passer pour ce qu'il n'est pas. Tartuffe n'est ni aussi dévot ni aussi intègre qu'il veut le faire croire ; Begearss est un fourbe qui profite de la candeur et de la confiance de tous les membres d'une famille pour mieux la ruiner. Nous assistons sans cesse à une mise en scène des personnages qui veulent toujours tirer profit d'une situation. C'est le royaume des apparences qui prend le pas sur celui de la transparence. Mieux encore, l'hypocrite porte un masque qui colle tellement à son visage que le décalage entre l'être et le paraître, entre le visage et le masque est imperceptible, sauf bien entendu pour le spectateur qui bénéficie de la complicité du dramaturge. Quant aux autres personnages de la pièce et à leurs rapports avec Tartuffe ou Begearss, ils se laissent facilement prendre au jeu du paraître et de l'effet produit par cette apparence au point d'en référer à eux à chaque acte qu'ils projettent de commettre. Enfin, tout comme Tartuffe est grisé à l'idée d'être aimé au point d'être préféré à l'épouse et aux enfants et de devenir même l'envoyé du Ciel<sup>24</sup>, Begearss est « *un ange envoyé du Ciel* », « *un Sauveur* » et il est même assimilé à la voix de Dieu : « *je crois entendre Dieu qui parle* » dit la comtesse<sup>25</sup>. Au niveau sémantique, chacun des deux dramaturges utilise les mêmes termes pour qualifier leur personnage respectif.

Tartuffe et Begearss mettent tous les deux beaucoup de soin à cacher leur véritable identité car leur but commun est de s'approprier par la tromperie la fortune de leur bienfaiteur. À la fin de la pièce, ils sont sur le point de triompher mais échouent dans l'ultime étape, car dans ce jeu avec l'être et le paraître, ils

marquent quelques instants de trêve, moments pendant lesquels ils quittent leur masque et se montrent sous leur vrai visage, se trahissant par la même occasion. Tartuffe se trahit en présence d'Elmire, la femme de son hôte. Il lui dévoile les sentiments qu'il éprouve pour elle sans être sûr des siens. L'emprise de Tartuffe sur Orgon est telle qu'il « se sent » Orgon, et qu'il peut donc le suppléer auprès de sa propre épouse « Tartuffe étant le tout d'Orgon ne sera lui-même qu'en ne laissant rien d'Orgon »<sup>26</sup>.

Imbu de lui-même Begearss sera aussi sa propre victime et il n'ôtera définitivement le masque qu'en devenant le seigneur comte Almaviva : « Pourquoi l'appellez-vous Begearss ?

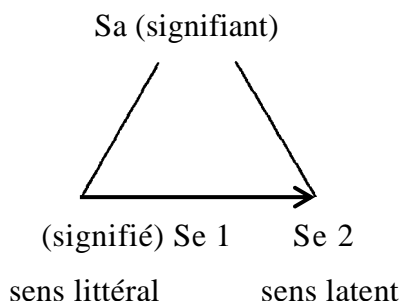
n'est-il donc pas plus d'a moitié le seigneur comte Almaviva ? Encore un pas Begearss ! et tu l'es tout à fait ! »<sup>27</sup>. Les deux personnages ne cesseront leur jeu qu'en usurpant l'identité de leur protecteur respectif Tartuffe et Begearss démasqués passeront « de la guerre couverte à la guerre ouverte »<sup>28</sup> car ils menacent de continuer à nuire, Tartuffe en chassant toute la famille d'Orgon de la maison qu'il a réussi à s'approprier, et Begearss en dénonçant la trahison du comte Almaviva envers l'Espagne, son pays d'origine.

Le vice, dénoncé et ridiculisé par Molière, est utilisé par Beaumarchais dans des attitudes similaires. Ainsi, les deux personnages usent du même stratagème, c'est-à-dire l'hypocrisie, pour duper les membres d'une famille et si ceux-ci ne se rendent pas compte qu'ils sont victimes de manipulations c'est parce que « l'hypocrisie n'est point une apparence trompeuse, elle est la tromperie rendue apparente »<sup>29</sup> par le dramaturge, et le spectateur ou le lecteur y sont sensibles par le biais du discours à double sens présent dans le texte sous la forme de l'ironie.

