

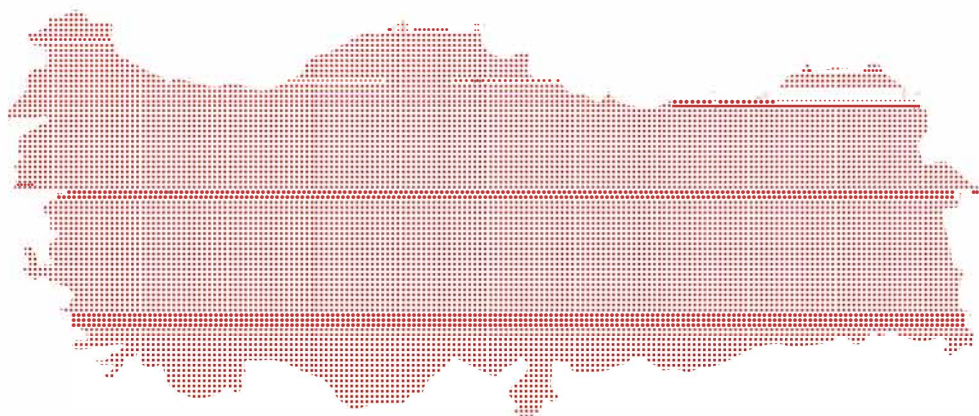
Numéro 15 / Année 2022

Synergies Turquie

Revue du GERFLINT

**Molière 400 ans après.
Réflexions sur la culture, le théâtre,
le langage, la littérature
et les pratiques d'enseignement**

Coordonné par Füsün Saraç
et Yaprak Türkân Yücelsin Taş



Synergies Turquie

Numéro 15 / Année 2022

Molière 400 ans après.
Réflexions sur la culture, le théâtre, le langage,
la littérature et les pratiques d'enseignement

**Coordonné par Füsün Saraç
et Yaprak Türkân Yücelsin Taş**



REVUE DU GERFLINT
2022

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Turquie est une revue francophone de recherches en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux travaux de langue, de littérature, de culture, de traduction et de didactique qui réunit les chercheurs universitaires de Turquie publiant essentiellement leurs recherches en français.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Turquie, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Turquie** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Turquie*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 1961-9472 / ISSN en ligne 2257-8404

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur honoraire, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Rédactrice en chef

Füsun Saraç, Maître de Conférences, Université de Marmara, Istanbul, Turquie

Rédactrice en chef adjointe

Yaprak Türkân Yücelsin Taş, Université de Marmara, Istanbul, Turquie

Secrétaires de rédaction

Naci Serhat Başkan, Université de Marmara, Istanbul, Turquie

Mustafa Bükür, Université de Marmara, Istanbul, Turquie

Titulaire et éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT
10 rue Chartraîne
27 000 Évreux - France
www.gerflint.fr
gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction en Turquie

Institut français de Turquie-Istanbul
İstiklal Caddesi
n° 4 / 34435 Taksim - Istanbul.
Tél : (0212) 393 81 11 / www.ifturquie.org

Contact de la Rédaction :
synergies.turquie@gmail.com

Comité scientifique

Ayşe Eziler Kıran (Université Hacettepe), Ece Korkut (Université Hacettepe), Fabrice Barthélémy (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Füsun Bilir Ataseven (Université Bilkent), Hüseyin Gümüş (Université de Marmara), Necmettin Kâmil Sevil (Université d'Istanbul), Nedret Öztokat Kılıçeri (Université d'Istanbul), Nur Nacar Logie (Université d'Istanbul-Cerrahpaşa), Sündüz Öztürk Kasar (Université Galatasaray).

Comité de lecture

Abdüllatif Acarlioğlu (Université Anadolu Eskişehir), Alaskar Özperçin (Université d'Istanbul-Cerrahpaşa), Betül Ertek (Université de Marmara), Bülent Çağlakpınar (Université d'Istanbul), Derya Toruç (Université de Marmara), Dilber Zeytinkaya (Université de Marmara), Eylem Aksoy Alp (Université Hacettepe), Françoise Le Lièvre (Université Galatasaray), Necmettin Kâmil Sevil (Université d'Istanbul-Cerrahpaşa), Philippe Barbé (Université de Marmara), Selin Gürses (Université d'Istanbul), Sezai Arusoğlu (Université Hacettepe), Tanju İnal (Université Bilkent), Tuğrul İnal (Université Hacettepe), Tilda Saydı (Université Adnan Menderes).

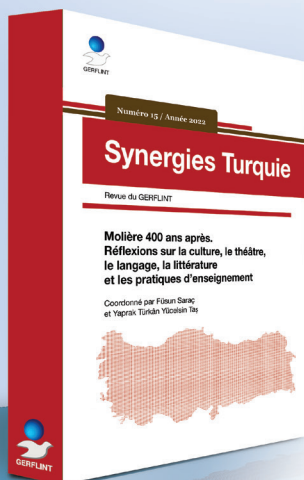
Patronages et partenariats

Ambassade de France en Turquie (Institut français de Turquie-Istanbul), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, Pôle Recherche & prospective), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel, France), EBSCO Publishing, ProQuest, Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Turquie n° 15 / 2022
<https://gerflint.fr/synergies-turquie>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
Ebsco : Communication & Mass Media Index
Ebsco : Communication Source
Ent'revues
ERIH PLUS
HAL science ouverte
Index Islamicus
ISSN Portal / ROAD
JournalBase (CNRS-INSHS)
JournalSeek
Linguistics & Language Behavior Abstracts (LLBA)
LISEO (France Éducation International)
MIAR
Mir@bel
MLA
Scopus, Scopus Sources
SHERPA/RoMEO
SJR. SCImago Journal & Country Rank
Ulrichsweb
ZDB
Zenodo

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Molière 400 ans après. Réflexions sur la culture, le théâtre, le langage, la littérature et les pratiques d'enseignement

Coordonné par Füsün Saraç et Yaprak Türkân Yücelsin Taş



Sommaire



Nedret Öztokat Kılıçeri	7
Avant-propos. Un engagement universitaire pour Molière à l'occasion de ses 400 ans	
Füsün Saraç, Yaprak Türkân Yücelsin Taş	11
Présentation	
Ebru Eren	15
Égalité des sexes selon les politiques éducatives : analyse épistémologique de <i>l'École des femmes</i> de Molière	
Ece Korkut	29
Le comique de répétition verbale et Molière	
Nedret Öztokat Kılıçeri	45
Observations sémiotiques sur <i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	
Loubna Dirhoussi, Mohamed El Bouazzaoui	59
La distinction sociale et culturelle dans <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> de Molière : essai de lecture à partir de la théorie de Pierre Bourdieu	
Vrinda Vaz, Kshama D. Dharwadkar	71
L'analyse critique de la traduction de <i>Le Tartuffe</i> ou <i>L'Imposteur</i> en konkani	
Loubna Amraoui	83
Texte théâtral et paradigme interculturel : la comédie Moliéresque au collège marocain	
Fenghua JIN	101
La réception de Molière en Chine	
Hülya Boy, Ayşe Banu Karadağ	115
Molière'in <i>Les Fourberies de Scapin</i> 'inden « Osmanlıların Molière'i » Âli Bey'in <i>Ayyar Hamza</i> 'sına: « Çeviri » yoluyla « Telif »	
Hüseyin Necmi Öztürk	133
Une lecture sémantique autour des notions classiques : l'honneur et l'honnête homme dans <i>Le Misanthrope</i> de Molière	
Derya Toruç	141
Influence de Molière sur Ahmet Vefik Paşa	

Annexes

Profils des contributeurs	151
Projet pour le n° 16, Année 2023	155
Consignes aux auteurs	157
Publications du GERFLINT.....	161



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Avant-propos. Un engagement universitaire pour Molière à l'occasion de ses 400 ans

Nedret Öztokat Kılıçeri

Université d'Istanbul, Turquie

nedretoztokat@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-3445-1275>

L'influence de Molière remonte en Turquie au XVII^e siècle, donc à l'Empire ottoman. La première représentation de Molière a eu lieu le 16 février 1673 au Consulat de France à Péra. Les années 1869-1882 sont marquées par l'engouement pour l'œuvre entière de Molière présentée en langues turque et française. Les recherches montrent que les premières traductions proviennent des travaux des jeunes Arméniens ottomans qui ont découvert à Venise les pièces de Molière ; et B. Kaspar Tüysüz serait le premier à traduire *Le médecin malgré lui* en 1849. Les carnets de voyages ottomans annoncent que les pièces ont été représentées en turc et qu'il reste toujours des pièces non publiées.

Dans la géographie ottomane, les pièces ont surtout été traduites sous forme d'adaptation de contenu dans le code des représentations populaires turques « Orta Oyunu » basées sur les improvisations. Cette période d'adaptation indique la transition en Turquie vers le théâtre moderne. En effet, l'époque des réformes Tanzimat et la jeune république turque les traducteurs admiratifs de Molière ont contribué à créer un terrain propice dans l'instauration du théâtre national moderne.

Dans un pays dont le théâtre a été si marqué par son œuvre, l'année 2022 devait incontestablement consacrer un moment fort à Molière, auteur comique français le plus adapté, le plus traduit et le plus représenté en Turquie. À côté des représentations des pièces dans les théâtres privés ou municipaux, la Faculté des Lettres de l'Université d'Istanbul s'est engagée pour la programmation et la réalisation des activités autour de cette grande figure du théâtre et de la littérature françaises. Dans ce même cadre, nous avons décidé de consacrer l'édition 2022 de *Synergies Turquie* à ce grand auteur.

Le dossier « Molière » dans ce 15^e volume de la revue *Synergies Turquie* publiée et éditée par le GERFLINT (*Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale*) fait donc partie de ce programme commémoratif. Nous avons réuni nos forces pour partager notre savoir sur l'œuvre de Molière. Nous souhaitons ainsi offrir une vue d'ensemble sur la manière dont les chercheurs et spécialistes

étudient Molière. Je tiens à remercier les auteurs des articles ci-présents ainsi que la rédactrice en chef Madame la Professeure Füsün Saraç et la rédactrice en chef adjointe, Madame la Professeure Yaprak Türkân Yücelsin Taş, pour avoir coordonné ce numéro.

L'Institut français de Turquie a partagé notre enthousiasme pour les 400 ans de Molière et a projeté la représentation du *Malade imaginaire* de la Comédie française, le 13 octobre 2022, dans le salon de spectacle à Taksim.

Le partenariat entre l'Université d'Istanbul et la Bibliothèque Atatürk a donné lieu à une exposition très spéciale : les affiches des représentations de Molière des années 1890 aux années 1960 ont été exposées à la galerie de la Bibliothèque Atatürk du 25 mai au 30 juin 2022. L'exposition « De Molyer à Molière : les archives de la Ville d'Istanbul (IBB) » a réuni les documents relatifs aux deux acceptions de Molière : la première concerne la période Tanzimat où le dramaturge français était bien « Molyer » des adaptations ; et l'autre indique le passage des adaptations aux traductions fidèles de « Molière » qui ont essentiellement contribué à la création d'un théâtre turc faisant partie des réformes de la modernisation.

En parallèle à l'exposition « De Molyer à Molière », la Bibliothèque Atatürk a programmé les rencontres publiques avec 9 conférences et séminaires à l'occasion du 400^e anniversaire de Molière, du début mai à juin en 2022. Ainsi, durant le mois de mai à la Bibliothèque Atatürk, les spécialistes ont traité la valeur et la place des traductions de Molière en Turquie¹.

À l'Université d'Istanbul, les départements de langue et littérature françaises et de dramaturgie et critique dramatique ont organisé un colloque interdisciplinaire national « Molière a 400 ans », en partenariat avec l'Association des Professeurs de français à Istanbul, l'APFI, les 11 et 12 mai 2022. Le premier jour a commencé avec la conférence inaugurale, « Molière et la Comédie Ballet » par Arzu Etensel-İldem, grande spécialiste des adaptations de Molière en Turquie ainsi que de son œuvre dramatique. La première séance consacrée à la littérature française, a réuni les contributions de Nedret Öztokat-Kılıçeri, « De Molière à Ionesco : la représentation du monde et de l'homme dans *Le Bourgeois gentilhomme* » ; de Selin Gürses-Şanbay, « Le théâtre de Molière comme une pratique de la cour » ; de Necmi Öztürk, « La solitude d'Alceste et une critique sociale » ; de Seldağ Bankır-Meşcioğlu, « Une vue générale sur la pensée de Molière au 17^e siècle » et de Çağatay Yılmaz, « Les influences dans le théâtre de Molière ».

Le 12 mai 2022 deux séances ont eu lieu sur la littérature turque et sur la dramaturgie. Les contributions intitulées « Les adaptations de Molière par Teodor Kasap » par Seval Şahin ; « Les pièces écrites dans le théâtre de Tanzimat sous

l'influence de Molière » par Didem Ardalı- Büyükarman ; « Les éléments de théâtre populaire ottoman à l'époque Tanzimat dans les traductions de Molière » par Çiğdem Kurt-Williams ; et « L'influence de Direktör Ali Bey et le quiproquo » par Ece Yassıtepe-Ayyılmaz ont évoqué tout particulièrement le rôle de Molière dans le théâtre turc. La dernière séance a été consacrée à la conception dramaturgique de Molière telle qu'elle a été conçue en Turquie grâce aux contributions des chercheurs du département de dramaturgie : Kerem Karaboğa qui a présenté « Molière, Haldun Taner et *Notre Théâtre* » ; Nilgün Firidinoğlu, « Les représentations de Molière en Turquie et la perception critique » ; Özlem Hemiş, « Tartuffe, notre contemporain » ; et Oğuz Arıcı, « Molière et le rythme comique » (voir note 1 pour l'ensemble des activités sur Molière).

La présence de Molière en Turquie est toujours vive. Il est et sera toujours une des figures emblématiques et sources de fascination. Du XIX^e siècle à nos jours, son œuvre ne cesse de nourrir la pensée critique littéraire, les formes dramatiques et le sens du comique dans un pays où il a été si bien accueilli. Nous sommes heureux de saluer ce grand maître sous la coupole de l'Université turque.

Bon anniversaire Monsieur Molière !

Note

1. Il est possible d'accéder aux programmes et organisations via le lien « Les rencontres de Molière », Institut français de Turquie : <https://www.ifturquie.org/fr/etkinlik/les-rencontres-moliere/> [consulté le 15 novembre 2022].



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Présentation

Füsün Saraç

Université de Marmara, Istanbul, Turquie

fsavli@marmara.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-1354-0239>**Yaprak Türkân Yücelsin Taş**

Université de Marmara, Istanbul, Turquie

tyucelsin@marmara.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-2963-1757>

À l'occasion du 400^e anniversaire de sa naissance, Molière, grand dramaturge dont les œuvres ont été mises en scène, est célébré en 2022 dans le monde entier ainsi qu'en Turquie. Dans ce numéro de *Synergies Turquie*, plusieurs chercheurs ont apporté leurs précieuses contributions à propos de Molière dans plusieurs domaines tels que la littérature, la traductologie, la linguistique et la didactique.

Ebru Eren, avec son article, nous permet de nous questionner sur l'évolution et les limites de la notion d'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives dans la comédie de mœurs de Molière, intitulée « l'École des femmes ». À travers une lecture analytique elle étudie l'éducation des femmes de l'époque et la nouvelle image donnée à la condition féminine.

La recherche d'**Ece Korkut** traite des notions de comique et de répétition à travers les extraits choisis de trois pièces de théâtre de Molière. La répétition verbale en tant que procédé comique privilégié par Molière a été analysée dans quelques extraits de ces trois pièces selon des paramètres tels que formes, syntaxe, causes émotionnelles, fonctions communicative, pragmatique et dramatique.

Le travail de **Nedret Öztokat Kılıçeri** repose sur l'histoire de Monsieur Jourdain, le caractère principal de *Le Bourgeois gentilhomme*. Dans son article, sans prétendre à l'exhaustivité, l'auteur selon la théorie de sémiotique greimassienne propose une analyse du programme de Monsieur Jourdain pour aborder ensuite le contenu véridictoire des actes de celui-ci ainsi que ceux de son entourage, et finalement, une analyse du discours.

Loubna Dirhoussi et **Mohamed El Bouazzaoui** font une analyse sociologique de la pièce de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. À l'aide des concepts de Pierre

Bourdieu tels que le capital culturel, la distinction et l'habitus, les auteurs montrent que la pièce en question établit la radioscopie de la société de l'époque, en mettant en scène les tribulations d'un personnage qui cherche résolument à devenir noble et les luttes sociales qui pesaient sur ladite société.

Dans le domaine de la traductologie, **Vrinda Vaz** et **Kshama D. Dharwadkar**, à l'aide d'une réflexion sur la traduction littérale de « Le Truffe ou L'Imposteur » en konkani comme « Ek Devacho Monis » par Ramakrishna Zuvarkar, vont ressortir les caractéristiques principales de cette traduction dans une langue indienne parlée surtout dans l'État de Goa. Dans ce travail, les auteurs se concentrent également sur l'analyse du langage utilisé en effectuant la traduction et le statut des femmes dans les deux pièces de théâtre.

Toujours dans le domaine de la traductologie, **Hülya Boy** et **Ayşe Banu Karadağ** analysent l'œuvre d'Âli Bey intitulée *Ayyar Hamza* (1871) en se focalisant sur ses textes sources et sa présentation / réception dans le système culturel et littéraire turc. Par cette analyse, les auteurs soulignent qu'*Ayyar Hamza* peut être considérée comme un « original » à travers la « retraduction compilative inter- et intralinguale », compte tenu des pratiques de l'écrit et des traditions de production écrites de la période historique pendant laquelle elle a été présentée au système cible.

Loubna Amraoui, avec son travail présente des pistes interculturelles que pourrait proposer le texte théâtral, le théâtre de Molière en l'occurrence, dans l'enseignement du français langue étrangère au secondaire collégial marocain afin d'initier les collégiens marocains à penser, outre la langue, la culture, l'identité, l'altérité et autres paradigmes qui s'imposent lors de l'apprentissage d'une langue étrangère.

Le présent article de **Fenghua Jin**, à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Molière, fait un panorama général de la réception de Molière en Chine à travers les trois aspects suivants : la traduction de ses œuvres, les représentations de ses pièces et les recherches sur le dramaturge français.

Hüseyin Necmi Öztürk, à l'aide d'une lecture sémantique, analyse les notions de « l'honneur » et de « l'honnête homme » utilisées dans la pièce *Le Misanthrope* par son personnage principal, Alceste. L'analyse des sèmes de ces notions nous permet de bien comprendre les détails de la critique de l'humanité faite par Molière.

Dans le travail de **Derya Toruç**, l'influence de Molière sur Ahmet Vefik Paşa a été abordée par l'intermédiaire de ses traductions et ses adaptations des œuvres de Molière. Ces deux auteurs avaient une volonté commune, c'était de lutter contre l'injustice, l'hypocrisie et l'avarice.

Nous souhaitons exprimer notre gratitude à tous ceux qui ont contribué par leurs travaux à l'élaboration du quinzième numéro de *Synergies Turquie*. La publication de la revue a pu être réalisée grâce au soutien du GERFLINT et de l'Ambassade de France en Turquie.

Nos remerciements s'adressent particulièrement à M. Vincent Brousse, attaché de coopération pour le français, qui ne cesse d'encourager ce projet.

Nous souhaitons également remercier nos chers collègues Mme Nedret Öztokat Kılıçeri et M. Naci Serhat Başkan pour leur précieuse collaboration et leur soutien tout au long de la préparation de ce numéro.

Nous adressons tous nos remerciements aux membres du comité de lecture qui nous ont toujours soutenues dans notre travail et qui ont examiné avec soin et bienveillance les articles proposés.