- *L'écriture ironique.* : L'auteur dramatique, étant celui qui est le moins autorisé à s'immiscer dans son texte, se permet, par personnages interposés, d'émettre un message dont la teneur est perceptible pour le spectateur, destinataire essentiel, lorsqu'il perçoit des éléments de l'intrigue qui restent cachés au personnage et l'empêchent d'agir en connaissance de cause ; ceci se fait par le biais de l'ironie qui laissera transparaître le rapport entre les deux textes. En effet, ce procédé usant du discours double, permettra aux deux dramaturges,



Molière et Beaumarchais, de dénoncer la duplicité de leur personnage, car un discours ironique exige la présence de deux signifiés que recouvre un seul signifiant ainsi que la présence obligatoire d'indices. Afin de rendre ce procédé plus concret, reproduisons le schéma suivant.<sup>30</sup>



Les deux signifiés dont il s'agit sont Se I qui porte le sens littéral et manifeste du terme ou de l'expression ; tandis que Se 2 couvre le sens intentionnel ou suggéré qui est le sens auquel le récepteur doit arriver. Pour Kerbrat-Orecchioni « ironiser c'est dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre » et non « dire le contraire de ce qu'on pense »<sup>31</sup>. Elle fait ainsi la distinction entre l'ironie et le mensonge, qui sont tous deux des types d'insincérité.

Or, Tartuffe et Begearss font preuve d'insincérité en étant le contraire de ce qu'ils veulent faire croire, mais leur jeu n'est pas perceptible par tout le monde ; ni Orgon ni les membres de la famille Almaviva ne soupçonnent la dissociation entre ce qu'ils disent et ce qu'ils veulent faire réellement entendre, entre ce qui est implicite et ce qui est apparent. Pourtant, plusieurs signes dans un énoncé nous permettent de déceler l'ironie ; d'abord, et en ce qui concerne la pièce de théâtre, l'intonation, l'expression du regard, le dialogue gestuel sont autant de signaux qui permettent au récepteur de décoder le message ironique ; au niveau du texte écrit, plusieurs procédés d'écriture, même camouflés, fonctionnent comme autant de preuves de l'insincérité d'un discours et donc font appel à un autre degré de compréhension des propos énoncés. Ainsi dans un dialogue entre Tartuffe et Dorine émaillé de : « *Et Tartuffe ?* » et « *le pauvre homme !* »<sup>32</sup>, Orgon est à ce point entiché de son Tartuffe que

personne d'autre ne l'intéresse ; et lorsqu'après deux jours d'absence, il demande à la suivante, Dorine, si tout le monde se porte bien, il n'est préoccupé en fait que de la santé de Tartuffe et ne sait pas distinguer dans les propos de Dorine la raillerie sous-jacente.

« Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame

[Tartuffe] but à son déjeuner quatre grands *coups* de vin »<sup>33</sup>

Et Orgon répond « le pauvre homme », ne s'inquiétant pas outre mesure de la santé de la malade qui est son épouse.

Cléonte qui a perçu le double sens des propos de Dorine répond à son beau-frère Orgon « À votre nez mon frère, elle se moque de vous ».

Orgon refuse d'admettre ce sens, car il est un destinataire naïf incapable de dépasser le sens littéral. Tout comme il est incapable de déceler l'intention de Tartuffe lorsque celui-ci accepte de s'auto-calomnier, en guise de défense<sup>34</sup> ; comble de l'ironie, Orgon chasse son fils, le déshérite et accorde à Tartuffe sa fille et sa fortune. L'ironie, ici ne concerne pas les propos mais l'intention sous-jacente qui perce sous les mots des personnages. - Nous retrouvons les mêmes procédés employés par Begearss dans *La Mère Coupable*, confirmant en cela la théorie de Kristeva selon laquelle tout texte est « absorption » des textes qui l'ont précédé, car, tout comme Tartuffe, Begearss retourne habilement la situation à son profit en utilisant le discours à double sens, que seul le spectateur peut déchiffrer. Et le comte accordera à celui qui le trompe, encore plus de privilèges et sera définitivement conquis par son adversaire véritable.

Le dramaturge peut aussi avoir recours au niveau du texte écrit aux indications scéniques pour nous signaler le contenu ironique d'un message. Ainsi Begearss pour se justifier et retrouver la confiance du comte, prononce-t-il une longue réplique entrecoupée de didascalies<sup>35</sup>. Nous sommes alors appelés à déchiffrer le sens véritable des propos de Begearss qui parle par allusions, son discours étant chargé de menaces, celles de trahir le comte. Dans ce contexte seuls le comte et le spectateur sont capables de percevoir le sens latent qui est le sens véritable, l'ironie devenant ici le geste agressif d'un personnage qui se

défend. Begearss s'adresse simultanément avec le même énoncé, à deux destinataires distincts : celui qui saisit le sous-entendu, le sens implicite à savoir le comte et celui qui comprend au premier degré : la comtesse qui est également présentée sur la scène et qui, ignorant les données véritables, ne peut être qu'un récepteur naïf.

Dans les deux pièces, ceux qui manipulent l'ironie sont Begearss et Tartuffe et ils s'en servent au détriment des autres personnages sur lesquels ils affirment ainsi leur emprise.

Begearss se moque de la comtesse qu'il sait pouvoir manipuler à sa guise : *« que diable ! il la sert dans ses goûts, je l'entends toujours dire : Ah ! C'est un ange sur la terre ! »*<sup>36</sup> Répond-il à Suzanne qui blâme le comte de vouloir faire entrer sa femme au couvent. Il se permet également de railler sans en avoir l'air toujours par le biais de l'ironie lorsqu'il parle au comte de son *« second fils »* et de *« la vertu de [son] épouse »*<sup>37</sup> sachant très bien que Léon n'est pas le fils du comte et que la comtesse a perdu sa vertu.

Tout comme Tartuffe, qui veut faire entendre un discours différent de celui auquel il pense, Begearss répond au comte qui insiste pour lui remettre sa fortune : *« Et moi je n'en veux point »*<sup>38</sup> car, assure de bénéficier de l'entière confiance du comte et de sa fortune, il fera semblant de refuser afin de confirmer l'intégrité et l'honnêteté dont il est dépourvu en réalité. Ici l'ironie frôle le mensonge, car le personnage dit le contraire de ce qu'il pense et veut que son vis-à-vis croie ce qu'il dit et non ce qu'il pense. Ainsi, et si nous adoptons la thèse de Kerbrat-Orecchioni, qui distingue le mensonge et l'ironie, nous aurons ce qui suit :

Le mensonge : L dit A, pense non A et veut faire entendre A

L'ironie : L dit A, pense non A et veut faire entendre non A.

Appliquons, pour le mensonge, cette théorie à Begearss :

1) Begearss dit : je ne veux pas de la fortune du comte

Il pense : je veux la fortune du comte

Et veut faire entendre : je ne veux pas de la fortune du comte

Tandis que pour l'ironie, l'assertion serait la suivante

2) Begearss dit : je ne veux pas de la fortune du comte

Il pense : je veux la fortune du comte

Et veut faire entendre : je veux la fortune du comte

Nous sommes ici, une fois de plus, face à un discours à double dimension et l'analyse sémantique ne sera pas la même selon que l'énoncé sera considéré ou non comme ironique. Le comte se laissera duper, adhérant aux dires de Begearss, tandis que le spectateur et Figaro décoderont la pensée.