Et finalement nous voudrions exprimer nos remerciements chaleureux à M. Jacques Cortès et Mme Sophie Aubin pour leur aide précieuse.

Bonne lecture !



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Égalité des sexes selon les politiques éducatives : analyse épistémologique de *l'École des femmes* de Molière

Ebru Eren

Université Yeditepe, Turquie

ebru.eren@yeditepe.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-3482-0504>

Reçu le 18-07-2022 / Évalué le 28-10-2022 / Accepté le 26-11-2022

Résumé

Le présent travail étudie la question cruciale de l'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives : les notions principales de « politique éducative » et d'« égalité des sexes » seront abordées dans leur rapport de causalité et donc dans la même problématique de recherche. Supposant que les politiques éducatives sont inévitablement axées sur l'égalité des sexes, nous nous sommes appuyée sur l'analyse épistémologique de la fameuse comédie de mœurs de Molière, intitulée *l'École des femmes* (1662), critique importante sur l'éducation des femmes de l'époque et nouvelle image donnée à la condition féminine revendiquant certainement l'égalité entre l'homme et la femme dans une visée pédagogique : « faudrait-il éduquer les femmes pour assurer l'égalité des sexes ou promouvoir la domination masculine pour renforcer l'inégalité des sexes ? ». Cette analyse nous semble très importante dans la mesure où elle nous permettra à travers une lecture analytique mais reposant sur des fondements épistémologiques de la recherche, de nous questionner sur l'évolution et les limites de la notion d'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives d'un contexte donné.

Mots-clés : politique éducative, égalité des sexes, *École des femmes*, Molière, analyse épistémologique

Eğitim politikaları çerçevesinde toplumsal cinsiyet eşitliği: Molière'in *Kadınlar Mektebi*'nin epistemolojik incelemesi

Özet

Söz konusu çalışma, toplumsal cinsiyet eşitliği sorununu eğitim politikaları bağlamında değerlendirmektedir: "Eğitim politikası" ile "toplumsal cinsiyet eşitliği" arasında olan nedensel ilişki dolayısıyla bu iki temel kavram aynı araştırma sorun-salında ele alınmaktadır. Eğitim politikalarının toplumsal cinsiyet eşitliği temelli olması gerektiği varsayılarak, Molière'in "Kadınlar Mektebi" (1662) adlı ünlü töre komedisinin epistemolojik incelemesi yapılacaktır. Bu komedi, dönemin kadın-larının eğitimine yönelik önemli bir eleştiri ve o kadınların toplumsal konumlarına yönelik olarak eğitimde kadın-erkek eşitliğini talep eden yenilikçi bir eser olmuştur: "Kadınlar, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik olarak mı eğitilmelidir yoksa erkek egemenliği teşvik edilerek toplumsal cinsiyet eşitsizliği mi sağlanmalıdır?".

Edebi olmak ile sınırlı kalmayıp bilimsel araştırmanın epistemolojik temellerine dayanan bu inceleme, toplumsal cinsiyet eşitliği kavramının eğitim politikaları çerçevesinde (belli bir bağlamda) gelişimini ve sınırlarını sorgulaması açısından önem teşkil etmektedir.

Anahtar sözcükler: eğitim politikası, toplumsal cinsiyet eşitliği, Kadınlar Mektebi, Molière, epistemolojik inceleme

**Gender equality according to education policies:
Epistemological analysis of Molière's *School for Wives***

Abstract

The present paper deals with the crucial issue of gender equality in the context of education policies: The main notions of “education policy” and “gender equality” will be discussed in their causal relationship and therefore in the same research problematic. Considering that education policies are inevitably focused on gender equality, we relied on the literary analysis of Molière's famous morals comedy entitled “School for Wives” (1662), an important criticism of women's education of the time and a new image given to the women's social position claiming certainly equality between men and women with a pedagogical aim: “Should women be formed to ensure gender equality or should male domination be promoted to reinforce gender inequality?”. This analysis seems very important to us, as it will allow us through an analytical reading but based on the epistemological foundations of research, to question ourselves on the evolution and the limits of the notion of gender equality within the framework of education policies and in a particular context.

Keywords: education policy, gender equality, School for Wives, Molière, epistemological analysis

Introduction

Certes, il existe un rapport de causalité entre les notions principales de « politique » et d'« éducation », sorte de « pont éducatif » entre l'État et la nation (Wiborg, 2000 : 238) que l'on appelle alors « politique éducative ». Cette dernière concerne les idéologies, les principes politiques, les décisions et les mesures qui sont appliqués pour former les individus suivant un modèle socioculturel, pour leur fournir des caractéristiques socioculturelles souhaitées et pour nourrir la société conformément à la culture éducative acceptée dans le pays (Beacco et al., 2005). Elle est le reflet direct de la situation socioculturelle et politico-économique d'un pays donné (Eren, 2018) : l'État a pour objectif de « normaliser » chaque individu, de contrôler toute la société et de réaliser son biopouvoir via ses propres politiques éducatives (Foucault, 2011).

En d'autres termes, les politiques éducatives assurent la transmission de la culture éducative d'un pays à travers un encadrement et une reproduction sociopolitique (Bourdieu, Passeron, 1970). L'apprenant, considéré comme étant un « héritier et développeur de valeurs sociopolitiques du pays », est placé tout au centre de cette reproduction sociopolitique (Bourdieu, Passeron, 1964 : 83). La détermination et l'application des politiques éducatives sont considérées comme une étape importante dans le développement du pays (Durkheim, 1968). En tant qu'« appareils idéologiques » de l'État (Althusser, 2010), ces politiques assurent non seulement la continuité du système éducatif mais aussi du système politique : chaque système (de santé, de sécurité, d'éducation, de transport etc.) est modelé par l'idéologie qu'adopte l'État (Boudon, 1986).

Afin de tracer les frontières de l'État (le contrôle politique) et d'assurer la cohésion sociale (la reproduction) à l'intérieur même de ces frontières, les politiques de base/détermination devraient assurer la non-discrimination de classe, d'origine et de sexe. En ce sens, les politiques éducatives jouent un rôle important dans le processus de reproduction de l'égalité des sexes (Eren, à paraître ; 2021 et 2018). Que signifie cette dernière et comment est-elle reproduite ? (Butler, 2008). Ou bien comment cette reproduction sociopolitique est-elle effectuée à travers les politiques éducatives ? Ainsi, le présent travail porte sur l'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives : les notions principales de « politique éducative » et d'« égalité des sexes » seront abordées dans leur rapport de causalité et dans la même problématique de recherche.

1. Cadre théorique et problématique de recherche : la reproduction de l'(in) égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives

La notion de « reproduction » désigne toute pratique politique que mène l'État pour élever des générations futures sous contrôle et pour protéger l'ordre public social selon les stéréotypes conformes à l'identité historique, politique et culturelle d'une société « harmonieuse » (Laslett, Brenner, 1989). La reproduction sociopolitique (les étapes en sont respectivement la production, la distribution, la consommation et vice versa) est directement liée aux politiques éducatives déterminées. Autrement dit, l'État assure cette reproduction par l'application des politiques éducatives qu'il détermine au départ : car, l'éducation est un contexte sociopolitique où se produit et se reproduit l'idéologie (Apple, 2012). Ces politiques sont appliquées en fonction des rapports de force qui visent l'intériorisation des systèmes de valeurs sociales selon les normes de l'État. C'est ainsi que d'ailleurs, les stéréotypes sociaux se produisent et se reproduisent par l'intermédiaire de ces politiques (Meyer, 2007).

Sur ce point, on pourrait parler de l'importance des curriculums dits « cachés » (informels ; « règles sociales non écrites) qui interviennent par le biais des politiques éducatives de l'État dans le processus de la reproduction sociopolitique. Les curriculums ne sont pas explicitement énoncés comme ceux dits officiels, mais existent tout de même dans les pratiques socioéducatives : à l'école, en classe, dans les livres (scolaires ou littéraires) etc. Sous le contrôle de l'État et en fonction des rapports de force, les normes, les valeurs sociales, les croyances, les stéréotypes et les comportements de tout individu sont reproduits suivant les curriculums cachés et sont enfin, véhiculés par les politiques éducatives dans l'environnement social. Il est évident que les effets des curriculums cachés se trouvent au niveau de l'(in)égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives.

La notion de « sexe » quant à elle, renvoie aux deux identités biologiques (le masculin et le féminin) qui sont soumises inévitablement, au contrôle politique et à la reproduction sociale de l'État : il s'agit des « identités » définies selon les normes sociopolitiques et les systèmes de valeurs socioculturelles, les deux imposées par des appareils idéologiques de l'État, tels que l'éducation, la religion, le cinéma, la littérature, etc. (Oakley, 1972). En ce sens, les curriculums cachés contiennent de nombreux messages sous forme de « stéréotypes socioculturels » sur la reproduction de l'égalité ou voire de l'inégalité des sexes (Arnot, 2002), relevant des rapports du « pouvoir patriarcal » (Foucault, 2011 ; Butler, 2008). Il nous semble important de noter que ces stéréotypes patriarcaux ou bien sexistes, sont représentés et véhiculés par les œuvres littéraires par le fait que ces dernières jouent un rôle central dans la transmission des valeurs socioculturelles et sociopolitiques d'une société (certes, comme étant le reflet direct des politiques éducatives).

2. Contexte et corpus de recherche : l'analyse de *L'École des femmes* de Molière (1662) en tant que méthodologie

Nous nous sommes attachée à l'analyse épistémologique de l'œuvre intitulée *L'École des femmes* de Molière (1662). Avant d'entamer notre lecture analytique que nous justifierons par des fondements épistémologiques de la recherche, il importe de préciser que notre choix méthodologique et contextuel, l'analyse d'une comédie de mœurs du XVII^e siècle en France, réside dans le fait que les œuvres littéraires regorgent souvent de stéréotypes patriarcaux et sexistes à l'égard de la domination masculine et de la condition féminine. Ces stéréotypes sont employés non seulement comme des outils de communication littéraire, mais aussi des appareils idéologiques dominants dans les curriculums cachés des politiques éducatives. Ainsi, il ne faudrait pas oublier que quelle que soit l'époque concernée, quel que soit le pays concerné (certes, les deux en sont des traces contextuelles),

les pratiques éducatives sont influencées par les valeurs socioculturelles et socio-politiques du contexte qui sont représentées le plus souvent dans les œuvres littéraires.

Situons notre corpus de recherche dans son propre contexte historique : le XVII^e siècle est l'époque où régnaient les œuvres littéraires (comme les comédies, les tragédies et les fables) par lesquelles la condition féminine était critiquée par des procédés littéraires dans l'intention d'attirer l'attention sur les limites de l'égalité des sexes entre l'homme et la femme déjà présentes à l'époque (le mariage symbolisait la supériorité de l'homme et l'infériorité de la femme, par exemple). Les critiques littéraires étaient la preuve de la condition féminine qui avait commencé à évoluer petit à petit dans les sociétés occidentales, en l'occurrence la société française de l'époque : la nouvelle image donnée aux femmes était le fruit de ces critiques rédigées dans la langue de Molière, mais aussi des questionnements cruciaux sur leur éducation pour la revendication de l'égalité entre homme-femme à l'époque. Telle est d'ailleurs l'importance de *l'École des femmes* de Molière, mise en scène au théâtre du Palais Royal à Paris.

Cette pièce de théâtre tout en respectant les règles classiques (l'unité de temps, de lieu et d'action), la variété des effets comiques et la double énonciation (le quiproquo que nous mettrons de côté dans cet article), a marqué l'avènement de la grande comédie comme genre littéraire dans le sens où Molière, figure centrale du classicisme du mi-XVII^e siècle et contre le romantisme, a réussi à dépasser les limites théâtrales d'une comédie (ou farce) en écrivant la sienne en cinq actes à la manière d'une tragédie (de quatre à neuf scènes) et en alexandrin (en vers). Par ailleurs, il lui a donné une allure plus sérieuse avec une réflexion morale (« comédie de mœurs ») : en se focalisant sur de véritables sujets de société (la domination masculine et l'éducation des femmes), il a dénoncé l'influence des valeurs sociales sur les comportements humains qu'il a dessinés par des stéréotypes sexistes. Ses protagonistes stéréotypés, opposés entièrement à la représentation littéraire des valeurs idéales de l'homme à l'époque, sont -par ordre hiérarchique- Arnolphe, 42 ans, homme complexé (« mari autoritaire ») et obsédé par la trahison (« vieillard jaloux ») et Agnès, 17 ans, jeune femme naïve (« femme fidèle ») voire dans l'ignorance absolue (« épouse soumise »).

Bien que la synthèse de la farce et de la comédie de mœurs de Molière ait connu un immense succès en produisant des effets tout nouveaux, l'ambition morale de cette pièce de théâtre a suscité tant de débats que Molière a dû répondre à cette « Querelle de l'École des femmes » en écrivant une autre comédie de mœurs en un seul acte qu'il a intitulée « Critique de l'École des femmes » (1663). Sur ce point, nous pourrions avancer que la réflexion morale de ces pièces se trouve

au niveau de la position sociale des jeunes femmes qui passaient sous l'autorité juridique de leur père à celle de leur mari à l'époque. Comme l'intitulé des pièces le montre, Molière a critiqué la condition féminine dans laquelle l'éducation des femmes n'était confiée qu'aux institutions religieuses et puis à leur mari, les deux les tenant à l'écart du monde : critique des politiques éducatives reposant sur le mariage et le couvent. Il a donc remis en cause ce modèle tyrannique par le recours aux stéréotypes sexistes (« caricature comique ») et il a tenté de corriger par la satire sociale, les mœurs dans le cadre de la reproduction de l'égalité des sexes par le biais des politiques éducatives.

3. Analyse épistémologique du corpus de recherche : la reproduction de l'(in) égalité des sexes selon les politiques éducatives de *l'École des femmes*

À partir de l'analyse épistémologique de notre corpus de recherche, nous pouvons d'emblée souligner que la reproduction de l'(in)égalité des sexes a relevé de nombreux stéréotypes patriarcaux et sexistes qui sont reproduits suivant les curriculums cachés dans les politiques éducatives de l'État français au XVII^e siècle et qui sont par la suite, représentés et véhiculés par des œuvres littéraires telles que *l'École des femmes* de Molière dans notre cas d'étude. L'intrigue en est vraiment simple ; la question cruciale du mariage, comme symbole de la puissance de l'autorité patriarcale à l'époque, s'est posée tout au long de cette comédie de mœurs. L'intrigue a mis en relation les protagonistes Arnolphe et Agnès, héritiers et successeurs de valeurs sociopolitiques de la France du XVII^e siècle, en les plaçant tout au centre de la reproduction de l'inégalité des sexes selon les politiques éducatives de *l'École des femmes*.

L'intitulé de cette pièce de théâtre était un emploi métaphorique de la part de Molière (à savoir ; l'école), renvoyant à la transmission de la culture éducative française dans un cadre religieux (le couvent) et conjugal (le mariage). L'« éducation inversée » dans cette *École des femmes*, n'a pas instruit Agnès mais l'a maintenue dans l'ignorance totale et dans une forme d'obscurantisme. Molière a remis en cause ainsi la volonté de priver les femmes de leur droit à l'éducation. La question s'est reposée comme suit : faudrait-il éduquer les femmes pour assurer l'égalité des sexes ou bien promouvoir la domination masculine pour renforcer l'inégalité des sexes ? Toute politique éducative devrait certes, en principe, assurer la non-discrimination de classes, d'origines et de sexes. Cependant, nous observons que les

pratiques éducatives étaient déterminées et appliquées à *l'École des femmes* dans le but de :

(1) Former Agnès suivant un modèle patriarcal :

- Acte 3, Scène 2, Arnolphe :

« *Afin que cet objet d'autant mieux vous instruisse
A mériter l'état où je vous aurai mise
A toujours vous connaître, et faire qu'à jamais (...)
Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage* »

(Ici, le mariage est considéré comme un contrat social) ;

(2) Lui fournir des caractéristiques socioculturelles souhaitées :

- Acte 3, Scène 2, Arnolphe :

« *A d'austères devoirs le rang de femme engage
Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends
Pour être libertine et prendre du bon temps* »

(Ici, il s'agit des devoirs de la femme mariée) ;

(3) La modeler selon la culture éducative française du XVII^e siècle :

- Acte 2, Scène 3, Alain (servant) :

« *La femme est en effet le potage de l'homme* »

- Acte 3, Scène 3, Arnolphe :

« *Je ne puis faire mieux que d'en faire ma femme
Ainsi que je voudrai je tournerai cette âme
Comme un morceau de cire entre mes mains elle est
Et je lui puis donner la forme qui me plaît* »

(Ici, la femme est considérée comme l'objet de l'homme).

À partir de ces politiques éducatives de *l'École des femmes*, nous constatons que le « chef », le « seigneur » et le « maître » Arnolphe (cf. Acte 3, Scène 3 ; figure de l'autorité éducative) a cherché à réaliser son « projet éducatif » qu'il a nommé Agnès (figure de l'ignorance de l'éducation des femmes), en l'enfermant :

(1) Physiquement ; Agnès était tout d'abord placée dans un couvent dès son plus jeune âge, par la suite à la maison et par conséquent, sous la garde de ses servants Alain et Georgette :

- Acte 1, Scène 1, Arnolphe :

« *Dans un petit couvent, loin de toute pratique
Je la fis élever selon ma politique
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait*

*Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait (...)
Pour me faire une femme au gré de mon souhait
Je l'ai donc retirée ; et comme ma demeure
À cent sortes de monde est ouverte à toute heure
Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir
Dans cette autre maison où nul ne me vient voir
Et, pour ne point gâter sa bonté naturelle
Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle »*

(2) Moralement ; la position et la promotion sociale d'Agnès n'étaient subordonnées qu'à Arnolphe :

- Acte 2, Scène 3, Arnolphe :

*« Je vous épouse, Agnès ; et, cent fois la journée
Vous devez bénir l'heur de votre destinée
Contempler la bassesse où vous avez été
Et dans le même temps admirer ma bonté
Qui, de ce vil état de pauvre villageoise
Vous fait monter au rang d'honorable bourgeoise »*

(3) Intellectuellement ; Agnès était entièrement écartée de son éducation à l'intérieur même de cette Ecole :

- Acte 3, Scène 2, Arnolphe :

*« Votre sexe n'est là que pour la dépendance
Du côté de la barbe est la toute-puissance »*

Nous pouvons avancer que Molière a critiqué la conception conservatrice de l'éducation qui était sans doute nourrie par les politiques éducatives françaises, encadrées à leur tour, par l'Église (a) et par le mariage (b) au XVII^e siècle. C'est ainsi que *l'École des femmes* est devenue un contexte sociopolitique où il a représenté de façon satirique, la production et la reproduction de l'inégalité des sexes selon une idéologie patriarcale mais dans une visée littéraire : les politiques éducatives de cette École étaient déterminées et appliquées en fonction des rapports de force (la supériorité masculine d'Arnolphe vs l'infériorité féminine d'Agnès), visant l'intériorisation des systèmes de valeurs conjugales selon les normes sociales de l'État français au XVII^e siècle (le contrat social légitimant la disposition entière d'Agnès par Arnolphe).