L'autre dimension ironique, présente également est celle où les deux interlocuteurs sont capables de déchiffrer le sens suggéré. Dans la relation Figaro/Begearss à titre d'exemple, Begearss sait que Figaro n'est pas dupe de ses manigances ; le rapport qui s'installe ici n'est plus un rapport de supériorité d'un protagoniste qui sait et d'un autre qui ignore, mais un rapport d'égalité ; des lors, tous les deux sont aptes à saisir la portée ironique d'un énoncé : ainsi lorsque Begearss porte soi-disant le deuil d'un parent, Figaro sait que tout ceci n'est qu'en rapport avec ses manigances et lui réplique : « j'ai beaucoup connu le parent dont monsieur hérite »<sup>39</sup> dans l'intention de railler et marquer une victoire sur son adversaire, le défunt n'étant en aucun cas parent de Begearss. L'ironie fonctionne ici comme un signal pour informer que Figaro n'est pas dupe.

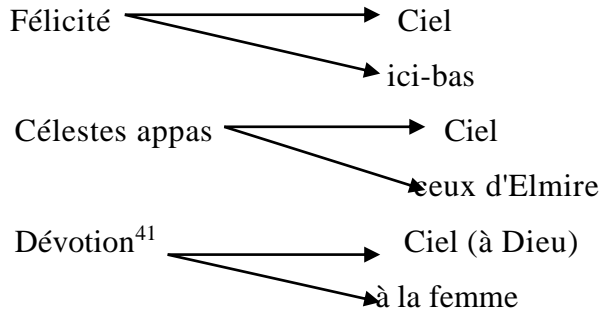
Dans *Tartuffe*, à l'exception de M<sup>ème</sup> Pernelle et d'Orgon, toute la famille démasque l'hypocrite dès le tout début de la pièce. Ainsi lorsque Elmire répond aux avances de Tartuffe, celui-ci sera à son tour victime du discours ironique :

« Mais comment consentir à ce que vous voulez

Sans offenser le ciel dont toujours vous parlez ? »<sup>40</sup>

Il n'est plus celui qui trompe mais celui qui est trompé, et de manipulateur il deviendra manipulé, ce qui causera sa perte ; comme Begearss, qui une fois démasqué à la fin de la pièce, deviendra la victime à ses dépens, de tous les autres personnages désormais ligués contre lui.

Enfin, Tartuffe pêche par excès : les mots « Ciel », « dévotion ». « bénir » « prières », « en haut » reviennent très souvent et ont un double sens qu' Elmire, lisant dans les pensées de Tartuffe, pourra aisément décoder.



Ainsi le mot «félicité » renvoie en premier lieu au Ciel ; mais Tartuffe pense au sens suggéré, à savoir la félicité dans la possession de la femme aimée. Il se sert hypocritement de la religion à des fins personnelles. Elmire, lisant dans les pensées de Tartuffe, pourra aisément décoder les deux significations différentes. Quant à Begearss il se sert de l'amitié et de la confiance de tous les membres de la famille Almoviva pour mieux les exploiter.

Conformément à la démarche hypocrite, l'exagération est de mise. Si Tartuffe, en présence de Dorine, ne supporte pas la vue de sa nudité et «*tire un mouchoir de sa poche* » afin qu'elle couvre « [...] *ce sein qu'[il] ne saurait voir* »<sup>42</sup>, Begearss use de l'hyperbole pour prouver au comte son intégrité et son sens de l'honneur.<sup>43</sup>

Cette analyse concernant les procédés ironiques utilisés par les deux dramaturges nous amène à la conclusion que Beaumarchais s'est également servi de l'ironie afin de dénoncer l'imposture de son personnage.

Peut-on alors parler d'imitation, d'inspiration ou de simple évocation ? Autrement dit, s'agit-il d'intertextualité « restreinte » ou « limitée »<sup>44</sup> puisque, ainsi que nous l'avons démontré, « les éléments d'un hypotexte » sont repris dans une très large mesure ? On serait tenté de dire comme Issacharoff « qu'à la limite toute pièce de théâtre est une manifestation de l'intertextualité, dans la mesure où elle renvoie - explicitement ou implicitement - soit à une convention théâtrales, soit, au sens plus étroit, à un texte

spécifique ». <sup>45</sup>

**III. Intertextualité et dissemblance :** Certes, *La Mère Coupable ou l'Autre Tartuffe* évoque très largement *Le Tartuffe*, ainsi que nous avons pu le constater. Nous pouvons donc parler d'un emprunt que Beaumarchais aurait fait à son illustre prédécesseur et puisque Beaumarchais dénonce l'itinéraire d'un hypocrite, il va se trouver confronté à l'attitude de Molière car les machinations d'un hypocrite sont les mêmes quelle que soit l'époque. D'ailleurs l'auteur de *La Mère Coupable* ne nie pas s'être inspiré de Molière. Mais Begearss. qui est le personnage ayant permis ce rapprochement entre les deux dramaturges.. Présence aussi. dans sa conception, outre les points communs évoqués, quelques points de divergence qui vont nous permettre de dire que Beaumarchais a bien fait une « absorption »<sup>46</sup> dans un premier temps avant de passer à l'étape suivante à savoir une réutilisation du thème de l'hypocrite dans la mesure ou à tout texte est une mosaïque des textes qui l'ont précédé »<sup>47</sup>.

Machiavélique, Begearss Pest peut-être plus que Tartuffe dont il va se démarquer et qu'il va même dépasser, selon les dires de Beaumarchais, qui le voulait « plus dangereux » que le Tartuffe de Molière et c'est afin de « [nous] garantir des pièces de ces monstres (et il en existe partout) que j'ai traduit sévèrement celui-ci sur la scène française »<sup>48</sup>

Commençons par examiner l'origine respective de ces pièces. Molière a écrit *Le Tartuffe*, en pensant à l'étymologie du mot et ne visant personne en particulier mais tout hypocrite en général. Tandis que Beaumarchais a mis en scène un personnage qui lui a été inspiré par l'avocat Bergasse avec qui le dramaturge a été en conflit.

D'autre part, et sur un plan dramaturgique, Tartuffe n'apparaîtra qu'au 3<sup>e</sup> acte même si sa présence s'était fait sentir dès le début de la pièce à travers les propos des autres personnages. Begearss, quant à lui, fera son apparition dès le début de la pièce et envahira la scène de théâtre par sa présence.<sup>49</sup> C'est lui qui mène l'action et décide du sort des autres personnages. Beaumarchais a pris à Tartuffe son aspect fourbe et machinateur mais l'a étendu à toute la pièce.

Tartuffe a dupé uniquement le père alors que Begearss a dupé toute la famille, prêchant droiture et intégrité ; seul Figaro a deviné dès le début les intentions véritables du personnage.

En effet, dès la scène 2 de l'acte I, Figaro demande à Suzanne de jouer le même jeu que Begearss afin de le démasquer : « Ne peux-tu être aussi perfide que lui ? l'amadouer, le bercer d'espoir ? Quoi qu' 'il demande, ne pas le refuser ? » car il « [...] lui trouve un air... plus, faux, plus perfide et plus fat ; cet air des sots de ce pays, triomphant avant le succès »<sup>50</sup>.

Beaumarchais donne aussi à son personnage l'occasion, dans deux monologues<sup>51</sup> de se livrer à nous et de savourer à haute voix son proche succès, ce que Tartuffe a fait avant lui, dans un dialogue avec Elmire. C'est que ce dernier est sensible au sentiment amoureux tandis que l'« Autre Tartuffe » n'aime que lui-même. Il ne prend même pas la peine de jouer à l'amoureux face à Florestine. En calculateur froid et sans scrupule, il fait le bilan de ses acquis et programme la démarche à suivre pour atteindre le but fixe. Mais la dernière étape de son plan tournera à son désavantage et n'aura pas l'effet escompte, provoquer une confrontation ente le comte et la comtesse qui mènera à la séparation. Or, cette ultime rencontre réhabilitera la comtesse aux yeux de son mari et la lette que Begearss a remise comme preuve de culpabilité sera celle qui le condamnera. Lors du dénouement, même si le but est le même dans les deux pièces, démasquer et chasser l'imposteur, le moyen dramatique est différent. Begearss ne sera pas démasqué en deux étapes comme Tartuffe l'a été par Orgon puis par M<sup>me</sup> Pernelle, mais il le sera devant toute la famille réunie et à nouveau unie. Le Comte, grâce aux soins de Figaro, pourra récupérer la totalité de ses biens alors qu'Orgon, n'ayant pas un Figaro à son service, sera totalement à la merci de Tartuffe. Et c'est grâce à l'intervention du Roi que ses biens lui seront restitués. Beaumarchais a utilisé le personnage de Figaro, déjà présent dans les deux premières pièces de la trilogie, comme seul à pouvoir déjouer les plans d'un Begearss, personnage dangereux s'il en est. Figaro sera plus fate et calculateur que son adversaire qu'il amènera à se dévoiler ; il agira avec beaucoup de