En effet, la protagoniste paradoxalement « secondaire », vue comme une créature docile soumise à l'autorité du « vrai protagoniste », était placée sous le contrôle religieux de l'Église (a) et celui patriarcal d'Arnolphe (b). L'éducation permanente d'Agnès n'était confiée qu'à Arnolphe par un contrat social, tel que le mariage :

- Acte 4, Scène 1, Arnolphe :

« *Quoi ! j'aurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance
Mon cœur aura bâti sur ses attraits naissants
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans* »

- Acte 5, Scène 4, Agnès :

« *Vous avez là-dedans bien opéré vraiment
Et m'avez fait en tout instruire joliment
Croit-on que je me flatte, et qu'enfin, dans ma tête
Je ne juge pas bien que je suis une bête
Moi-même j'en ai honte ; et, dans l'âge où je suis
Je ne veux plus passer pour sottie, si je puis* »

Cette forme de protection de l'ordre public patriarcal qui était basée sur des stéréotypes sexistes, a mis en avant la problématique de l'inégalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives de *l'École des femmes*. Autrement dit, les stéréotypes sexistes étaient produits et reproduits par le biais de ces politiques éducatives, critiquant directement la misogynie déjà présente à l'époque :

- Acte 1, Scène 5, Arnolphe :

« *Héroïnes du temps, mesdames les savantes (...)
De valoir cette honnête et pudique ignorance* »

- Acte 2, Scène 4, Arnolphe :

« *C'est assez, je suis maître, je parle ; allez, obéissez* »

- Acte 3, Scène 2, Arnolphe :

« *Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité
L'une est moitié suprême, et l'autre subalterne
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne (...)
Et de l'obéissance, et de l'humilité, et du profond respect où la femme doit être
Lorsqu'il jette sur elle un regard sérieux
Son devoir aussitôt est de baisser les yeux
Et de n'oser jamais le regarder en face* »

- Acte 3, Scène 3, Arnolphe :

« *Mais une femme habile est bien une autre bête (...)
Une femme d'esprit est un diable en intrigue* »

Ayant insisté par conséquent, sur les « Maximes du mariage » ou bien les « devoirs d'une épouse » dans cette comédie de mœurs, Molière a encore cherché à ridiculiser la conception conservatrice de l'éducation, régie par un code moral très strict à l'époque où les politiques éducatives la « normalisaient » et la contrôlaient selon le biopouvoir patriarcal de l'État français au XVII^e siècle. En voici les maximes :

- Acte 3, Scène 2, Arnolphe :

« PREMIÈRE MAXIME

Celle qu'un lien honnête (...)

Que l'homme qui la prend ne la prend que pour lui.

DEUXIÈME MAXIME.

Elle ne se doit parer

Qu'autant que peut désirer

Le mari qui la possède :

C'est lui que touche seul le soin de sa beauté (...)

TROISIÈME MAXIME

(...) Et les soins de paraître belles

Se prennent peu pour les maris.

QUATRIÈME MAXIME

(...) Il faut que de ses yeux elle étouffe les coups ;

Car, pour bien plaire à son époux,

Elle ne doit plaire à personne.

CINQUIÈME MAXIME

Hors ceux dont au mari la visite se rend,

La bonne règle défend

De recevoir aucune âme (...)

SIXIÈME MAXIME

Il faut des présents des hommes (...)

On ne donne rien pour rien.

SEPTIÈME MAXIME

(...) Le mari doit, dans les bonnes coutumes,

Écrire tout ce qui s'écrit chez lui.

HUITIÈME MAXIME

(...) Des femmes tous les jours corrompent les esprits :

En bonne politique on doit les interdire (...)

NEUVIÈME MAXIME

Toute femme qui veut à l'honneur se vouer

(...) Comme d'une chose funeste (...)

DIXIÈME MAXIME

(...) Il ne faut point qu'elle essaie. (...)

Est toujours celui qui paie.

ONZIÈME MAXIME... »

À partir de ces extraits de tirade où Arnolphe a exposé une liste de devoirs (onze maximes au total) qu'Agnès devrait respecter scrupuleusement en tant que son épouse, nous pouvons en déduire que la question cruciale de l'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives a resouligné l'influence des valeurs conjugales (telles que l'obéissance dans le mariage) sur les comportements humains dans le contexte français au XVII^e siècle. Dans cette tirade, les rôles sociaux attribués à la future femme mariée, Agnès, sont caricaturés à l'aide des stéréotypes sexistes, privilégiant la transmission de la culture éducative dans un cadre conjugal dicté par Arnolphe.

Le mariage symbolisait la soumission féminine aux conventions sociopolitiques : la femme mariée était alors représentée comme étant l'objet de l'homme dans ce contrat social, pour attirer l'attention sans doute sur la condition féminine : « *que l'homme qui la prend ne la prend que pour lui* (Maxime 1) ; « *elle ne se doit parer ; qu'autant que peut désirer ; le mari qui la possède* » (Maxime 2) ; « *car, pour bien plaire à son époux ; elle ne doit plaire à personne* » (Maxime 4) et « *le mari doit, dans les bonnes coutumes ; écrire tout ce qui s'écrit chez lui* » (Maxime 7). Pour conclure, Molière a donné une nouvelle et réelle image à la condition féminine à partir de l'exemple d'un mariage très « échoué » : nous observons sur cette image, l'évolution de la protagoniste Agnès dans *l'Ecole des femmes*, laquelle au final a rejeté Arnolphe en décidant de vivre sa vie comme elle le voulait avec son amant Horace. Agnès, est devenue une figure importante de la révolte des femmes à l'époque.

Conclusion

Enseigner est-il transmettre, convaincre, éclairer, transformer, révéler à soi-même... ? Autant de conceptions d'origine philosophique ou religieuse qui servent de fondements à des dispositifs éducatifs institutionnels et qui instaurent des systèmes de valeurs éducatives : valeurs de l'effort, du respect et de la modestie, du courage scientifique, de l'amour de la vérité, de la

honte devant l'échec... Ces philosophies éducatives assurent la permanence de pratiques pédagogiques réputées efficaces... (Beacco, 2010 : 78)

Dans le présent travail, nous nous sommes interrogée sur la conception de l'éducation des femmes à travers l'analyse de la fameuse comédie de mœurs de Molière, intitulée *l'École des femmes* (1662) : « enseigner est-il éclairer et révéler à soi-même ou bien transmettre, convaincre et transformer ? Puisque les conceptions éducatives sont d'origine philosophique et religieuse, il est évident que tout contexte d'enseignement diffère d'un contexte à l'autre selon ses propres dispositifs éducatifs institutionnels (les différentes « manières d'enseigner ») et ses propres systèmes de valeurs éducatives. Supposant dans cette optique que les politiques éducatives sont en principe axées sur l'égalité des sexes, nous nous sommes focalisée sur l'analyse de la critique littéraire sur l'éducation des femmes de l'époque (XVII^e siècle) pour en déduire les pratiques réputées efficaces dans le cadre des politiques éducatives résultantes. Cette analyse nous a permis de comprendre que les limites de la reproduction de l'égalité des sexes existaient déjà au sein des politiques éducatives, puisque l'éducation des femmes était totalement ignorée et engendrait la promotion de la domination masculine et par conséquent, le renforcement de l'inégalité des sexes (il s'agissait sans doute de la conception conservatrice de l'éducation).

N'oublions pas que les œuvres littéraires étaient la preuve de la condition féminine remise en cause le plus souvent dans les sociétés occidentales pour la revendication de l'égalité entre homme-femme vis-à-vis des politiques éducatives basées sur l'inégalité des sexes à l'époque. Nous pouvons indiquer qu'il existe un rapport de causalité entre les notions de « politique éducative », d'« égalité des sexes » et d'« œuvre littéraire », les trois conditionnées par l'ancrage socioculturel/politique d'un contexte donné. Dans cette perspective, nous pouvons en conclure que *l'École des femmes* contient de nombreux messages stéréotypés sur l'inégalité des sexes qui sont ironisés et donc critiqués par Molière (pédagogue critique et non pas reproducteur des normes sexistes de l'époque) : le mariage, comme contrat social relevant directement des rapports du pouvoir patriarcal et légitimant ainsi la disposition entière d'une femme par l'homme, était le symbole de la supériorité de l'homme et de l'infériorité de la femme dans notre cas d'étude. En outre, l'éducation de la femme était placée sous le contrôle sociopolitique de l'État et était reproduite tout particulièrement, sous l'influence directe du système de valeurs socio-conjugales du XVII^e siècle. Telle est l'importance de l'analyse d'une œuvre littéraire par des fondements épistémologiques que nous proposons de compléter par celle de *l'École des maris* (1661) de Molière dans l'intention d'en déduire la condition masculine dans le cadre des politiques éducatives : *l'École des maris* a-t-elle visé l'égalité ou l'inégalité des sexes ?

Bibliographie

- Althusser, L. 2010. *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* [trad. par A. Tümertekin ; *Idéologie et appareils idéologiques de l'Etat*]. Istanbul : Editions İthaki.
- Apple, M. W. 2012. *Eğitim ve iktidar* [trad. par E. Bulut ; *Education et pouvoir*]. Istanbul : Kalkedon.
- Annot, M. 2002. *Reproducing gender? Essays on educational theory and feminist politics* [trad. : *Reproduire les sexes ? Essais sur les théories éducatives et les politiques féministes*]. Londres : Routledge Falmer.
- Beacco, J.-C. 2010. *La didactique de la grammaire dans l'enseignement du français et des langues*. Paris : Didier.
- Beacco, J.-C. et. al. 2005. *Les cultures éducatives et linguistiques dans l'enseignement des langues*. Paris : PUF.
- Boudon, R. 1986. *L'idéologie. L'origine des idées reçues*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C. 1970. *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C. 1964. *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Butler, J. 2008. *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* [trad. par B. Ertür ; « Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité »], 3^e édition, Istanbul : Editions Metis.
- Durkheim, E. 1968. *Education et sociologie*. Paris : Les Presses universitaires de France.
- Eren, E. À paraître. "Reproduction of gender inequality in the context of Turkish education policies" [trad. : « Reproduction de l'égalité des sexes dans le cadre des politiques éducatives turques »], *Current Research in Social Sciences*, vol. 9, n° 1.
- Eren, E. 2021. « Égalité des sexes selon les politiques éducatives : analyse des textes de communication politique en Turquie ». *İzmir Journal of Social Sciences*, vol. 3, n° 1, p. 16-25.
- Eren, E. 2018. "Women's education in the shadow of gender inequality in Turkish education policy", *ICLEC 2018 Proceedings Book*. p. 10-22.
- Foucault, M. 2011. *Özne ve iktidar- seçme yazılar 2* [trad. par I. Ergüden et O. Akinhay ; « Sujet et pouvoir - Ecrits 2 »], 3^e édition, Istanbul : Editions Ayrıntı.
- Laslett, B., Brenner, J. 1989. "Gender and social reproduction : historical perspectives" [trad. : « Sexes et reproduction sociale : perspectives historiques »], *Annual Review of Sociology*, n° 14, p. 381-404.
- Meyer, E. J. 2007. *Gender and sexual diversity in schools* [trad. : *Sexes et diversité sexuelle à l'école*]. New York : Springer.
- Molière, 2000. *L'École des femmes*. Paris : Folio Gallimard.
- Oakley, A. 1972. *Sex, gender and society* [trad. : *Genre, sexes et société*]. New York: Harper and Row.
- Wiborg, S. 2000. "Political and cultural nationalism in education. The ideas of Rousseau and Herder concerning national education", *Comparative education nigel grant festschrift*, vol. 36, n° 2, p. 235-243.



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Le comique de répétition verbale et Molière

Ece Korkut

Université Hacettepe, Turquie

ekorkut@hacettepe.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-1670-8957>

Reçu le 07-06-2022 / Évalué le 10-08-2022 / Accepté le 12-10-2022

Résumé

Cet article traite des notions de comique et de répétition à travers les extraits choisis de trois pièces de théâtre de Molière. Parmi les différents types de comique, la répétition verbale est un procédé à part entière et elle fait partie du comique de langage. Dans cette étude, avant de montrer ce procédé comique privilégié par Molière, la répétition verbale au théâtre a été catégorisée en fonction des formes, syntaxe, causes émotionnelles, fonctions communicative, pragmatique et dramatique. Ensuite quelques extraits des trois pièces de Molière ont été analysés dans le cadre de ces paramètres concernant la répétition verbale. Enfin, avec une comparaison faite entre les répétitions verbales dans ces extraits, on a mis au jour les différences surtout en ce qui concerne les fonctions communicative et pragmatique.

Mots-clés : comique, répétition verbale, Molière, pragmatique

Sözel yineleme komiği ve Molière

Özet

Bu makalede Molière'in üç tiyatro yapıtından seçilen parçalarda komik ve yineleme kavramları ele alınmıştır. Çeşitli komik tiplerinden 'dilsel komik' içinde yer alan 'sözel yineleme' başlı başına bir teknik oluşturur. Bu çalışmada, Molière'in sıklıkla başvurduğu bu teknik ortaya konmadan önce "sözel yineleme" biçim, sözdizim, duygusal nedenler ve iletişimsel, edimbilimsel ve dramatik işlevler açısından sınıflandırılmıştır. Ardından, Molière'in üç oyunundan seçilen kesitlerdeki sözel yinelemeler bu değişkenler çerçevesinde çözümlenmiş ve yapılan karşılaştırmayla özellikle iletişimsel ve edimbilimsel işlevler arasındaki farklılıklar ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: komik, sözel yineleme, Molière, edimbilim

The comic of verbal repetition and Molière

Abstract

This article deals with the notions of comedy and repetition through selected excerpts from three plays by Molière. Among the different types of comic, 'verbal repetition' is a comedic device in its own right and is part of linguistic comedy.

In this study, before showing this comic process favored by Molière, verbal repetition in the theater has been categorized according to forms, syntax, emotional causes, communicative, pragmatic and dramatic functions. Then some excerpts from Molière's three plays were analyzed within the framework of these parameters concerning verbal repetition. Finally, with a comparison made between the verbal repetitions in these extracts, we brought to light the differences especially with regard to the communicative and pragmatic functions.

Keywords: comic, verbal repetition, Molière, pragmatics

Introduction

L'année en cours (2022) correspond au quadricentenaire de la naissance de Molière, le monument de la comédie classique, le maître de la satire, l'auteur de langue française le plus lu, le plus joué dans le monde, qui a inspiré nombre de dramaturges dans la littérature française et mondiale. À cette occasion, avant d'étudier l'un des procédés comiques dans la dramaturgie moliéresque, la répétition verbale, nous nous arrêterons brièvement sur les notions de comique et de répétition. Le comique de répétition verbale, faisant partie intégrante de la poétique de la comédie moliéresque, sera ensuite montré et étudié dans quelques extraits dramatiques de Molière. Les répétitions verbales dans ces extraits seront enfin comparées en fonction de plusieurs paramètres comme types ou formes de répétition, leurs syntaxes, leurs causes émotionnelles et leurs fonctions (communicative, pragmatique et dramatique).

1. Le comique et la répétition

Le comique fait rire, et le rire est un besoin, un plaisir. Quant à la comédie, elle « est née du besoin de rire, et [...] elle est l'enfant de la gaité » (Courdaveaux, 1875 : 260), elle est l'art d'user de divers procédés pour provoquer le rire. Comme disait Henri Bergson, le comique est une distraction fondamentale : « l'idée ne serait pas venue de l'exagérer, de l'ériger en système, de créer un art pour elle, si le rire n'était un plaisir et si l'humanité ne saisisait au vol la moindre occasion de le faire naître » (Bergson, 1938 : 116). Dans la vie quotidienne, le comique peut apparaître naturellement et spontanément tandis que c'est un effet voulu que l'auteur tente de produire dans la littérature. Dans les pièces de théâtre, cela constitue même un « genre » à part, la comédie, qui se manifeste sous diverses formes allant de la farce et du vaudeville jusqu'à l'absurde.

En général, le comique provient soit d'une situation ou d'un geste soit d'un caractère ou du langage utilisé, et contribue ainsi à l'efficacité de la satire ou de l'humour. Le comique de langage, ou comique verbal, peut avoir diverses formes et

être étayé par des techniques différentes comme accents, jargons, déformation de la prononciation, jeu sur les mots (homonymes, polysémie, ...), un mot pris pour un autre... Et le comique de répétition verbale faisant partie du comique de langage va de pair avec une dose d'exagération.

La notion de répétition, avant de faire l'objet de la rhétorique en tant qu'une figure de style ou un procédé langagier, relève d'une pratique quotidienne¹ dans la vie humaine. En effet, la majorité des mouvements, gestes et paroles ordinaires qui reviennent pratiquement tous les jours en tant que tels passent souvent inaperçus, tandis que d'autres captent notre attention et nous déconcertent (le cas des tics du visage comme une habitude vicieuse ou des tics de langage), ou bien nous surprennent, distraient ou égayent (le cas des calembours, de la musique, de la danse et du rythme poétique). Autrement dit, les répétitions mécaniques ou machinales n'ayant pratiquement aucune fonction perlocutoire risquent d'embarrasser alors que celles qui sont intentionnelles et qui parviennent à influencer sur autrui sont bien accueillies. Il nous faut rappeler que la notion de répétition et ses effets éventuels sont surtout étudiés dans les domaines de la poétique, de la politique² et de la publicité. « La propagande politique et la publicité font un usage massif de la répétition persuasive sous la forme de syntagmes figés et rythmés, les slogans » (Plantin, 2021).

Dans son livre intitulé *Le Rire*, Bergson avance trois procédés de comique dans le théâtre : *la répétition*, *l'inversion* (« la situation se retourne et [...] les rôles [sont] intervertis », Bergson, 1938 : 108) et *l'interférence des séries* (« Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents » *ibid.* p. 110), et il ajoute : « Il est aisé de voir que ces procédés sont ceux du vaudeville, et qu'il ne saurait y en avoir d'autres » (*ibid.* p. 103).

2. Formes et fonctions de la répétition verbale

Parmi les genres littéraires, la répétition évoque d'emblée la poésie où la reprise des mêmes phonèmes, mots ou séquences (structures syntaxiques) a pour but de créer un effet esthétique en assurant, sur le plan formel, le rythme et l'harmonie, ainsi que par la mise en exergue du contenu de l'élément répété, sur le plan du sens. Cependant, ce procédé littéraire est pratiqué dans tous les genres littéraires. Au théâtre, les différents types de répétition qui sont utilisés peuvent porter sur un événement, une action, un geste ou une parole qui reviennent plusieurs fois, soit immédiatement soit par intervalles. Pour ce qui concerne la répétition du langage, quand les séquences répétées sont trop espacées, on oubliera la première

occurrence et l'insistance ne sera pas saisie par le spectateur ou le lecteur. Outre la distance entre plusieurs apparitions d'une même séquence verbale, la répétition peut être *fidèle* et *totale* ou *partielle* et *variante*. Il va sans dire qu'il s'agit là d'un choix conscient de l'auteur (romancier, nouvelliste ou dramaturge) qui a une visée particulière, faire rire dans le cas des pièces de comédie. C'est ce processus de duplication intentionnelle dans les textes littéraires qui a fait naître une poétique de la répétition. De Guardia (2006 : 59) qualifie les répétitions intuitives d'« immaîtrisées » et celles qui sont voulues, de « maîtrisées » : « La répétition a pour l'âge classique deux fonctionnements rhétoriques fondamentaux. Soit elle exprime les passions du locuteur - elle est alors la marque d'un discours immaîtrisé - soit elle cherche à imprimer quelque chose dans l'esprit de l'interlocuteur - et elle est alors un discours maîtrisé ». L'auteur affirme ainsi deux fonctions pour la répétition verbale en avançant le couple répétition émotive (ou expressive) / répétition conative (ou impressive)³. Par ailleurs, dans la linguistique des interactions, on trouve une liste de critères permettant de distinguer divers types de répétition verbale (Tannen 1987, Aitchison 1994, Bazzanella 1996 cités par Prak-Derrington, 2021) :

- « a) obligatoire ou facultative
- b) intentionnelle ou non intentionnelle (ou consciente ou automatique)
- c) totale ou partielle
- d) sémantique ou formelle
- e) adjacente ou non adjacente (existe-t-il un intervalle temporel entre l'unité répétée x et x + 1 ?)
- f) taille de l'unité considérée
- g) répétition par un même locuteur ou un locuteur différent (auto- ou hétéro-répétition) »

En prenant en compte ces critères, nous y ajouterons quelques autres dont nous nous servirons dans cet article.