précautions et choisira la feinte afin de duper Begearss qui a sous-estime son ennemi bien qu'il sache des le début que Figaro est celui qu'il doit le plus craindre<sup>52</sup>.

Tartuffe ne saura que plus tard, alors que faction est bien avancée, qu'il doit se méfier des autres membres de la famille. Son jeu, même intense, ne durera pas aussi longtemps que celui de Begearss, celui-ci commençant sa manipulation dès l'acte I. scène 4 et la terminant avec la pièce.

Begearss se réjouit de semer autour de lui le malheur et Suzanne lui dit : « Ma foi, monsieur, je vous admire ! Au milieu du désordre affreux que vous entretenez ici, vous seul êtes calme et tranquille »<sup>53</sup>. il ne possède certes pas la profondeur de Tartuffe, mais les actions qu'il accomplit sont plus nombreuses. Tel un joueur d'échecs il écarte habilement tout ce qui pourrait entraver son projet : tout d'abord, il insiste auprès du comte afin qu'il éloigne Léon et Figaro, puis il annonce brutalement a Florestine son soi-disant lien de parenté avec Léon afin qu'elle le chasse de son esprit et de son cœur et enfin il suggère au comte le divorce.

La manipulation préférée de Begearss reste malgré tout, la révélation des secrets il a connaissance de la relation de la comtesse avec la page Léon d'Astorga ainsi que de l'adultère du comte et révèle ses secrets aux différents personnages, selon son intérêt propre.

Enfin, Beaumarchais, et conformément aux exigences du drame bourgeois, donne à sa pièce une dimension inexistante chez Molière, qui ne répond pas au critère d'une dramaturgie classique. Il s'agit du pathétique<sup>54</sup>, en remplacement du comique qui caractérise *Le Tarruffe*.

Eduquer en critiquant tel est le but de Molière ; celui de Beaumarchais est de propager les valeurs bourgeoises, c'est-à-dire la générosité et le pardon, et de mettre en garde ses contemporains contre les abus de personnes telles qu'un Begearss en agissant sur les sentiments par le biais de l'émotion. Ainsi, les personnages générateurs d'émotion ne sent-il pas les hypocrites mais les victimes de telles manipulations. Beaumarchais a très certainement largement use du thème du Tartuffe, mais il y a



appose son empreinte qui est aussi celle de son époque.

**CONCLUSION :** Situations symétriques, figures doubles c'est en ces termes que Laurent Jenny parle<sup>55</sup> de l'intertextualité. Qu'elles proviennent donc de Tartuffe ou de Begearss, les manipulations d'un hypocrite sont les mêmes. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ces deux personnages ont autant de points de convergence.

Outre les personnages, l'intertextualité est partout présente et déjà au niveau du contenu formel de l'œuvre, tout texte dramatique reprend et réutilise une dramaturgie déjà existante et Beaumarchais ne cache pas ses intentions, qui se manifestent dès le titre, celles de tracer l'itinéraire d'un hypocrite qui serait un « Autre Tartuffe ».

Le style contribue également à rendre compte de ce phénomène intertextuel, à travers l'ironie que nos deux dramaturges manipulent avec un plaisir évident. Il est bien entendu que ce degré de compréhension que réclame l'ironie n'est pas perceptible par un destinataire naïf qui est incapable de dépasser le sens premier d'un énoncé, et, tantôt arme de défense, tantôt agression, l'ironie sera perçue et manipulée tour par les protagonistes des deux pièces.