- **Formes** de la répétition : La répétition verbale peut apparaître sous forme d'une anaphore fidèle (« poumon », « poumon » ...), ou bien partielle ou variante (« Octave : Qu'il arrive *ce matin même* ? Sylvestre : *Ce matin même* » ; « ignorante », « ignorants », « *ignorantus, ignoranta, ignorantum* »). Par ailleurs, elle peut consister en un mot (« poumon »), en un groupe de mots (« *Monsieur le Philosophe* ») ou en une phrase (« Que diable allait-il faire dans cette galère ? »).

- **Syntaxes** de la répétition : La répétition peut être immédiate et mécanique (« *non, non, non* », « *oui, oui, oui* ») (répétition massive) ; ou elle se manifeste

par intervalles dans le texte (répétition espacée) comme « *fort bien* » qui apparaît avec 12 occurrences dans *Les Femmes savantes*.

- **Agents** de la répétition : D'une part, il peut s'agir d'un locuteur qui se répète (auto-répétition) (« Que diable allait-il faire dans cette galère ? »), de l'autre, comme dans les dialogues théâtraux, un personnage peut reprendre 'en écho', totalement ou partiellement, la réplique d'un autre (hétéro-répétition) : (*Les Fourberies de Scapin*. « Octave : Avec une fille du seigneur Géronte ? Sylvestre : *Du seigneur Géronte*. » (approbation).
- **Causes émotionnelles** de la répétition : Quand la répétition verbale n'est pas intentionnelle et qu'elle est plutôt tournée vers le locuteur lui-même (auto-répétition), elle peut révéler une 'obsession' ou des émotions comme 'la colère, la peur, l'excitation', etc. Et dans le cas d'une répétition intentionnelle tournée vers l'interlocuteur (hétéro-répétition), elle peut extérioriser un 'étonnement' (*Les Femmes savantes*. « Philaminte : *C'est pis que tout cela*. Chrysale : *Pis que tout cela ?* »), (*Le Malade imaginaire*. « Toinette : *c'est du poumon* que vous êtes malade. Argan : *Du poumon ?* »), ou une 'agressivité', etc.
- **Fonctions communicatives** de la répétition : La répétition verbale peut avoir une fonction expressive (centrée sur le locuteur même) ou impressive (centrée sur l'interlocuteur). Elle peut donc fonctionner comme une simple insistance (incontrôlable) qui ne témoigne que des émotions du locuteur comme peur, angoisse, colère, surprise, etc. qui finissent par le ridiculiser ; ou encore elle vise l'interlocuteur pour l'influencer ou le faire passer à l'acte (*Les Femmes savantes*. « Philaminte (au notaire) : *Suivez, suivez, Monsieur*, le choix où je m'arrête. Chrysale : *Faites, faites, Monsieur*, les choses à ma tête. »).
- **Fonctions ou valeurs pragmatiques** de la répétition : Comme toute prise de parole, la répétition verbale aura une dimension pragmatique et correspondra ainsi aux différents actes illocutoires : d'abord, selon la taxinomie d'Austin⁴ (1962) : verdictif, expressif, promissif, comportatif et expositif ; et plus tard, selon la taxinomie de Searle⁵ (1969), représentatif, directifs, promissif, expressif et déclaratif. En outre, la répétition peut témoigner d'une intention particulière fonctionnant comme un acte perlocutoire lorsqu'elle tend à agir sur l'un des personnages : intimider, convaincre, persuader, émouvoir...
- **Fonctions dramatiques** ou effets escomptés par la répétition insistante : susciter le rire du spectateur (pour la comédie) ; ou obtenir la réaction voulue de la part du personnage-interlocuteur.

Pour ce qui est de la reprise langagière, à partir de la deuxième répétition, il naît chez le public une attente. En effet, « La répétition ne se conçoit pas sans la complicité du lecteur ou du spectateur. Il attend le phénomène, en guette le retour, que l'auteur précipite ou fait durer selon les circonstances et la visibilité du procédé » (Sareil, 1984 : 146). Jacques Schérer fait remarquer dans *La Dramaturgie classique en France* que le comique ne vient pas de la répétition en elle-même, mais de l'excès dans la répétition (cité par Sareil, 1984 : 144). Cet excès dans la répétition fait rire par son caractère inhabituel, inattendu et donnant l'impression d'être spontané. Cela dit, l'excès ou l'exagération en question devra être bien calculé par le dramaturge pour qu'il atteigne à l'effet escompté, car de même qu'une reprise de moins risquerait de décevoir l'attente du public, de même une de plus serait de trop et détruirait l'effet comique.

« Lorsque la répétition porte sur un groupe de mots [ou sur un seul mot], surtout au théâtre, l'attention du public a été attirée sur eux, il guette le retour. De ce fait, les autres répliques, quelle que soit leur drôlerie, perdent toute importance et ne servent plus qu'à justifier la venue de la phrase escomptée » (Sareil, 1984 : 145). C'est bien ce que l'on verra ci-dessous avec les répliques obsessionnelles de Toinette (« *poumon* », « *ignorant* ») dans *Le Malade imaginaire*. Bergson compare ce type de répétition à un ressort : « Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. » (Bergson, 1938 : 86).

3. Molière et le comique de langage sous forme de répétition

Molière (1622-1672), dramaturge de la comédie classique française, a écrit et mis en scène des comédies où il a lui-même incarné les personnages. Ses pièces comiques présentent une diversité dans le genre de comédie : farces, comédies d'intrigue, de caractère, de mœurs, comédies-ballets, grandes comédies, pièces à machines... La répétition, objet de cet article, « est le procédé 'vedette' de la composition des dialogues comiques les plus cités, par Madame de Sévigné et quelques autres dès l'âge classique : 'Sans dot !', 'Mais que diable...', 'Le poumon !', etc. » (de Guardia, 2006 : 59).

Le théâtre étant considéré d'abord comme un art de dialogue, il s'agit d'une interaction entre les personnages incarnés par divers comédiens. Il arrive que certaines scènes donnent lieu à des moments conflictuels, et cette tension peut se cristalliser par des répétitions verbales :

Défini par les linguistes comme une interaction verbale, le dialogue théâtral permet la confrontation des points de vue des personnages, de leurs convictions, de leurs univers de croyances respectifs. Lorsqu'il y a opposition, l'interaction forme une scène agonistique dans laquelle chaque protagoniste essaie de résister ou d'imposer ses convictions à l'autre. On peut décomposer le dialogue en séquences comprenant des tours de parole et formant des unités organisées et hiérarchisées. (Calas, 2015 : 220).

Le corpus étudié dans le présent article se compose de quelques extraits des trois pièces de théâtre de Molière : *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*.

3.1. *Le Bourgeois gentilhomme* (1671)

Dans cette comédie-ballet de Molière en cinq actes, Monsieur Jourdain répète huit fois de suite « *Monsieur le Philosophe* » (interrompu par une autre réplique) et cinq fois « *Messieurs* » dans une même scène assez courte (Acte II, Scène 3). Il s'agit d'une répétition 'mécanique' d'une part, et de l'autre d'une répétition 'fidèle'. On observe dans l'extrait suivant le comique de répétition verbale surgi par l'enchaînement successif des mêmes formules d'adresse. C'est la 'peur' d'un éventuel conflit physique qui provoque les répétitions de M. Jourdain. La fonction communicative de ces répétitions fidèles est 'impressive' (ou conative). Quant à l'objectif pragmatique de ces auto-répétitions, c'est d'inciter à la paix et de chercher à réconcilier ses maîtres de philosophie, d'armes, à danser et de musique. Ces « *Monsieur le Philosophe* » et « *Messieurs* », qui signifient implicitement « arrêtez-vous de vous insulter », accomplissent donc d'une part un acte illocutoire (*acte directif ou conseil*), de l'autre, ont une visée perlocutoire (*empêcher un conflit*) qui aboutit à l'échec : en effet, le conseil ou l'avertissement de M. Jourdain échoue, car à la fin, les maîtres se jettent les uns sur les autres et se battent.

Par ailleurs la politesse dans les termes d'adresse utilisés par M. Jourdain, en réalité bourgeois parvenu et inculte, établit une opposition et une contradiction comiques par rapport au langage insultant des formateurs qui ne sont pas 'maîtres' de leurs paroles (Marauds, Infâmes ! Coquins ! Insolents ! La peste l'animal ! Impudents ! Diantre soit de l'âne bête ! Scélérats ! Fripons ! Gueux ! Traîtres ! Imposteurs !).

Acte II-Scène 3

MONSIEUR JOURDAIN. Holà, *Monsieur le Philosophe*, vous arrivez tout à propos avec votre philosophie. [...]

LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Comment ? Maraudeurs que vous êtes...

Le Philosophe se jette sur eux, et tous trois le chargent de coups, et sortent en se battant.

MONSIEUR JOURDAIN. *Monsieur le Philosophe. [...]*

LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Infâmes ! Coquins ! Insolents !

MONSIEUR JOURDAIN. *Monsieur le Philosophe.*

LE MAÎTRE D'ARMES. La peste l'animal !

MONSIEUR JOURDAIN. *Messieurs.*

LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Impudents !

MONSIEUR JOURDAIN. *Monsieur le Philosophe.*

LE MAÎTRE À DANSER. Diantre soit de l'âne bête !

MONSIEUR JOURDAIN. *Messieurs.*

LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Scélérats !

MONSIEUR JOURDAIN. *Monsieur le Philosophe.*

LE MAÎTRE DE MUSIQUE. Au diable l'impertinent !

MONSIEUR JOURDAIN. *Messieurs.*

LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Fripons ! Gueux ! Traîtres ! Imposteurs ! *Ils sortent.*

MONSIEUR JOURDAIN. *Monsieur le Philosophe, Messieurs, Monsieur le Philosophe, Messieurs, Monsieur le Philosophe. Oh ! Battez-vous tant qu'il vous plaira : je n'y saurais que faire, et je n'irai pas gâter ma robe pour vous séparer. Je serais bien fou de m'aller fourrer parmi eux, pour recevoir quelque coup qui me ferait mal. [Fin de la scène III].*

3.2. Les Fourberies de Scapin (1671)

Dans cette pièce en trois actes, c'est le mot « *diable* » qui suscite le rire avec 16 répétitions dont 8 apparaissent dans une phrase (« *Que diable allait-il faire dans cette galère ?* »), si bien que « *diable* » prend un aspect contagieux et qu'il est repris par plusieurs personnages. La répétition qui apparaît dans tous les trois actes s'accumule surtout par de brefs intervalles dans l'acte II (scène VII). « [...] lorsque Scapin vient annoncer au vieux Géronte que son fils [Léandre] a été emmené prisonnier sur la fameuse galère, qu'il faut le racheter bien vite, il joue avec l'avarice de Géronte [...]. L'avarice, à peine comprimée, repart automatiquement, et c'est cet automatisme que Molière a voulu marquer par la répétition machinale d'une phrase où s'exprime le regret de l'argent qu'il va falloir donner : 'Que diable allait-il faire dans cette galère ?' » (Bergson, 1938 : 87).

Le principal motif du père, Géronte, qui lui fait énoncer machinalement et plusieurs fois de suite la formule identique comme une réponse à tout, c'est

apparemment de gagner du temps et de pouvoir trouver ainsi un moyen pour ne pas payer la somme exigée qui sauverait son fils Léandre. Et la cause émotionnelle qui le pousse à cette répétition massive s'avère être la 'colère'. Quant à la fonction communicative de cette répétition fidèle, elle est 'émotive', car ses répliques répétitives ne consistent qu'en une question quasi-rhétorique, par conséquent elles ne permettent pas d'établir une vraie communication.

ACTE I- Scène II (p. 12) SCAPIN (à Octave) : N'as-tu point de honte, toi, de demeurer court à si peu de chose ? *Que diable !*

Scène II (p. 16) SCAPIN (à Octave) : ... Oh ! *Que diable !* Vous demeurez interdit !

ACTE II-Scène V (p. 44) ARGANTE (à Scapin) : Oh ! Qu'il aille au *diable* avec son mulet ? C'en est trop, et nous irons devant les juges. [...]

Scène VII (entre Scapin et Géronte)

(p. 53) SCAPIN : C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

GÉRONTE : *Que diable* allait-il faire dans cette galère ?

SCAPIN : Il ne songeait pas à ce qui est arrivé. [...]

GÉRONTE : *Que diable* allait-il faire dans cette galère ?

SCAPIN : Une méchante destinée conduit quelquefois les personnes.

(p. 54) SCAPIN : Eh ! Monsieur, songez-vous à ce que vous dites ? Et vous figurez-vous que ce Turc ait si peu de sens, que d'aller recevoir un misérable comme moi à la place de votre fils ?

GÉRONTE : *Que diable allait-il faire dans cette galère ?*

SCAPIN. Il ne devinait pas ce malheur. Songez, Monsieur, qu'il ne m'a donné que deux heures. [...]

GÉRONTE : Mais *que diable allait-il faire dans cette galère ?*

SCAPIN. Il est vrai ; mais quoi ? On ne prévoyait pas les choses. De grâce, Monsieur, dépêchez. [...]

(p. 55) GÉRONTE : Mais *que diable allait-il faire dans cette galère ?*

SCAPIN. Oh ! Que de paroles perdues ! Laissez là cette galère, et songez que le temps presse, et que vous courez risque de perdre votre fils. [...]

(p. 56) GÉRONTE : *Que diable allait-il faire dans cette galère ?*

SCAPIN : Vous avez raison, mais hâtez-vous. [...]

GÉRONTE (à Scapin) : [...] Tiens. Va-t'en racheter mon fils.

(p. 58) GÉRONTE : *Que diable allait-il faire dans cette galère ?*

Ah ! Maudite galère ! Traître de Turc à tous les *diables* !

ACTE III-Scène I (p. 63) SILVESTRE (à Scapin) : À quoi *diable* te vas-tu amuser ?

SCAPIN (à Silvestre) : De quoi *diable* te mets-tu en peine ?

Scène II (p. 67) SCAPIN : Ah ! *Diable* soit le Gascon Ah !

Scène III (p. 72) ZERBINETTE (à Géronte) : [...] Le valet lui fait comprendre, à tous coups, l'impertinence de ses propositions, et chaque réflexion est douloureusement accompagnée d'un : «*Mais que diable allait-il faire à cette galère ?* Ah ! Maudite galère ! [...]»

Scène X (p. 79) ARGANTE (à Hyacinte) Hé bien ! C'est elle qu'on te donne. Quel *diable* d'étourdi, qui suit toujours sa pointe !

À ne prendre en compte que l'énoncé de Géronte (Acte II, Scène VII), « *Que diable allait-il faire dans cette galère ?* », l'acte illocutoire (*poser une question*) n'accomplit pas sa valeur communicative, car son allocutaire, Scapin, ne prend pas cet énoncé comme une question, il n'y répond qu'à demi-mot transgressant ainsi 'le principe de coopération' de Paul Grice (1979 : 60) : Nos échanges « sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération; et chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous ».

3.3. *Le Malade imaginaire* (1682)

Dans cette pièce illustre, dernière œuvre dramatique de Molière, une comédie-ballet en trois actes, notamment la scène X de l'acte II est marquée par la répétition insistante de deux mots : 'poumon' et 'ignorant'.

On entend 11 fois le mot répété « *poumon* » dans la même scène. Comme dans *Le Bourgeois gentilhomme*, avec « Monsieur le Philosophe » et « Messieurs », il s'agit ici d'une part d'une répétition mécanique, de l'autre d'une répétition sous forme d'une anaphore fidèle. Par ailleurs, on observe que le mot repris tel quel par la locutrice Toinette à la suite de chaque réplique de son allocutaire (Argan) révèle l'obsession de celle-ci. En effet, les répliques d'Argan ne l'intéressent aucunement, elle les guette pour rabâcher le mot « *poumon* », son soi-disant diagnostic. Cette répétition automatique est due à une idée fixe. À ce propos, Henri Bergson explique le lien entre l'obstination et la répétition automatique :

Il y a au fond du comique une raideur d'un certain genre, qui fait qu'on va droit son chemin, et qu'on n'écoute pas, et qu'on ne veut rien entendre. Combien de scènes comiques, dans le théâtre de Molière, se ramènent à ce type simple : un personnage qui suit son idée, qui y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt

sans cesse. Le passage se ferait d'ailleurs insensiblement de celui qui ne veut rien entendre à celui qui ne veut rien voir, et enfin à celui qui ne voit plus que ce qu'il veut. L'esprit qui s'obstine finira par plier les choses à son idée, au lieu de régler sa pensée sur les choses. (Bergson, 1938 : 201-202).

Par ailleurs, de Guardia (2007 : 19-20) présente son constat personnel à propos du lien entre le nombre d'occurrences du mot répété et le rire du public : « la première occurrence laisse le public de marbre, et seule la répétition fait naître le rire ». En effet, il indique que dans la « mise en scène du *Malade imaginaire* par M. Maréchal au Théâtre de la Criée en 1978 », le premier « poumon » prononcé par Toinette ne donne lieu à aucun rire dans la salle, alors que le deuxième et le troisième laissent entendre des rires francs, puis le quatrième, des rires discrets, le sixième, encore des rires francs, et finalement, le septième, « grand éclat de rire général ».

ACTE III-Scène X :

TOINETTE : Ce sont tous des ignorants : c'est du *poumon* que vous êtes malade.

ARGAN : Du *poumon* ? [...]

ARGAN : Je sens de temps en temps des douleurs de tête.

TOINETTE : Justement, *le poumon*.

ARGAN : Il me semble parfois que j'ai un voile devant les yeux.

TOINETTE *Le poumon*.

ARGAN : J'ai quelquefois des maux de cœur.

TOINETTE : *Le poumon*.

ARGAN : Je sens parfois des lassitudes par tous les membres.

TOINETTE : *Le poumon*.

ARGAN : Et quelquefois il me prend des douleurs dans le ventre, comme si c'était des coliques.

TOINETTE : *Le poumon*. Vous avez appétit à ce que vous mangez ?

ARGAN : Oui, Monsieur.

TOINETTE : *Le poumon*. Vous aimez à boire un peu de vin ?

ARGAN : Oui, Monsieur.

TOINETTE : *Le poumon*. Il vous prend un petit sommeil après le repas et vous êtes bien aise de dormir ?

ARGAN : Oui, Monsieur.

TOINETTE : *Le poumon, Le poumon*, vous dis-je. Que vous ordonne votre médecin pour votre nourriture ? [...]

Contrairement à Scapin dans *Les Fourberies de Scapin*, ici l'allocutaire Argan obéit au principe de coopération selon les maximes de conversation de Grice et

répond docilement à toutes les questions posées par Toinette.

Cette répétition successive et obsessionnelle du mot « *poumon* » est d'emblée suivie de celle du mot « ignorant » et ses variantes, utilisées 13 fois dans le texte : « ignorant » (x 6), « ignorants » (x 3), « ignorante » (x 1), « *ignorantus, ignoranta, ignorantum* ». C'est le mot qui vise une fois Toinette (c'est le maître Argan qui traite d'ignorante sa servante qui se déguisera plus tard en médecin), une autre fois, les avocats (par le notaire), et surtout les médecins (par Béralde d'abord, puis par Toinette qui l'utilise à l'excès, vers la fin de la pièce). Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est l'excès qui fait rire dans la répétition verbale.

Déjà, dans la scène II (Acte I), c'est Argan qui adresse ce mot « ignorante » à Toinette :

ARGAN (à Toinette) : Taisez-vous, *ignorante*, ce n'est pas à vous à contrôler les ordonnances de la médecine.

Puis dans la scène VII de l'Acte I, c'est le notaire qui le prononce pour qualifier et mépriser les avocats :

NOTAIRE (à Argan) : Ce n'est point à des avocats qu'il faut aller, car ils sont d'ordinaire sévères là-dessus, et s'imaginent que c'est un grand crime, que de disposer en fraude de la loi. Ce sont gens de difficultés, et qui sont *ignorants* des détours de la conscience.

Plus loin, dans la scène III de l'Acte III, c'est le tour de Béralde, frère d'Argan, qui parle des médecins sur un ton dédaigneux :

BERALDE (à Argan) : Dans les discours et dans les choses, ce sont deux sortes de personnes que vos grands médecins. Entendez-les parler, les plus habiles gens du monde ; voyez-les faire, les plus *ignorants* de tous les hommes.

Enfin, Toinette (Acte III, Scène X) reprend ce mot récurrent dans le texte pour le répéter par une occurrence exagérée et avec de brefs intervalles. La servante déguisée en médecin traite le médecin d'Argan d'ignorant. Ainsi Toinette retourne-t-elle cette insulte, qu'elle avait entendue par la bouche de son maître au début de la pièce, à son premier énonciateur (sous le manteau d'une insulte au médecin) :

TOINETTE. Ce sont tous des *ignorants* : c'est du poumon que vous êtes malade. [...]

TOINETTE. Le poumon, le poumon, vous dis-je. Que vous ordonne votre médecin pour votre nourriture ?

ARGAN. Il m'ordonne du potage.

TOINETTE. *Ignorant*.

ARGAN. De la volaille.

TOINETTE. *Ignorant.*

ARGAN. Du veau.

TOINETTE. *Ignorant.*

ARGAN. Des bouillons.

TOINETTE. *Ignorant.*

ARGAN. Des œufs frais.

TOINETTE. *Ignorant.*

ARGAN. Et le soir de petits pruneaux pour lâcher le ventre.

TOINETTE. *Ignorant.*

ARGAN. Et surtout de boire mon vin fort trempé.

TOINETTE. *Ignorantus, ignoranta, ignorantum.*

Il nous faut rappeler que « ignorant » est un mot de prédilection dans le lexique des œuvres moliéresques : sept fois utilisé dans *Le Bourgeois gentilhomme*, il évoque l'ignorance et la naïveté d'un bourgeois qui aspire à la noblesse et se met ainsi en situation d'élève. Dans *Le Malade imaginaire*, l'intention pragmatique de Toinette qui répète inlassablement ce mot est de « persuader » son maître que les médecins le trompent et profitent de sa naïveté. La fonction perlocutoire en est donc agir sur son maître pour le « persuader » en lui imposant son évaluation personnelle. Quant aux variantes d'ignorant énumérées en latin « *Ignorantus, ignoranta, ignorantum* », elles aident Toinette à paraître intelligente et érudite, en même temps qu'elles fournissent une occasion pour Molière de dénoncer et de se moquer des médecins de son temps.

Contrairement à l'énoncé répétitif « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » de Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*, qui n'avait qu'une fonction émotive, dans le cas de « *poumon* » et « *ignorant* » de Toinette, on remarque une fonction communicative conative et des valeurs pragmatiques illocutoire et perlocutoire, car à travers son diagnostic présumé et son mépris envers le médecin d'Argan, elle cherche à impressionner et persuader son maître.

Conclusion

Chez Molière, le comique de caractère et le comique de situation sont en général étayés par le comique de langage. Cet article avait pour objet d'étudier la répétition verbale relevant du comique de langage. Pour ce faire, quelques extraits des trois pièces de théâtre de Molière ont été choisis où l'on a relevé certaines répétitions avec leurs formes et fonctions (textuelle, communicative et pragmatique). Il a été mis au jour comment la répétition verbale utilisée par Molière suscite le rire du public. Sur le plan formel et textuel, Molière applique divers procédés de répétition verbale, soit des répétitions fidèles ou variantes, soit des répétitions massives

ou espacées. Du point de vue émotionnel, elles ont apparu dans nos exemples comme une manifestation de la peur, de la colère et d’une idée fixe (obsession). Nous avons constaté que les autorépétitions étudiées se distinguaient les unes des autres surtout par leurs fonctions : dans les premier et troisième extraits, les répétitions ont une fonction impressive alors que dans le deuxième, une fonction purement émotive. Quant aux valeurs pragmatiques, les répétitions les ont extériorisées par une intention particulière fonctionnant comme un illocutoire et/ou perlocutoire.

Annexe

Le tableau récapitulatif et comparatif suivant mettra en lumière les résultats obtenus de cette étude :

	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	<i>Le Malade imaginaire</i>
<i>Répétition verbale étudiée</i>	(Jourdain) « <i>Monsieur le Philosophe</i> » ; « <i>Messieurs</i> »	(Géronte) « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »	(Toinette) 1- « <i>Poumon</i> » ; 2- « <i>Ignorant</i> »
<i>Forme</i>	Fidèle	Fidèle	Fidèle ; (puis) Variante
<i>Syntaxe</i>	Espacée ; (puis) Massive	Espacée	Espacée ; (puis) Massive
<i>Causes émotionnelles</i>	Peur d’un éventuel conflit physique (auto-répétition)	Colère montée face à l’obligation de payer une somme importante (auto-répétition)	Obsession (dans ses évaluations soi-disant médicales) (auto-répétition)
<i>Fonctions de communication</i>	Impressive	Émotive	Impressive
<i>Fonctions pragmatiques</i>	- acte illocutoire exercitif [Austin] ; directif [Searle] : <i>conseiller, avertir</i> - acte perlocutoire (<i>empêcher un conflit</i> ; aboutit à l’échec)	- acte illocutoire comportatif [Austin] ; expressif [Searle] : <i>déplorer</i> (Pas d’acte perlocutoire)	- acte illocutoire 1- verdictif [Austin] ; assertif [Searle] : <i>diagnostiquer</i> ; 2- comportatif [Austin] ; expressif [Searle] : <i>mépriser</i> - acte perlocutoire (<i>persuader son maître</i> ; aboutit au succès)
<i>Fonction dramatique</i>	Susciter le rire par la répétition excessive	Susciter le rire par la répétition excessive	Susciter le rire par la répétition excessive

Bibliographie

- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press; 1970. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- Bergson, H. 1938. *Le Rire*. Paris : Librairie Félix Alcan (45^e édition).
- Calas, F. 2015. *Leçons de stylistique*. Paris : Armand Colin.
- Courdaveaux, V. 1875. *Le Rire dans la vie et dans l'art*. Paris : Didier.
- de Guardia, J. 2006. « Molière et la répétition. La comédie, du pareil au même ». *L'information littéraire*, 58, 58-62. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/inli.581.0058> [consulté le 13 mai 2022].
- de Guardia, J. 2007. « Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique) ». *Études littéraires*, 38(2-3), p. 13-26.
- Grice, H. P. 1979. « Logique et conversation ». *Communications*, n° 30, p. 57-72.
- Molière, 1671. *Le Bourgeois gentilhomme*. [En ligne] : <https://theatre-classique.fr/pages/pdf/> [consulté le 13 mai 2022].
- Molière, 1671. *Les Fourberies de Scapin*. [En ligne] : <https://theatre-classique.fr/pages/pdf/> [consulté le 19 mai 2022].
- Molière, 1682. *Le Malade imaginaire*. [En ligne] : <http://theatre-classique.fr/pages/pdf/> [consulté le 19 mai 2022].
- Plantin, C. 2021. *Dictionnaire de l'argumentation*. [En ligne] : <http://icar.cnrs.fr/dicoplantin/repetition/> [consulté le 22 mai 2022].
- Prak-Derrington, E. 2021. "La répétition verbale". *Magies de la répétition*. Lyon : ENS Éditions. [En ligne] : <http://books.openedition.org/enseditions/16469> [consulté le 31 mai 2022].
- Reboul, O. 1995 (2^e éd. 2013). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF.
- Sareil, J. 1984. *L'écriture comique*. Paris : PUF.
- Searle, J. R. 1969. *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press; 1972. *Les Actes de langage*. Paris : Hermann.

Notes

1. Bergson appelle 'mécanisation de la vie' la répétition, l'inversion et l'interférence des séries [d'événements ou de mots] : « La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre » (Bergson, 1938 : 115).
2. Dans le discours politique par exemple, la répétition a une force certaine : « Quand de Gaulle s'écrie, dans son message du 18 juin 1940 : Car la France n'est pas seule, elle n'est pas seule, n'est pas seule. » (Reboul, 1995 : 134).
3. Selon le schéma de communication de Roman Jakobson.
4. Taxinomie des valeurs illocutoires selon Austin : les *verbes* verdictifs (condamner, diagnostiquer, estimer...), les *exercitifs* (avertir, blâmer, condamner, conseiller...), *promissifs* (garantir, parier, promettre...), *comportatifs* (blâmer, critiquer, déplorer...), *expositifs* (citer, formuler, illustrer, témoigner...).
5. Taxinomie des phrases illocutoires selon Searle : les *phrases* représentatives ou assertives, directives, promissives, expressives, déclaratives.



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Observations sémiotiques sur *Le Bourgeois gentilhomme*

Nedret Öztokat Kılıçeri

Université d'Istanbul, Turquie

nedretoztokat@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-3445-1275>

Reçu le 06-08-2022 / Évalué le 21-10-2022 / Accepté le 09-12-2022

Résumé

L'intrigue du *Bourgeois gentilhomme* repose sur l'histoire de Monsieur Jourdain dont l'unique raison de vivre est d'être comme les « gens de qualité » tel qu'il l'affirme lui-même à plusieurs reprises. La noblesse lui apparaît comme l'enjeu principal de sa vie qu'il souhaite continuer conformément aux codes de la distinction sociale qu'il cherche à acquérir grâce aux diverses stratégies caricaturées qui donnent le ton exquis du comique de Molière. En nous recourant aux termes bourdieusiens tels la « distinction », l'« habitus » et la « classe », il est possible de considérer Monsieur Jourdain comme un personnage dramatique caractérisé par son ambition débridée pour se détacher de sa position de bourgeois qui ne le satisfait plus. La façon dont s'organisent le *faire* et l'être de cet homme tiraillé entre le réel et l'idéal constitue le centre de notre réflexion dans cette analyse qui a pour cadre la théorie de sémiotique greimassienne. Sans prétendre à l'exhaustivité, l'article propose une analyse du programme de Monsieur Jourdain pour devenir un gentilhomme, pour aborder ensuite le contenu véridictoire des actes de celui-ci ainsi que ceux de son entourage, et finalement, une analyse du discours du protagoniste en quête de l'estime social.

Mots-clés : *Le Bourgeois gentilhomme*, sémiotique greimassienne, programme narratif, narrativité, véridiction

Le Bourgeois gentilhomme üzerine göstergebilimsel gözlemler

Özet

Kibarlık Budalası “seçkin insanlar” gibi olma arzusunun hayatının amacı yapmış Monsieur Jourdain'in hikâyesini sahneye taşır. Dilinden düşmeyen “seçkin insanlar” gibi olmak onun için bundan sonra sürdürmek istediği yaşamın koşuludur ve bu uğurda gülünç yöntemlere maruz kalır. Molière'in komik etkisi burada parlar. Bourdieu'nün önerdiği “ayrım”, “habitus” ve “sınıf” terimlerinin esinlendiği gibi Monsieur Jourdain'i seçkin bir sınıfa ait olmayı saplantıya dönüştürmüş bir oyun kişisi olarak görebiliriz. Ülküsel olanla gerçek olan arasında sıkışmış bu kişinin eylemleri ve varlığı Greimasçı göstergebilim yaklaşımıyla bu çalışmada ele alınmıştır. Bütünsel olma savı gütmeyen çözümleme Monsieur Jourdain'in “seçkinlik” arayışını ve soylu bir beyefendiye dönüşme arzusunun bir izleni olarak inceledikten sonra, kendisinin

ve çevresindekilerin edimlerini “doğruluk” açısından değerlendirmekte ve son olarak söylem özelliklerini dikkate almaktadır.

Anahtar sözcükler: *Kibarlık Budalası*, Greimas göstergebilimi, anlatı izlencesi, anlatisallık, doğruluk

Semiotic observations on the *Bourgeois gentilhomme*

Abstract

Le Bourgeois gentilhomme stages the story of Monsieur Jourdain subjected to a series of manipulative games in search of distinction dear to “people of quality” as he himself asserts on several occasions. The nobility appears to him as the main stake of his life that he wishes to live in terms of social distinction that he seeks to acquire through various ridiculous strategies that give the exquisite tone of Molière’s comic. By resorting to bourdieusian terms such as “distinction”, “habitus” and “class”, it is possible to consider Monsieur Jourdain as a dramatic personage characterized by the fierce ambition to detach himself from his position as a bourgeois which no longer satisfies him. The way that the doing and the being of this character tense between the real and the ideal are organized constitutes the center of our reflection in this analysis that we have conducted within the framework of the theory of greimassian semiotics. Without pretending to be exhaustive, the article proposes an analysis of Monsieur Jourdain’s program to transform himself into a “distinguished gentleman”, evaluates the actions of himself and those around him in terms of “veridiction”, and finally, exposes the characteristics of his discourse.

Keywords: *Le Bourgeois gentilhomme*, greimassian semiotics, narrativity, narrativ program, veridiction, enunciation

Introduction

Monsieur Jourdain cherche à être instruit, à plaire, à agir et à parler comme « les gens de qualité » ; ce modèle d’« honnête homme » que promulguait la morale classique du dix-septième siècle selon la célèbre règle de la « bienséance » apparaît comme la toile de fond du *Bourgeois gentilhomme*¹. Renvoyant à un style de vie, le terme est également porteur de valeurs auxquelles le protagoniste souhaite adhérer.

Employée bien avant le siècle du Roi Soleil et les moralistes de la Cour qui en faisait leur devise, la « bienséance » est définie dans *le Grand Robert* comme « caractère de ce qui convient, de ce qui sied bien ; ce qui convient, ce qui est conforme à la règle » et l’adjectif « bienséant(e) » renvoie à une qualité qui régit le « faire » et le « dire » dans « le domaine moral, social, et par extension, dans le domaine esthétique » telle que nous la retrouvons dans le *Volume 1*, aux pages 977-978. À côté de la qualité de ce qui répond aux normes morales de la société, le contenu du terme

se détermine également par les éléments sémantiques de conformité aux normes de la politesse et rivalise avec les synonymes comme « décence », « honnêteté », « pudeur », « civilité ». Composée à partir du *bene* et du verbe *seoir*, selon *Le Robert Dictionnaire Historique de la langue française*, le « bienséant » s'écrivait au début en deux mots pour désigner quelqu'un d'avenant (1080), après la disparition de cette forme, au XIII^e siècle apparaît la forme « bienséant à quelqu'un », et finalement l'adjectif prend « le sens de moral et social » à partir de l'époque classique (Vol. 2, p.1923).

Ce bref aperçu lexicologique suffit pour montrer la visée du *Bourgeois gentilhomme* qui se propose comme la critique du simulacre moral et culturel incarné dans le personnage de Monsieur Jourdain. Si ce dernier cherche à être et faire comme les nobles, c'est qu'il ne veut pas être exclu du jeu social de la Cour. Sa recherche explicite de « distinction » est concrétisée dans les gestes et les pratiques, et aussi dans son discours. Au prix de se ridiculiser, il souhaite opérer un changement radical par rapport à son habitus, c'est-à-dire dans ses jugements, ses actes, ses certitudes et toutes les pratiques sociales de la vie quotidienne. Autrement dit, il s'impose un nouveau style de vie en rompant avec les rituels et les manières de son milieu social familial.

Impatient pour adopter les us et les coutumes qui lui ouvriront les portes d'un monde supérieur, Monsieur Jourdain fait tout pour devenir et agir comme « les gens de qualité », cette expression qu'il répète inlassablement à son entourage. Comme nous le montre la pièce de Molière, les codes de la courtoisie raffinée, quand ils ne sont pas inhérents à la personne comme dans le cas de Monsieur Jourdain, finissent par devenir non seulement un élément comique mais surtout une obsession qui domine la pensée, l'affect et les actes de l'individu quitte à le réduire à une caricature sociale.

1. Une affaire de classe

Peut-on considérer le malaise de Monsieur Jourdain comme un « mal de la classe » ? Assez riche pour se permettre les leçons qui puissent l'élever au rang des « gens de qualités », Monsieur Jourdain réussira à peine à sortir de son malaise social et culturel aggravé par son impossible amour pour la marquise Dorimène. Son mal est doublement frustrant. Cependant le dénouement de la pièce montrera un Monsieur Jourdain honoré par un sultan imposteur qui mettra fin à ses tourments de distinction.

En nous référant à X. Molénat qui insiste sur la pérennité des codes de la distinction par lesquelles « Pierre Bourdieu montrait comment les classes supérieures

se distinguaient en s'appropriant les pratiques culturelles les plus nobles » (Molénat, 2011 : 12), reprenons la définition de Bourdieu pour réfléchir sur le drame de Monsieur Jourdain porté par ce désir inassouvi de « *distinction* » :

« En fait, par l'intermédiaire des conditions économiques et sociales qu'elles supposent, les différentes manières, plus ou moins détachées ou distantes, d'entrer en relation avec les réalités et les fictions, de croire aux fictions, aux réalités qu'elles simulent, sont très étroitement liées aux différentes positions possibles dans l'espace social, et par là, étroitement insérées dans les systèmes de dispositions (habitus) caractéristiques des différentes classes et fractions de classe. Goût classe, et classe celui qui classe : les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent, entre le beau et le laid, le distingué et le vulgaire, et où s'exprime ou se traduit leur position dans les classements objectifs. » (Bourdieu, 1979 : VI).

Le projet de Monsieur Jourdain est bien précis : dans sa détermination de changer son habitus de bourgeois, il affiche ouvertement son désir d'appartenir à la classe distinguée, d'avoir une nouvelle position sociale, de faire partie d'un nouvel espace social, de s'assurer la vénération des hommes de qualité. En effet, Monsieur Jourdain est tout à fait conscient de son appartenance à la classe bourgeoise et il veut combler ses lacunes. De plus, il a les moyens pour changer de style de vie. Si le « style de vie » est un ensemble de gestes, pratiques, jugements, convictions, préférences moraux et esthétiques, au sens bourdieusien du terme, nous devons relire l'entêtement et l'application de Monsieur Jourdain pour acquérir les codes artistiques et vestimentaires non pas comme un simple caprice de parvenu, mais comme un motif de sens articulant le /social/ et l'/individuel/. Dans son engagement épineux, il doit se disputer avec le tiraillement entre les deux ordres.

Sans aucun doute Molière a-t-il puisé le thème de sa pièce dans la fissure ontique de Monsieur Jourdain. Il est décidé à se détacher de son premier habitus pour réapparaître dans de nouveaux habits sociaux. Dans ces conditions-là, bien que son obstination de « distinction » le jette dans les positions grotesques, rappelons cette ambition doublement motivée. Sa soif de distinction est nourrie par sa volonté de séduire la marquise Dorimène. Dans son impatience enfantine, Monsieur Jourdain affiche avec sincérité son intérêt pour influencer la marquise : « Apprenez-moi comment il faut faire une révérence pour saluer une marquise : j'en aurai besoin tantôt » (Acte II, Scène 1, p.15). Ou encore, il déclare son mécontentement de ses origines bourgeoises qu'il aurait souhaité changer : « il n'y a qu'honneur et que civilité avec eux [les nobles], et je voudrais qu'il m'eût coûté deux doigts de la main, et être né comte ou marquis » (Acte III, Scène 14, p.78).