Mais, tandis que Beaumarchais a utilisé comme point de départ pour *La Mère Coupable*, un fait divers dont il a été victime, afin de mettre en garde ses contemporains contre un personnage tel que Begearss, Molière a mis en scène le type de l'hypocrite universel, ce qui permet à Begearss de se démarquer de Tartuffe - ne serai t-ce qu'au niveau de la conception du personnage. Ajoutons à cela que Begearss occupe pins souvent la scène que Tartuffe, celui-ci étant plus profond sur un plan psychologique, qu'enfin Begearss a réussi à duper toute une famille, hormis le domestique, Figaro, alors que Tartuffe n'a trompé que du chef de famille et de Mme Pernelle.

Ceci nous a permis de dégager les points de divergence qui font que *La Mère Coupable* présente quand même quelques aspects qui font son originalité car l'intertextualité, c'est également « la différence dans l'imitation »<sup>56</sup>, l'essentiel n'étant pas la provenance des matériaux d'une oeuvre mais sa construction qui peut leur donner

une tout autre valeur et une signification différente.

Notes :

- 
- 1 - J. Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémantologie*, Paris : Seuil, 1969.
- 2- Ce terme a été employé par Bakhtine (1895-1975) pour désigner la particularité qu'ont certains énoncés d'être attachés à diverses sources d'énonciation antérieures qui les figent dans un contexte socio-culturel. Partant de ce principe, tout terme est traversé par la voix et la parole d'autrui, remettant en cause l'univocité du langage. Cette théorie, il l'a surtout développée dans son ouvrage *La Poétique de Dostoïevski*. Moscou : 1963 et Paris : Seuil, 1970, où les mots-clés sont ceux de « dialogisme » ou « polyphonie ».
- 3- J. Kristeva, *op. cit.*, p. 85.
- 4 - Quant à Genette qui considère l'intertextualité comme l'une des composantes de ce qu'il appelle la transtextualité, il la situe dans un réseau relationnel et la définit comme étant « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre », l'utilisant ainsi dans un sens plus restreint.
- G. Genette *Palimpsestes*, Paris. Seuil, 1982, p. 8.
- La transtextualité inclut 5 types de relations : l'intertextualité, la paratextualité, (relation du texte avec son entourage immédiat : titre, préface, illustrations...), la métatextualité (relation de commentaire d'un texte avec d'autres), l'hyperstextualité (rapport de transformation ou d'imitation comme la parodie, le pastiche...) et l'architextualité (qui en appelle à la généricité de l'œuvre),
- G. Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 8 et sq.
- 5 - O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, «[...] le discours, loin d'être une unité close [...] est travaillé par les autres textes », p. 446.
- 6 - P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Ed. Sociales, 1987. p. 208.
- 7 - Ceci d'autant plus que Beaumarchais a été un fervent admirateur et un lecteur assidu de Molière Cf. P. Larthomas, *Le langage dramatique*. Paris : PUF. 1980. p. 14 et sq.
- 8 - L. Hoek, *La marque du titre*, La Haye/Paris : Mouton, 1982, pp. 99 à 142.
- M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*. Paris : Corti. 1985, p. 41.
- Selon G. Ferreyrolles (*Molière, Tartuffe*, Paris : PUF, 1987, p. 56), au sens figuré, Tartuffe veut dire: méchant petit homme. Le sens propre renvoie à la dissimulation de la truffe, qui est un champignon souterrain donc Tartuffe : celui qui dissimule.
- Par ailleurs, Molière s'est également inspiré, pour son personnage d'un personnage de Mathurin REGNIER, *Macette*, une entremetteuse hypocrite (Satire XIII).
- L. Hoek, *op. cit.*, p. 200.
- 9- Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris : Mouton, 1973. P173.
- 10 - L. Hoek, *op. cit.*, p. 299.
- 11- M. Issacharoff, *op.cit.*, p. 41.
- 12- Selon G. Ferreyrolles (*Molière, Tartuffe*, Paris : PUF, 1987, p. 56), au sens figuré, Tartuffe veut dire: méchant petit homme. Le sens propre renvoie à la

dissimulation de la truffe, qui est un champignon souterrain donc Tartuffe : celui qui dissimule.