La volonté du protagoniste pour une nouvelle reconnaissance sociale, pour être admis dans les milieux aristocrates et pour séduire Dorimène ne montre pas seulement son « parcours narratif » dont l'objectif est l'obtention du nouvel habitus, mais l'installe en même temps dans un « parcours passionnel ». Évidemment le désir de plaire à la marquise est fusionné à son désir de changer de statut. Il est donc doublement convoqué dans le schéma moral de l'intrigue : c'est un sujet de l'action qui se propose de changer de milieu social (« parcours narratif ») et en même temps, un sujet affectif qui veut plaire à une belle dame (« parcours passionnel »). Ces deux rôles imbriqués rendent compte de l'élan de Monsieur Jourdain pour avoir sa place dans le grand monde avec à ses côtés une belle dame.

2. L'interminable quête de Monsieur Jourdain

Pour A.J. Greimas « une sous-classe de *récits dramatisés* (mythes, contes, pièces de théâtre, etc.) est définie par une propriété structurelle commune, la dimension temporelle, sur laquelle ils se trouvent situés, est dichotomisée en *un avant* vs *un après* » (Greimas, 1970 : 187). La pièce de Molière commence par l'évocation implicite d'*un avant*, porteur des valeurs de famille que Monsieur Jourdain veut changer et d'*un après* où sont projetés le monde et les valeurs aristocrates. La temporalité *avant/après* fondatrice de l'intrigue reflète les deux systèmes de valeurs entre lesquels Monsieur Jourdain est tendu. Souhaitant se disjoindre de la communauté d'origine (sa famille, son milieu bourgeois), il cherche à renverser sa situation sociale d'*« avant »*. La fin de la pièce montrera qu'à la suite des événements, des ruses et des subterfuges, Monsieur Jourdain est érigé au rang d'une noblesse inventée par Covielle et Cléonte, où il lui revient l'honneur d'être le beau-père du fils du grand Turc. La situation d'*« après »* déclare la moralité de la pièce qui critique la vanité et l'orgueil des prétendants à la noblesse.

L'histoire de Monsieur Jourdain se lit donc comme un parcours narratif puisqu'elle relate l'effort et les actes de l'actant sujet (M. Jourdain) pour arriver à son but. Pour Greimas la narrativité peut « être considérée comme un enchaînement d'états narratifs, un énoncé de conjonction présupposant un énoncé de disjonction concernant un seul et même sujet » (Greimas, 1983 : 34). Le parcours du sujet (M. Jourdain) est fait d'une suite d'états narratifs où il est disjoint de l'objet de valeur qu'il cherche à acquérir (énoncé de disjonction > énoncé de conjonction).

Dans la perspective d'une sémiotique narrative et discursive telle que l'ont élaborée Greimas et Courtés, la relation entre les actants sujet et objet est un élément d'analyse du plan du contenu. À partir des données de la composante discursive, l'analyse cherche à trouver l'organisation des énoncés narratifs.

Dans notre corpus, les éléments discursifs se rapportant aux « faire » et à l'« être » du sujet nous permettent de repérer les syntagmes narratifs dans la pièce de Molière.

La composante narrative de la pièce nous montre Monsieur Jourdain comme un « sujet d'état » et un « sujet de faire ». Si le sujet d'état est défini par « sa relation à l'objet de valeur » (relation de disjonction ou de conjonction), le sujet de faire, par « la relation de transformation » (Greimas-Courtés, 1993 : 370). Dès le premier acte Monsieur Jourdain assume les deux rôles actantiels de sujet (d'état et de faire) : premièrement, il est un *sujet d'état* dépourvu de l'objet de valeur qu'est « la distinction » où le syntagme narratif est (S V O v) ; deuxièmement, en tant que *sujet de faire*, il cherche à agir de sorte que cet état de disjonction change et se transforme en état de conjonction avec pour énoncé narratif : {F (S) : (S V O v) > S ^ O v }.

Le parcours narratif de Monsieur Jourdain se dessine ainsi autour de sa relation de sujet avec l'objet de valeur « distinction ». Nous avons le schéma des rôles actantiels du sujet et des énoncés de base de la composante narrative de l'intrigue :

	Le Bourgeois gentilhomme	Les Fourberies de Scapin	Le Malade imaginaire
Répétition verbale étudiée	(Jourdain) « Monsieur le Philosophe » ; « Messieurs »	(Géronte) « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »	(Toinette) 1- « Poumon » ; 2- « Ignorant »
Forme	Fidèle	Fidèle	Fidèle ; (puis) Variante
Syntaxe	Espacée ; (puis) Massive	Espacée	Espacée ; (puis) Massive
Causes émotionnelles	Peur d'un éventuel conflit physique (auto-répétition)	Colère montée face à l'obligation de payer une somme importante (auto-répétition)	Obsession (dans ses évaluations soi-disant médicales) (auto-répétition)
Fonctions de communication	Impressive	Émotive	Impressive
Fonctions pragmatiques	acte illocutoire exercitif [Austin] ; directif [Searle] : conseiller, avertir acte perlocutoire (empêcher un conflit ; aboutit à l'échec)	- acte illocutoire comportemental [Austin] ; expressif [Searle] : déplorer (Pas d'acte perlocutoire)	- acte illocutoire 1- verdictif [Austin] ; assertif [Searle] : diagnostiquer ; 2- comportemental [Austin] ; expressif [Searle] : mépriser - acte perlocutoire (persuader son maître ; aboutit au succès)
Fonction dramatique	Susciter le rire par la répétition excessive	Susciter le rire par la répétition excessive	Susciter le rire par la répétition excessive

Le modèle sémiotique narratif et discursif considère le plan narratif comme un niveau supérieur aux organisations discursives des langues naturelles, et prévoit « dans l'organisation sémiotique des discours, les valeurs modales de *vouloir*, *devoir*, *pouvoir* et *savoir* susceptibles de modaliser aussi bien l'être que le faire » (Greimas-Courtés, 1993, p. 231). Pour devenir sujet performatif, Monsieur Jourdain a tout ce qu'il faut, c'est-à-dire les quatre modalités de /vouloir/+ /pouvoir/+ /devoir/+ /savoir/-faire pour se conjoindre à l'objet de valeur thématisée sous les traits de la « distinction ».

La première modalité /vouloir/ est la plus évidente et la plus accentuée. Au niveau discursif, Monsieur Jourdain exprime avec insistance ses sentiments négatifs et sa frustration liés à ses origines familiales tels qu'il les avoue à son maître de philosophie dans l'Acte II, Scène 4 :

« Maître de philosophie : (...) Que voulez-vous apprendre ? »

« Monsieur Jourdain : *Tout ce que je pourrai*, car j'ai *toutes les envies* du monde d'être savant ; et j'*enrage* que mon père et ma mère ne m'aient pas fait bien étudier dans toutes les sciences, quand j'étais jeune. » (p. 23).

Plus loin, dans l'Acte III, Scène 3 le protagoniste exprime à sa femme son rêve d'être honnête homme :

« Monsieur Jourdain : Fort bien : je *veux* avoir de l'esprit, et *savoir* raisonner des choses parmi les honnêtes gens. » (p. 41) (soulignés par nous).

Le « mécontentement » de Monsieur Jourdain est donc un élément thématico-figuratif et se rapporte sur le plan narratif à son rôle actantiel de sujet modal. Alors les modalités repérées ci-dessus traduisent au niveau figurativo-thématique son enthousiasme et sa frustration qui lui assignent les rôles thématiques de « désireux », « passionné » et « frustré ». Étant donné qu'il n'a pas hérité de sa famille une bonne éducation, il doit se rattraper maintenant.

Quand Monsieur Jourdain se met à apprendre de nouvelles choses -si éléments qu'elles soient-, il exprime le sentiment de regret mêlé au désir :

« Cela est vrai. *Ah ! Que n'ai-je étudié plus tôt*, pour savoir tout cela ? » (p. 27)

« C'est la vérité. *Ah ! Mon père et ma mère, que je vous veux de mal !* » (p. 27).

Outre le volitif, apparaît la condition de nécessité qui, sur le plan narratif, se lit comme la modalité du /devoir/-faire puisqu'il doit changer d'habitus. À ces modalités s'ajoutent le /pouvoir/-faire et le /savoir/-faire étant donné sa situation économique qui lui assure les moyens d'organiser son programme narratif de quête.

Ainsi le désir, l'obligation, la disposition et l'habileté du sujet (M. Jourdain) dans sa quête de « distinction » construisent-elles la compétence modale composée des quatre modalités possibles (le vouloir/le savoir/le pouvoir/le devoir). Quant au faire, il est considéré comme l'équivalent d'un programme pragmatique. Dans notre corpus, si ridicules qu'ils soient, tous les actes du sujet (danser, se servir d'armes, parler élégamment et sciemment, etc.), tous les préparatifs pour organiser la réception à l'honneur de Dorimène, sa participation à la cérémonie du « grand Turc » construisent la performance du sujet.

Dans le programme narratif se repèrent « les deux types d'énoncés élémentaires » nécessaires pour parler d'« une unité narrative » (Courtés, 1991 : 103). Défini comme « un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface », le programme narratif (PN) est « constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état » (Greimas-Courtés 1993, p.297). Dans notre corpus articulant les deux énoncés de base être et *faire*, le PN du sujet (Monsieur Jourdain) se réalise sous forme d'une suite de *fares*. À ce titre, il fait essentiellement ce que lui demandent son tailleur et ses maîtres censés faire de lui un gentilhomme ; il accepte toutes les sollicitations de Dorante qui lui promet de l'introduire à Dorimène, et à la fin, dans son obstination de marier sa fille Lucile à un noble, il assiste à une cérémonie fallacieuse et grotesque au terme de laquelle il se décore du titre « Mamamouchi ».

La cérémonie qui est le sommet des duperies de la pièce montre que le programme narratif du sujet a réussi. Elle est considérée comme un succès aux yeux de Monsieur Jourdain puisqu'il est enfin satisfait de son nouvel état que lui offre le titre de « Mamamouchi », soit l'équivalent de « chevalier » ! Il est heureux et il revêt ce grade honorifique avec complaisance ; le voici qui s'adresse à sa femme : « Voyez l'impertinente, de parler de la sorte à un Mamamouchi ! » et, quelques lignes plus loin toujours à sa femme : « Mamamouchi, vous dis-je. Je suis Mamamouchi » (p. 102).

Il est clair que ce titre de « noblesse » attribué dans une mascarade résout l'entêtement de Jourdain qui avait refusé le mariage de sa fille Cléonte sous prétexte qu'il n'était pas « noble ». Reprenons ce dialogue de l'Acte III, Scène12 pour voir de près le refus catégorique de Monsieur Jourdain :

« Cléonte : Monsieur, je n'ai voulu prendre personne pour vous faire une demande que je médite il y a longtemps. Elle me touche assez pour m'en charger moi-même ; et, sans autre détour, je vous dirai que l'honneur d'être votre gendre est une faveur glorieuse que je vous prie de m'accorder.

Monsieur Jourdain : Avant que de vous rendre réponse, Monsieur, je vous prie de me dire si vous êtes gentilhomme » (p.73)

Et plus loin, voici comment le jeune prétendant exprime sa déception à Covielle :

« Tu as raison ; mais je ne croyais pas qu'il fallût faire ses preuves de noblesse pour être gendre de Monsieur Jourdain » (p.76).

À la fin, le titre de noblesse « Mamamoucha » devient le justificatif de la « distinction » enfin acquise. Il semble effacer tous les soucis de Monsieur Jourdain : même son envie de plaire à Dorimène s'évanouit ; dans l'euphorie de marier sa fille avec le fils du grand Turc, il finit par accepter le mariage de Dorante avec Dorimène.

La « distinction » que nous avons traitée sur le plan narratif comme objet de valeur aux yeux du sujet (M. Jourdain) assume sémantiquement plusieurs valeurs. Cette polyvalence assure au niveau thématique la portée comique de l'intrigue. Aux yeux de ses maîtres la « distinction » n'est qu'un moyen de gagner de l'argent, et pour sa famille, une folie. Quant à Monsieur Jourdain, son dédain de face à sa classe sociale, à sa famille, son entêtement pour apprendre les manières nobles, son désir d'être vu dans ses nouveaux habits, son aspiration amoureuse pour une marquise, son obstination à marier sa fille avec un noble expliquent le chevauchement des péripéties et des actes de Monsieur Jourdain qui finissent par le jeter dans la niaiserie complète : finalement il est doté d'un titre de noblesse attribué dans une mascarade grotesque.

Dans ce mouvement dramatique qui prépare le dénouement, le parcours passionnel de Monsieur Jourdain se clarifie. Son amour Dorimène n'est plus en vue dès qu'il est abasourdi devant les honneurs du grand Turc. À la fin de la cérémonie, il finit par accepter le mariage de Dorimène avec Dorante. En effet vouloir plaire à une marquise apparaît comme l'élément constitutif de sa passion pour la « distinction ». Sa femme n'étant pas aristocrate, il est tout à fait logique de voir Monsieur Jourdain s'éprendre de Dorimène. Tout son effort pour se transformer en gentilhomme se cristallise ainsi autour de cet amour qui lui fait faire tant d'exercices, tant d'efforts et tant de rêves.

2. Le pari social et la véridiction

L'obstination de Monsieur Jourdain qui correspond au PN de « distinction » comporte comme il a été dit plus haut, deux types de sujet. En effet, Monsieur Jourdain comme sujet de faire et d'état réalise son PN grâce aux actants adjutants (=les maîtres et les tailleurs) et comme le témoignent son exaltation et sa jubilation bienheureuses dans le dernier acte, il réussit. Or ce même succès heurte au problème de « véridiction » puisque le lecteur/spectateur interroge, dès le début

de la pièce et de façon inévitable, le rapport du contenu des stratégies de Monsieur Jourdain et de son entourage.

Si le PN de Monsieur Jourdain vise et réalise la conjonction du sujet à l'objet de valeur « distinction », la réaction de son entourage notamment celle de sa famille reste ambiguë. À partir du moment où Monsieur Jourdain s'enivre dans l'allégresse de la cérémonie de « Mamamouchi », Lucile et Cléonte, Dorimène et Dorante s'unissent dans le mariage auquel il s'opposait formellement. La réussite du PN indique ainsi la résolution du conflit entre père et fille.

La véridiction est le jeu de la vérité dans un récit et elle concerne la catégorie grammaticale « *l'être vs le paraître* » et « à partir de cette dichotomie fondamentale et en mettant en œuvre le modèle constitutionnel, on obtient quatre catégories » (Courtés, 1979 : 78). Ainsi le « vrai », le « mensonge », le « faux » et le « secret » sont-ils les quatre déictiques du schéma canonique de la véridiction formulée de la façon suivante :

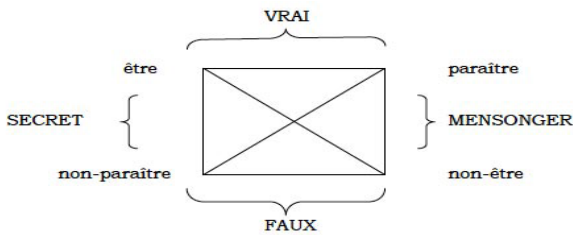


Schéma 1 : Carré canonique de la véridiction selon Greimas.

En effet, dans un discours le rapport à la vérité est le problème du *dire vrai* puisque la véridiction concerne « la transmission correcte du message » (Greimas-Courtés, 1993 : 417). Il s'agit du rapport de l'énoncé avec la vérité. Dans la pièce de Molière avec les incrédules, les hypocrites et les manipulateurs, la véridiction apparaît comme la condition cruciale pour l'interprétation des messages émis par les acteurs.

Prenons la fameuse cérémonie du « Mamamouchi ». Comme il n'y a ni titre, ni personnage de cette désignation, tout le jeu monté par Covielle se caractérise par l'union des modalités du /non-paraître/ et du /non-être/. L'attribution du titre de noblesse « Mamamouchi » s'inscrit dans la catégorie de « fausseté » puisque le présumé sultan, « le grand Turc » n'a pas de référent dans le monde réel ; dans le discours des imposteurs il n'a aucune valeur de vérité. Et toute la cérémonie est fondée sur cette opposition au « vrai ».

Une pareille ambiguïté d'ordre véridictoire s'opère dans la relation de Monsieur Jourdain avec les maîtres qu'il arrête pour s'assurer une meilleure apparence dans la société. Le maître à danser et le maître de musique expriment sincèrement leur but de gagner leur argent dans l'Acte I, Scène 1 :

Nous avons trouvé ici un homme comme il nous le faut à tous deux ; ce nous est une douce rente que ce Monsieur Jourdain, avec les visions de noblesse et de galanterie qu'il est allé se mettre en tête ; et votre danse et ma musique auraient à souhaiter que tout le monde lui ressemblât. (p. 3).

En effet le maître de musique résume l'attitude commune aux quatre maîtres préoccupés essentiellement par leur intérêt :

C'est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contresens ; mais son argent redresse les jugements de son esprit ; il a du discernement dans sa bourse ; ses louanges sont monnayées ; et ce bourgeois ignorant nous vaut mieux, comme vous voyez, que le grand seigneur éclairé qui nous a introduits ici. (p. 3).

Ces derniers s'appliquent à faire leurs cours souvent interrompus par les gestes maladroits et les réflexes saugrenus de Monsieur Jourdain, mais nous savons qu'ils sont lassés. Néanmoins ils demeurent fidèles à leur rôle principal pour tirer le plus grand profit des cours privés. Le seul moyen de garder l'apprenant à leur disposition est de l'éloigner le plus possible de la vérité. Leur attitude et leur discours s'inscrivent dans la catégorie du « mensonge » (parfaite union du /paraître/ +/non être/) sur le carré véridictoire.

L'on peut se demander comment se manifeste la catégorie du « vrai » (/être/+/paraître/) dans ce monde illusoire souhaité et soutenu par tant d'acteurs. Il suffit de nous référer aux discours et aux attitudes de la femme, de la fille et de la servante de Monsieur Jourdain pour repérer le « vrai » qui n'est pas seulement l'un des quatre termes du carré véridictoire, mais aussi la valeur de référence que requiert la portée morale de la pièce. Toutes les trois disent la vérité. Ainsi, dans l'Acte III, Scène 6, Madame Jourdain juge son mari sans fard :

« Monsieur Jourdain : Que faire ? Voulez-vous que je refuse un homme de cette condition-là, qui a parlé de moi ce matin dans la chambre du Roi ?

Madame Jourdain : Allez, **vous êtes une vraie dupe.** » (p. 52).

Citons encore ce reproche de Madame Jourdain à son mari dans l'Acte III, Scène 3 :

« Madame Jourdain : Tout ce monde-là est un monde qui a raison, et qui **est plus sage que vous.** Pour moi, je suis **scandalisée de la vie que vous menez.**

Je ne sais plus ce que c'est que notre maison : on dirait qu'il est céans carême-prenant tous les jours ; et dès le matin, de peur d'y manquer, on y entend des vacarmes de violons et de chanteurs, dont tout le voisinage se trouve incommodé. » (p. 40).

Dans la pièce, la femme, la fille et la servante de la famille se heurtent à la folie de « classe » qu'elles expriment avec bon sens devant Monsieur Jourdain, tandis que ce dernier est pris au piège par les gens qu'il paie (les maîtres, les tailleurs et Dorante). Au risque de nous répéter, rappelons que dans le théâtre de Molière tout ce qui s'écarte du « vrai » devient risible et grotesque conformément au code classique. La discordance des propos provenant du hiatus entre l'être et le *paraître* constitue le ressort dramatique que Molière le moraliste a cultivé avec génie.

4. Le discours impératif comme manière d'être

Le discours de Monsieur Jourdain traduit son impatience et sa fermeté pour réussir à être un gentilhomme. Nous avons essayé de montrer ci-dessus l'importance accordée à la noblesse à travers l'organisation narrative de l'intrigue. Cela est pertinent non seulement au niveau narratif et discursif, mais aussi dans le discours du sujet face à ses proches et ses serviteurs.