Par ailleurs, Molière s'est également inspiré, pour son personnage d'un personnage de Mathurin REGNIER, *Macette*, une entremetteuse hypocrite (Satire XIII).

13 - L. Hoek, *op. cit.*, p. 200.

14 - Beaumarchais, *La Mère Coupable*, *op.cit* p. 273.

15 - Molière sous la pression de la censure a changé à plusieurs reprises le titre initial de la pièce : *Tartuffe ou l'Hypocrite* (1664) ; *Panuphle ou l'Imposteur* (1667) et enfin *Tartuffe ou l'Imposteur* (1669).

16 - P. Larthomas, Préface à *La Mère Coupable*, Paris: Gallimard, p.15

17 - Beaumarchais, *op. cit.*, p. 272.

18 - Beaumarchais, *La Mère Coupable*, p. 399, Acte IV, scène 5.

19 - G. Genette, *op. cit.*, p. 11 : il distingue 4 types de relations transtextuelles, sans compter l'intertextualité ; le paratexte, le metatexte, l'architexte et la transtextualité, rebaptisée hypertextualité

20 - Molière, *op. cit.*, p. 282, Acte I, scène 2.

21 - *Ibidem*, Acte II, scène 1.

22 - *Ibidem*, Acte III, scène 6 et 7.

23 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte III, scènes 6 et 7.

24 - Molière, *op. cit.*, Acte I, scène 5, vers 278 . Acte I, scène 1, vers 147.

25 - Beaumarchais, *op. cit.*, respectivement : Acte IV, scène 7, p. 362 et Acte III, scène 2, p. 342.

26 - M. Ferreyroles, *Molière - Tartuffe*, Paris : PUF, 1987,

27 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte IV, scène 3,

28 - M. Ferreyroles, *op. cit.*, p. 51.

29 - *Ibidem*, *op. cit.*, p. 82.

30 - Groupe .μ, « Ironique et iconique » in *Poétique* 36, 1978, p. 427.

31 - C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon : PUL, 1977, pp. 134

32 - Molière, *op. cit.*, Acte I, scène 4.

33 - *Ibid* ; Acte I sc 4.

34 - *Ibidem*, Acte III, scène 6.

35 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte III, scène 8.

36 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte I, scène 4 p289.

37 - *Ibidem*, Acte I, scène 6, p. 293.

38 - *Ibidem*, Acte I, scène 7, p. 295.

39 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte II, scène 12,

40 - Molière, *op. cit.*, III, 7, v. 1021-1022.

41 - Molière, *op. cit.*, III, 6.

42 - Molière, *op. cit.*, v. 861

43 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte scène

44 - M. Issacharoff, *op. cit.*, p. 52.

45 - M. Issacharof, , *op. cit.*,

46 - J. Kristeva, *op. cit.*, p. 82.

47 - *Ibidem*, p. 85.

48 - Beaumarchais, *op. cit.*, p. 272.

49 - Begears apparait dans 37 scènes sur les 75 que compte la pièce.

50 - Beaumarchais, *op. cit.*, Acte I, scene 2, p. 283

51 - *Ibidem*, Acte II, scene 3 ; Acte IV, sc 3

52 Beaumarchais, *op. cit.*, Acte IV, scene 3.

53 - *Ibidem*, *op. cit.*, Acte IV, scene 4, p. 358.

54 - Beaumarchais, *op. cit.*, p. 273 pane de pathétique dans le sens de « émouvoir moralisant »

55 - L. Jenny, < Stratégie de la forme » in *Poétique* 7. 1976, p. 256.

56 - Ch. Grivel, *op. cit.*, pp. 60 a 65.