Le dialogue ci-dessous de l'Acte III, Scène I montre le comportement de Monsieur Jourdain dans sa recherche d'estime. Vêtu des nouveaux habits, Monsieur Jourdain s'adresse à ses deux laquais avant d'aller en ville :

« Monsieur Jourdain : *Suivez-moi, que j'aïlle* un peu montrer mon habit par la ville ; et surtout *ayez soin* tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, *afin qu'on voie* bien que vous êtes à moi.

Laquais : Oui, Monsieur.

Monsieur Jourdain : Appelez-moi Nicole, *que je lui donne* quelques ordres. Ne bougez, la voilà. » (p. 35) .

L'énonciation reflète la logique de l'action qui porte sur le /faire/ et l'/être/ de Monsieur Jourdain. La façon dont il s'adresse à son/ses serviteur(s) comme le montrent les deux verbes : « suivez-moi » et « ayez soin de marcher » est impérative. L'impératif comme mode grammatical illustre dans ce dialogue, la façon dont Monsieur Jourdain s'adresse aux personnes à son service. Il aime à donner des ordres, à contredire et à rétorquer ses serviteurs. On peut dire que son caractère rude s'y traduit.

Les deux ordres « suivez-moi » et « ayez soin de marcher sur mes pas » dénotent la valeur sémantique de proximité sollicitée par Monsieur Jourdain pour organiser la manière dont il souhaite être vu en ville. Les énoncés impératifs sont suivis de deux énoncés subjonctifs (« que j'aie à montrer mes habits » et « afin qu'on voie bien que vous êtes à moi ») pour montrer que le /paraître/ a toujours besoin des tiers nécessaires pour la mise en scène. Enfin un troisième ordre s'adresse indirectement à Nicole (« appelez-moi ») Monsieur Jourdain n'oublie pas de lui « donner quelques ordres ». Le système verbal utilisé dans le discours valorisant la volition et la nécessité (/vouloir/+ /devoir/+ être vu) illustre sur le plan du discours-énoncé le besoin impérieux du sujet pour être distingué tant sur le plan physique que sur le plan social et font de sa parole un discours impératif mêlé de désir et d'impatience.

La concision et la ponctualité des ordres sonnent comme un staccato dans ce début de l'Acte III comme pour transmettre au lecteur/spectateur la dureté de Monsieur Jourdain face aux gens à son service. Comme il a été dit plus haut, son opiniâtreté organise la logique narrative de la pièce.

Le ton justifie à nos yeux la pertinence des modalités du /vouloir/, du /pouvoir/ et du /devoir/ qui ont été prépondérantes dans la construction de son programme narratif. Comme par résonance, le programme narratif se reflète dans le faire énonciatif de Monsieur Jourdain qui, dans son rôle de sujet d'énonciation, affiche son enthousiasme de se transformer. Bref, dans la pièce le projet de « gentilhomme » ne pourrait s'énoncer que de façon impérative par la bouche de notre Bourgeois.

Conclusion

Comme toute œuvre littéraire, la pièce la plus jouée de Molière qui nous a servi de corpus dans cet article se prête à plusieurs lectures. Notre première approche reprend le concept de « distinction » que le sociologue Pierre Bourdieu a élaboré avec « habitus » et « classe » qui apparaissent dans notre corpus comme les enjeux essentiels de l'existence de Monsieur Jourdain. Ensuite, dans la perspective d'une sémiotique narrative et discursive, l'intrigue du *Bourgeois gentilhomme* enchaîne les actes du protagoniste, qui pour acquérir les attitudes et les manières élitaires, réalise un programme : les leçons privées de musique, de danse, de philosophie et d'épée, les nouveaux vêtements, les nouvelles manières d'agir font partie de ce programme qui se donne à lire comme un parcours narratif et passionnel. Les manœuvres et les efforts de Monsieur Jourdain font de lui un sujet de faire et un sujet d'état dont le programme narratif (PN) se définit essentiellement comme un faire transformateur afin d'appartenir à une classe tant enviée.

L'intrigue de la pièce fait nécessairement défiler sur scène les hypocrites et les manipulateurs qui entourent Monsieur Jourdain ; par conséquent, elle renvoie sémantiquement à la catégorie de la « véridiction » qui met en valeur le sens des diverses stratégies montées par les imposteurs ; ainsi l'intrigue porte-t-elle les couleurs variées du mensonge, de la fausseté et du vrai qui se manifestent dans les relations familiales et sociales tout au long des péripéties.

L'attachement de Monsieur Jourdain à son projet n'est pas seulement lisible en termes de narrativité, il apparaît en même temps comme un élément énonciatif et fait de lui, le sujet d'énonciation. Son obsession se reflète sous forme d'ordres et d'envies qu'il formule aisément face à ses interlocuteurs. Les impératifs et les subjonctifs font partie intégrante du discours passionnel de Monsieur Jourdain et trouvent leur place dans le comique moralisateur de Molière.

Dans le 400^e anniversaire de sa naissance, l'art de Molière continue à émerveiller la recherche littéraire dont chaque approche vient apporter sa lumière -si modeste qu'elle soit, sur ce grand édifice qu'il nous a légué.

Bibliographie

- Bourdieu, P. 1979. *La Distinction*. Paris : Minuit.
- Courtés, J. 1979. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette.
- Courtés, J. 1991. *Analyse sémiotique du discours*. Paris : Hachette.
- Greimas A.J., Courtés, J. 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Greimas, A.J. 1983. *Du Sens II* : Seuil.
- Molénat, X. 2011. *Mensuel N° 224 - Mars 2011*. [En ligne] : https://www.scienceshumaines.com/les-nouveaux-codes-de-la-distinction_fr_26766.html [consulté le 28 juillet 2022].
- Molière, 1998. *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris : Folio Théâtre.
- Le Grand Robert*, Novembre 1990.
- Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Octobre 1992.

Note

1. *Le Bourgeois gentilhomme*. [En ligne] : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/124/Le-Bourgeois-gentilhomme> [consulté le 28 juillet 2022].



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Synergies Turquie n° 15 - 2022 p. 59-70

La distinction sociale et culturelle dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière : essai de lecture à partir de la théorie de Pierre Bourdieu

Loubna Dirhoussi

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc

loubna.dirhoussi@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1395-4001>

Mohamed El Bouazzaoui

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc

mohamed.elbouazzaoui@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0001-5832-5367>

Reçu le 10-10-2022 / Évalué le 07-11-2022 / Accepté le 11-12-2022

Résumé

Cet article se fixe comme objectif de soumettre la pièce de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, à une analyse sociologique. Pour ce faire, quelques concepts de Pierre Bourdieu, comme le capital culturel, la distinction et l'habitus, seront mis à contribution. À l'aide de ces concepts, nous essaierons, d'abord, de montrer que la pièce en question établit la radioscopie de la société de l'époque, en mettant en scène les tribulations d'un personnage qui cherche résolument à devenir noble et les luttes sociales qui pesaient sur ladite société. Ensuite, nous traiterons de la cause principale de l'échec de Monsieur Jourdain, à savoir l'inadaptation de son habitus à celui de la classe sociale à laquelle il veut s'apparenter. Enfin, nous montrerons que la culture, comme le système de valeurs qui en découle, est un moyen de domination que la noblesse exerce, au nom de la légitimité culturelle, sur la bourgeoisie au XVII^e siècle.

Mots-clés : Molière, capital culturel, habitus, distinction, noblesse

**Molière'in *Le Bourgeois gentilhomme* oyununda toplumsal ve kültürel ayrım:
Pierre Bourdieu'nün kuramına dayalı bir okuma**

Özet

Bu makale, Molière'in *Le Bourgeois gentilhomme* adlı oyununu sosyolojik bir analize tabi tutmayı amaçlamaktadır. Bunu yapmak için Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye, ayrım ve habitus gibi bazı kavramları kullanılacaktır. Bu kavramları kullanarak öncelikle söz konusu oyunun soylu olmaya kararlı bir karakterin yaşadığı sıkıntıları ve bu topluma hakim olan sosyal mücadeleleri resmederek dönemin toplumunun bir röntgeni olduğunu göstermeye çalışacağız. Daha sonra Mösyö Jourdain'in başarısızlığının temel nedenini, yani habitusunun ait olmak istediği sosyal sınıfın habitusuyla uyumsuzluğunu tartışacağız. Son olarak, kültürün, ondan türeyen değerler sistemi gibi, 17. yüzyılda soyluların kültürel meşruiyet adına burjuvazi üzerinde uyguladıkları bir tahakküm aracı olduğunu göstereceğiz.

Anahtar sözcükler : Molière, Kültürel sermaye, habitus, ayrım, soyluluk

**Social and cultural distinction in Molière's *Le Bourgeois gentilhomme*:
a reading based on Pierre Bourdieu's theory**

Abstract

This article aims to subject Molière's play, *Le Bourgeois gentilhomme*, to a sociological analysis. To do so, some of Pierre Bourdieu's concepts, such as cultural capital, distinction and habitus, will be used. Using these concepts, we will first try to show that the play in question establishes a radiography of the society of the time, by staging the tribulations of a character who resolutely seeks to become a nobleman and the social struggles that weighed on said society. Then, we will deal with the main cause of Mr Jourdain's failure, namely the maladjustment of his habitus to that of the social class to which he wants to belong. Finally, we will show that culture, as well as the system of values that derives from it, is a means of domination that the nobility exercises, in the name of cultural legitimacy, over the bourgeoisie in the 17th century

Keywords: Molière, cultural capital, habitus, distinction, nobility

Introduction

Le Bourgeois gentilhomme permet, à travers le comique de mots, de gestes et de caractères, de saisir les luttes sociales entre la noblesse et la bourgeoisie dans la société française au XVII^e siècle. Cette même pièce permet également d'appréhender la réalité sociale de cette époque et de renseigner sur les tensions inhérentes à la domination culturelle. Ainsi fournit-elle des éléments que la sociologie peut interroger et analyser. Cette dernière, en tant que science utilisant des concepts rationnels, et le théâtre, en tant que forme artistique et esthétique, peuvent rendre compte des contours d'un phénomène, en l'occurrence la culture et la distinction sociale que celle-ci entraîne. C'est en partant de ce postulat que nous ambitionnons d'analyser la pièce susmentionnée pour faire ressortir les éléments participant de la « distinction », telle qu'elle est définie par le sociologue Pierre Bourdieu. Ainsi la problématique centrale de cette contribution pourrait-elle être formulée comme suit : dans quelle mesure la pièce de notre corpus renferme-t-elle des aspects relevant de la distinction sociale ? Pour traiter cette problématique, notre article se propose d'analyser la soif d'ascension sociale et culturelle chez Monsieur Jourdain. À ce niveau, nous étudierons, d'une part, les modalités de la recherche de la distinction (ou la domination) culturelle chez ce personnage, en nous focalisant sur l'importance qu'il porte à l'art, à la science et au langage. D'autre part, nous expliquerons dans quel sens les goûts de Monsieur Jourdain et ses nouvelles préférences alimentaires font partie de sa quête de distinction qui fonctionne dans la pièce comme la légitimation d'une domination culturelle de la noblesse au détriment de la bourgeoisie.

1. Monsieur Jourdain et quête de la distinction sociale

Dans *La Distinction*, Bourdieu étudie le rapport entre les positions sociales et les pratiques culturelles. Pour lui, « dans un champ donné, le volume du capital détermine le pouvoir, le rapport de domination et le profit sous deux formes : matériel et symbolique » (Bourdieu, 1980a : 90). De même, tout capital, social ou symbolique, n'acquiert de valeur que lorsqu'il permet à l'être de se situer et d'avoir un statut reconnu dans une classe sociale donnée :

Le volume du capital social que possède un agent particulier dépend donc de l'étendue du réseau des liaisons qu'il peut effectivement mobiliser et du volume du capital (économique, culturel ou symbolique) possédé en propre par chacun de ceux auxquels il est lié. (Bourdieu, 1980b : 2).

Pour Bourdieu, il n'y a pas de sujet sans structure sociale comme il n'y a pas de structure sociale sans sujet. Cela le conduit à définir l'*habitus* comme :

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes (Bourdieu, 1980a : 88).

Cela signifie que les gens se positionnent dans le champ social et ont tendance à reproduire ce positionnement. Ils se comportent selon des règles socialement instituées et souscrivent à des « *modes d'emploi* » (Bourdieu, 1980b : 90), des schémas de perception et d'action qui surdéterminent leur conduite sociale et culturelle. Tacite ou inconscient, l'*habitus* acquiert la dimension d'une seconde nature sociale quand il est incorporé.

Le Bourgeois gentilhomme permet de camper les luttes sociales ayant marqué de leur sceau la société française. En effet, à travers le comique et la satire, il est loisible de constater que ces dernières sont, d'abord, adressées par la noblesse à la bourgeoisie. Il en résulte une configuration discursive du dédain d'une classe sociale vis-à-vis d'une autre. Nombreux sont les exemples qui corroborent cette assertion. Par exemple, Monsieur Jourdain se montre dédaigneux à l'endroit de la bourgeoisie en disant ceci à sa femme: « Lorsque je hante la noblesse, je fais paraître mon jugement ; et cela est plus beau que de hanter votre bourgeoisie » (Molière, 2014 : 45). Bien qu'il soit bourgeois, M. Jourdain reprend, dans son propos, le mépris qu'éprouvent les nobles à l'égard des bourgeois. Ces derniers, vu leur statut social, sont considérés comme des roturiers ne possédant pas les atouts nécessaires pour réaliser leur ascension sociale vers la noblesse ni avoir le bon jugement. Ce qui est comique, c'est que cette dépréciation de la bourgeoisie

est énoncée par Monsieur Jourdain, personnage bourgeois, aveuglé par son rêve de devenir un homme de bonne qualité. C'est ce dédain qui constitue le signe symptomatique des luttes qui ont prévalu dans un contexte social et culturel déterminé. Concrètement, forte de ses accointances politiques avec le régime monarchique absolutiste, la bourgeoisie s'efforçait d'accéder à la noblesse. Les représentants de cette dernière s'y opposaient, car les bourgeois n'avaient pas le capital culturel et symbolique requis. C'est ce qui justifie, en grande partie, le vœu de Monsieur Jourdain d'acquérir une culture, un goût et un raffinement artistique dignes des nobles. Il se lance dans la recherche effrénée d'une distinction sociale à même de l'ériger au statut des nobles. Le contexte lui était favorable puisque la classe des nobles connaissait un fléchissement et une perte de prestige. Un marchand, comme Monsieur Jourdain, nourrissait l'ambition de se mettre sur le même piédestal que les petits nobles et d'être accepté comme leur égal. Toutefois, pour y parvenir, Monsieur Jourdain, dépourvu de tout capital culturel, se doit de suivre des cours intensifs dans des champs différents : musique, danse, escrime et philosophie. Le recours à quatre maîtres atteste l'empressement de Monsieur Jourdain quant à l'acquisition de connaissances dans les domaines précités. Ses ressources économiques lui donnaient le privilège de faire venir autant de professeurs qu'il voulait. Dans le premier acte de la pièce, les maîtres de danse et de musique discutent à propos de l'importance des arts et leurs enseignements aux personnes qui n'en apprécient pas du fait qu'ils ne possèdent pas le goût et la sensibilité requis. Cette conversation est une allusion directe à l'incapacité de Monsieur Jourdain de donner satisfaction au niveau de son apprentissage, car, à défaut de goût et de sensibilité, tout enseignement s'avère inutile. Bourdieu souligne que le goût est surdéterminé par de distinction sociale. De ce fait, la société dominante a tendance à imposer à assigner au goût la fonction de distinction sociale et ce, en transformant les « différences de nature des différences dans les modes d'acquisition de la culture » (Bourdieu, 1979 : 73). Les lignes de démarcation séparant la culture haute de la culture populaire sont délibérément instaurées afin de servir la légitimation des différences sociales. Ainsi, bien que Monsieur Jourdain soit-il prêt à investir son argent pour acquérir le goût, il ne saura le faire. En effet, la richesse, en tant que capital matériel, ne garantit pas l'acquisition d'un capital culturel. Ce dernier nécessite une prédisposition d'esprit particulière et une posture; lesquelles ne sont pas présentes chez Monsieur Jourdain. La conversation entre les maîtres de musique et de danse informe, d'entrée de jeu, le spectateur sur l'ignorance de leur élève, sur ses commentaires incongrus et ses préférences loufoques. En témoigne sa prédilection pour les instruments populaires comme la trompette. Cela revient à dire que Monsieur Jourdain demeure attaché au capital culturel de son origine. Ce capital ne lui donne pas les moyens suffisants pour qu'il puisse apprécier la

splendeur de l'art ou s'en délecter. Cela hypothèque sa quête de distinction sociale. L'intention première de ce dernier n'est pas d'apprendre les éléments de base des arts, mais de montrer à ses interlocuteurs qu'il sait jouer et qu'il est en mesure de se procurer, grâce à l'argent, les manières de la noblesse. Préoccupé par son *ethos*, il cherche à impressionner les représentants de cette dernière, notamment Dorimène, à travers laquelle il espère entrer dans la sphère de la Cour. Sa posture face à l'art est utilitariste, car il en fait un moyen pour obtenir une légitimité culturelle et réaliser son seul vœu : se montrer noble. Monsieur Jourdain cherche auprès de ces professeurs une forme de légitimation, car, selon lui, ces derniers sont des personnes de bon goût. À propos de cette recherche de légitimité, Bourdieu et De Saint Martin soulignent que :

Tout le rapport à la culture de la petite bourgeoisie peut en quelque sorte se déduire de l'écart, très marqué, entre la connaissance et la reconnaissance, principe de la bonne volonté culturelle qui prend des formes différentes selon le degré de familiarité avec la culture légitime, c'est-à-dire selon l'origine sociale et le mode d'acquisition de la culture qui en est corrélatif (Bourdieu, De Saint Martin, 1976 : 36-37).

Monsieur Jourdain a beau chercher cette légitimité, il ne peut l'avoir, car il fait figure d'un élève étourdi et obus. *A priori*, Monsieur Jourdain est un homme très curieux : il entend acquérir des connaissances scientifiques pour pallier le manque dont il a souffert : « j'enrage que mon père et ma mère ne m'aient pas fait bien étudier dans toutes les sciences, quand j'étais jeune ». (Molière, 2014 :23). Mais, il est rebuté par les explications apportées par le maître de philosophie à propos des différentes sciences. Il accepte seulement d'apprendre le bon langage, en l'occurrence la bonne prononciation. Bien parler importe beaucoup à ses yeux, car c'est une voie d'accès au monde des nobles et au cœur de la Marquise. Bourdieu écrit, dans ce sens, que « Par la maîtrise d'un langage d'accompagnement [...], le connaisseur s'affirme digne de s'approprier symboliquement les biens rares » (Bourdieu, 1979 : 317-318). Ces biens lui donneraient la possibilité de s'introduire dans la Cour des nobles, de gagner l'admiration de ces derniers. Or, les minimes bribes de connaissances acquises dans l'empressement lui valent des moqueries. Il se ridiculise, car il ne parvient pas à réaliser le transfert et la transposition de ses connaissances selon les canons esthétiques de la classe sociale à laquelle il voulait s'identifier. Dans les termes bourdieusiens, M. Jourdain ne justifie pas de « mais la compétence nécessaire pour parler la langue légitime qui, dépendant du patrimoine social, retraduit des distinctions sociales dans la logique proprement symbolique des écarts différentiels ou, en un mot, la distinction. (Bourdieu, 1982 : 42). Eu égard à son capital culturel aporétique, Monsieur Jourdain demeure la figure

qui représente la difficulté d'acquérir l'*habitus* de l'Autre, de s'en imprégner de manière satisfaisante et correcte. Malgré ses efforts, il est rattrapé par son propre *habitus*. C'est ce qui ressort de la scène qui correspond à l'arrivée de Dorimène. En effet, Monsieur Jourdain, comme un écolier, débite un discours confus, décousu et inintelligible :

Madame, ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné, pour être si heureux, que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce, de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur de votre présence ; et si j'avois aussi le mérite, pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le ciel... envieux de mon bien... m'eût accordé... l'avantage de me voir digne... des... (Molière, 2014 : 81).

Le caractère abscons de son discours montre qu'il achoppe sur des difficultés de taille pour produire un discours adapté à la situation de communication. Il donne l'impression de quelqu'un qui reproduit un discours sans en saisir la portée. Sa quête de distinction sociale est fragilisée par ses disconvenances langagières. À preuve, les compliments qu'il adresse à la Marquise portent la trace de sa provenance bourgeoise : « Madame, je vous souhaite toute l'année votre rosier fleuri » (Molière, 2014 : 96). De même, il formule aussi des compliments dénués de sens à l'endroit de Dorante : « Monsieur, je vous souhaite la force des serpents et la prudence des lions » (Molière, 2014 : 106). Dans le souci de se faire passer pour un noble, Monsieur Jourdain entretient sa présentation vestimentaire. En effet, il engage beaucoup d'argent pour avoir un costume digne des nobles. Il croit que le costume lui confère la domination dont il rêve. Aussi son tailleur lui confectionne-t-il une série d'habits de luxe adaptés aux circonstances. Cela est dû par le désir de ressembler, en tous points, aux nobles de la Cour. Il est comme les « parvenus soucieux de faire bonne figure sur la scène mondaine et, pour cette raison, particulièrement enclins à soigner la mise en scène de soi-même caractéristique d'un espace social dans lequel, plus que dans tout autre, exister socialement, c'est être vu » (Alain Accardo, 2009 : 64). Or, dans les faits, Monsieur Jourdain ignore que l'habit ne fait pas le moine. La manière dont il porte ses costumes reste ancrée dans sa culture de bourgeois. Les remarques de son épouse et de Nicole à propos de son accoutrement ne sont pas prises en considération, car il estime que ces personnages n'ont pas le savoir requis ni le goût noble pour évaluer sa manière de s'habiller. Il pousse sa fougade jusqu'à imposer à sa fille de porter un costume comme le sien. L'investissement que Molière fait du costume n'est pas fortuit. Dans cette optique, Salwa Mishriky souligne que « dans la comédie, le costume est un voile qui laisse percer le décalage entre ce qui est et ce qui paraît être, rendant visibles les mobiles qui animent le comportement des personnages » (Mishriky, 1982 : 17).

Par-delà les choix vestimentaires, Monsieur Jourdain dispose de plusieurs serviteurs dans sa maison. Non qu'il en ait besoin, mais parce qu'il cherche à impressionner ses visiteurs par leur grand nombre et par les services qu'ils consentent. C'est ce qui ressort, par exemple, du premier acte quand le bourgeois gentilhomme appelle à plusieurs reprises ses laquais non pour une affaire impérieuse, mais seulement pour s'assurer qu'ils l'entendent bien : « Rien. C'est pour voir si vous m'entendez bien » (Molière, 2014 : 6). Au début du deuxième acte, juste après le départ du maître tailleur, il demande à ses serviteurs de l'accompagner dans la rue, car il veut y montrer son costume :

Suivez-moi, que j'aie un peu montrer mon habit par la ville ; et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voie bien que vous êtes à moi (Molière, 2014 : 35).

Il est évident que Monsieur Jourdain est bien porté sur le paraître et l'*ethos*. Cela est corroboré par les interminables festivités organisées chez lui. L'opposition de son épouse à ces activités inutiles et dispendieuses ne dissuade pas Monsieur Jourdain. Pour lui, tout ce qui est susceptible de le rapprocher de la noblesse et de sa culture vaut toutes les dépenses puisque l'enjeu est de taille : subjuguer la Marquise. La réception de celle-ci révèle les nouveaux goûts alimentaires de Monsieur Jourdain. Le banquet préparé pour l'occasion trahit une certaine démesure que Jourdain croit mettre au profit de sa distinction sociale. Bourdieu souligne que : « le goût contribue à faire le corps de classe : principe de classement incorporé qui commande toutes les formes d'incorporation, il choisit et modifie tout ce que le corps ingère, digère, assimile, physiologiquement et psychologiquement » (Bourdieu, 1979 : 210). La réception en question, exubérante soit-elle, manque de finesse et de délicatesse.

2. Monsieur Jourdain : un personnage victime de ses propres illusions

Le regard que portent les autres personnages, notamment les maîtres, sur Monsieur Jourdain est ironique. On voit en ce personnage un « un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites » (Molière, 2014 : 3), un être « qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contresens » (Molière, 2014 : 3). À lire la pièce de Molière, nous remarquons que la domination culturelle, sous tous ses aspects, est bien présente dans la société française du XVII^e siècle. En effet, Monsieur Jourdain, en tant que bourgeois, reconnaît son statut de dominé. Cela est d'autant plus vrai qu'il légitime, au niveau de ses représentations et ses actes, la supériorité de la culture inhérente à la noblesse. En d'autres termes, Monsieur Jourdain, obnubilé par la noblesse, porte un regard défavorable sur ces

ancêtres, car ils étaient des commerçants bourgeois. C'est ce qui ressort d'une scène-clé de la pièce : Cléonte demande la main de la fille de Monsieur Jourdain, mais ce dernier décline cette demande, car le prétendant n'est pas gentilhomme et n'appartient pas à la noblesse : « Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille » (Molière, 2014 : 73). Monsieur Jourdain est victime de représentations fausses au sujet son propre moi. Dans ce sens, Marie-Claude Canova-Green écrit, à juste titre, qu'« il est victime d'une illusion, ou plus exactement d'une hallucination qui reconstruit la réalité en lui et autour de lui » (Canova-Green, 1994 : 81).

C'est certainement à travers cette dépréciation que réserve Monsieur Jourdain à la bourgeoisie et tout particulièrement au métier de commerçant que Molière tisse dans la pièce la critique de la noblesse adressée à la bourgeoisie. Ce faisant, le dramaturge établit la radioscopie d'une société où les deux classes sociales, la noblesse féodale et la bourgeoisie se regardaient en chiens de faïence. L'attitude de Monsieur Jourdain laisse entrevoir son acceptation de la domination de la noblesse. À cet égard, en se fiant à sa propre représentation, il porte un regard valorisant sur Dorante, reconnaît son influence dans les milieux de la Cour. C'est dire que Monsieur Jourdain procède à la légitimation de la domination exercée par la noblesse. Victime d'un mimétisme pathologique, il s'échine à s'imprégner des valeurs de la noblesse, bien que cela ne lui soit pas profitable. Il n'obtient que moqueries de la part de son entourage immédiat. Sa distinction sociale ne peut advenir par le simple fait qu'il est riche et qu'il peut se payer le luxe, artificiel au demeurant, de la Cour. Car la domination culturelle, propre à la noblesse, s'avère plus déterminante que la domination sociale et économique. C'est pourquoi il n'était pas possible pour le bourgeois gentilhomme d'accéder facilement à cette culture. La noblesse a intérêt à ce que cette dernière soit maintenue dans des cercles fermés. C'est ce que ce bourgeois ignore. En outre, il ne comprend pas que le capital économique ne donne pas forcément accès au statut de noble, car celui-ci exige prioritairement un capital culturel bien ancré et une manière d'être appuyée sur un *habitus* distingué. Ce dernier comporte les goûts artistiques que le personnage de Molière n'a pas pu développer malgré les loyaux services que ses maîtres lui ont rendus. L'art, faut-il le rappeler, est un élément-clé dans la distinction sociale. Son appropriation requiert un réel apprentissage et surtout une sensibilité que l'on ne peut acquérir à travers quelques cours de nature technique. Ce capital culturel est quelque chose que l'être hérite du milieu qui l'a vu naître et évoluer. Il est une pièce maîtresse dans l'*habitus* d'une classe sociale donnée. Bourdieu et Jean-Claude Passeron soulignent, dans *La Reproduction*, que le capital culturel a de l'importance quand la classe sociale dont on est issu est favorisée. (Bourdieu, Passeron, 1970 : 68). Monsieur Jourdain bute sur un écueil de taille :

son *habitus* ne lui donne pas les moyens nécessaires pour décoder les œuvres artistiques ni savourer leur portée esthétique. Sa préoccupation majeure consiste à orner sa maison de quelques objets artistiques, et ce uniquement pour impressionner les représentants de la noblesse et, *in fine*, obtenir une reconnaissance de la classe dominante. Voltaire souligne dans cette perspective que le ridicule de Monsieur Jourdain « se montre tout entier dans un bourgeois élevé grossièrement, et dont le naturel fait à tout moment un contraste avec l'art dont il veut se parer ». (Voltaire, 1992 : 56). Monsieur Jourdain appréhende le monde des nobles comme « un enfant et comme un étranger [...], il s'y démène avec les mouvements du nouveau-né » (Fernandez 2010, 150). Ses actions et sa quête incessante de la reconnaissance de la part des nobles trahissent, chez lui, le sentiment d'appartenir à une classe inférieure, celle de la roture. Covielle, pour reconforter Monsieur Jourdain, témoigne à propos de l'hypothétique noblesse de son père. Ainsi Monsieur Jourdain souhaite que l'on reconnaisse la noblesse de sa famille : « Je suis ravi de vous connaître. Afin que vous rendiez ce témoignage-là que mon père était gentilhomme » (Molière, 2014 : 91). Se donner, coûte que coûte, des airs de noble trahit le sentiment de faiblesse que le personnage traîne de manière obsessionnelle. Mais, il importe de souligner que, contrairement aux vœux de Monsieur Jourdain, la noblesse semble tirer profit de sa domination et tient en haleine ceux qui aspirent à s'accommoder des valeurs de la cour et obtenir de la reconnaissance. Madame Jourdain semble comprendre ce jeu malsain et émet, non sans ironie, des jugements négatifs à l'égard de Dorante qui convoite de l'argent de son époux. Ce dernier, en effet, n'honore pas le système de valeurs promues par la noblesse, et ce dans la mesure où son avidité ne reflète pas ce que la noblesse érige en bon comportement. Molière campe ainsi les travers d'une classe sociale dont les idéaux sont compromis par des actes décadents. Dorante se présente dans la pièce comme la figure qui cristallise cette décadence, car, en tant que débiteur, il reste à la merci de Monsieur Jourdain. Si ce dernier suscite le rire, le premier est objet de compassion. En effet, il donne la mesure de la déchéance dans laquelle s'est enlisée la noblesse sous le règne de Louis XIV. Son profil de personnage futé et manipulateur contraste avec l'essence de la noblesse. L'image qu'il véhicule auprès de Monsieur Jourdain n'est que trompe-œil. Son amitié avec ce dernier est marquée du sceau de l'hypocrisie. Ne lui fait-il pas miroiter l'image d'un noble incontesté, en lui disant, par exemple : « Vous avez tout à fait bon air avec cet habit, et nous n'avons point de jeunes gens à la cour qui soient mieux faits que vous »? (...). La décadence de la noblesse se manifeste aussi dans l'arrivisme de ce personnage. Il se déploie à manipuler, sentimentalement, Dorimène en lui déclarant sa flamme : « Je suis maître de moi, et vous aime plus que ma vie. À quoi tient-il que dès aujourd'hui vous ne fassiez tout mon bonheur ? ». (Molière, 2014 : 47).

Cette réplique met en évidence la fausseté de son propos. Il ne peut, en effet, être maître de lui-même alors qu'il dépend financièrement des autres. Son insolence le pousse jusqu'à taire la réelle provenance des cadeaux dont il fait présent à Dorimène. Il se joue de Monsieur Jourdain dans la mesure où il s'approprie les cadeaux offerts par ce dernier à la Marquise. En outre, par son désœuvrement, il incarne une partie de la classe noble qui ne s'investit pas dans le travail. En usant de flatteries et de langage faux, il parvient à gagner de l'argent en profitant de la naïveté de Monsieur Jourdain. Bref, l'incompatibilité entre l'être et le paraître de ce personnage, fait découvrir au spectateur les travers d'une classe sociale. Belzil écrit dans ce sens que Molière « montre d'ailleurs, en parallèle, la cupidité, la mesquinerie et la superficialité des nobles, certes mieux éduqués, mais privés de bien des qualités humaines. Ce portrait nuancé a été sacrifié à un théâtre... juste pour rire ». (Belzil, 1995 : 228). Monsieur Jourdain a ainsi pris de mauvais modèles dans sa quête de l'ascension sociale. Sa naïveté et sa bonté font de sa quête un enlèvement dans le ridicule et le burlesque. En mettant en regard le profil de Monsieur Jourdain et celui de Dorante, Molière met en scène la fausseté qui planait sur les rapports humains dans la société du XVII^e siècle. D'une part, nous avons une bourgeoisie, représentée par Monsieur Jourdain, qui, grâce à son capital économique, rêve d'investir la Cour et devenir noble dans ses manières et pratiques, même si son *habitus* l'en empêche. D'autre part, nous avons une noblesse, représentée par Dorante, portée sur la vénalité et l'arrivisme. Les deux personnages font une entorse à leur *habitus* : le premier en cherchant à s'en distancier et à s'en défaire comme s'il s'agissait d'une tare, le second en agissant en porte-à-faux avec les idéaux de la noblesse.

La fin de la pièce tisse la fin du rêve utopique du bourgeois gentilhomme. Ses illusions s'effondrent. La nouvelle identité de noble dont il s'affuble s'avère une vaine entreprise. Tous les masques tombent. Monsieur Jourdain échoue dans son projet de différenciation sociale. Cela est d'autant plus vrai que :

(...) l'image finale du bourgeois s'est dépouillée brutalement de tout signe accessoire, révélant le substrat, non tant le corps naturel, lourd et sans grâce, que l'identité sociale réelle, sous le travestissement mensonger d'un corps social emprunté de dignité et de grandeur (Canova-Green, 1994 : 87).

Conclusion

Somme toute, cette modeste lecture sociologique de la pièce nous a permis de camper l'image d'un personnage qui peine dans sa quête de la distinction sociale. Bien qu'il mobilise son capital matériel et économique, il ne parvient

pas à s'imprégner correctement de l'*habitus* des nobles. Certes, il n'assimile pas l'essence des cours qu'il reçoit (danse, musique, philosophie), pourtant il tient *mordicus* à se cultiver. Il voit dans la culture la clé incontournable de son ascension sociale. Tel Don Quichotte, qui voulait se donner des airs de chevalier, Monsieur Jourdain incarne les tribulations d'une bourgeoisie qui, en reniant ses origines et sa propre culture, s'efforçait de s'introduire dans la sphère, ou encore dans la sémiosphère, de la noblesse. Les concepts de Pierre Bourdieu nous ont amenés à comprendre la cartographie de la société française de l'époque et les luttes sociales qui l'ont marquée. Molière met en orbite les modalités de l'ascension sociale, l'importance du capital culturel et symbolique et les mécanismes de la domination que favorise ce dernier. Le ridicule de Monsieur Jourdain montre l'ineptie de ceux qui ne parviennent pas à se faire accepter dans une société qui leur avait déjà tourné le dos. Tout compte fait, le rêve de Monsieur Jourdain ne se réalise pas : son *habitus* revient au galop et annihile chez lui toute velléité de distinction. De même, les personnages dont il s'inspire ne sont que des flatteurs et des parvenus. Son mimétisme est symptomatique d'une crise d'identité et d'un éclatement du Moi. Quant à ses apprentissages et à sa sensibilité artistique, ils demeurent aporétiques. Il demeure, de ce fait, l'exemple d'une bourgeoisie emprisonnée dans l'afféterie et le simulacre perpétuels. Son vécu et ses aventures sont également l'illustration parfaite de l'inégalité des cultures dans la société; inégalité qui génère des capitaux culturel et symbolique dont les individus ne sont pas pourvus de la même manière. N'étant pas conscient de cette réalité, Monsieur Jourdain cherche une légitimité sociale en comptant exclusivement sur les artifices et le simulacre. Il tombe dans les rets de l'illusion démesurée à propos de sa vraie condition. Le rire que suscite cette illusion a certainement comme objectif de permettre au spectateur de bien se garder de tomber dans les dérives du mimétisme aveugle de l'Autre.

Bibliographie

- Accardo, A. 2009. *Le petit-bourgeois gentilhomme. Sur les prétentions hégémoniques des classes moyennes*. Marseille : Édition Agone.
- Belzil, P. 1995. « Le Bourgeois gentilhomme ». *Jeu*, n° 77, p. 227-228.
- Bourdieu, P., Passeron J.-C. 1970. *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. 1980a. *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.
- Bourdieu, P. 1980b. « Le capital social : notes provisoires ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, p. 2-3.
- Bourdieu, P. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
- Canova-G, M-C. 1994. « Présentation et représentation dans *Le Bourgeois gentilhomme*, ou le jeu des images et des rôles ». *Littératures classiques*, n° 21, p. 79-90.

Fernandez, R. 2000. *Molière ou l'essence du génie comique*. Paris : Grasset.

Mishriky, S. 1982. *Le Costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans « Le Bourgeois gentilhomme »*. Paris: La Pensée Universelle.

Molière. 2014. *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris : Ilivri. [En ligne] : <https://bibliothequenu-merique.tv5monde.com/livre/124/Le-Bourgeois-gentilhomme> [consulté le 10 juillet 2022].

Voltaire. 1992. *Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces*. Paris : Gallimard.



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

L'analyse critique de la traduction de *Le Tartuffe* ou *L'Imposteur* en konkani

Vrinda Vaz

V.M. Salgaoncar College of International Hospitality Education,
Parvatibai Chowgule College of Arts & Science, Goa, Inde
vazvrinda27@gmail.com

Kshama D. Dharwadkar
Goa University, Goa, Inde
kshama@unigoa.ac.in

<https://orcid.org/0000-0002-7435-7016>

Reçu le 30-10-2022 / Évalué le 04-11-2022 / Accepté le 08-12-2022

Résumé

Le présent article s'inscrit dans une réflexion sur la traduction littérale de *Le Tratuffe ou L'Imposteur* en konkani comme « Ek Devacho Monis » par Ramakrishna Zuvarkar. En nous appuyant sur les deux œuvres nous avons essayé de ressortir les caractéristiques principales de cette traduction dans une langue indienne parlée surtout dans l'État de Goa. Traduire vers une langue indienne depuis une langue européenne, dans ce cas le français est un travail gargantuesque mais Zuvarkar l'a parfaitement achevé. Même si c'est une traduction littérale, en référant à la traduction konkani nous avons tenté d'analyser comment le traducteur a adapté des personnages et les a vêtus dans une tenue goanaise. En plus nous nous sommes concentrés sur l'analyse du langage utilisé en effectuant la traduction et le statut des femmes dans les deux pièces de théâtre.

Mots-clés : langage, konkani, traduction littérale, statut des femmes

Le Tartuffe ou *L'Imposteur* adlı eserin Konkani diline çevirisinin eleştirel analizi

Özet

Bu makale, Ramakrishna Zuvarkar tarafından *The Tratuffe or The Imposter*'ın Konkani'ye «Ek Devacho Monis» olarak birebir çevirisinin bir yansımasıdır. İki esere dayanarak, esas olarak Goa eyaletinde konuşulan bir Hint diline yapılan bu çevirinin ana özelliklerini ortaya çıkarmaya çalıştık. Bir Avrupa dilinden Hint diline çevirmiş, bu durumda Fransızca'ya çeviri yapmak devasa bir iş ama Zuvarkar bunu mükemmel bir şekilde tamamlamıştır. Bire bir çeviri olmasına rağmen, Konkani çevirisine atıfta bulunularak çevirmenin karakterleri nasıl uyarladığı ve onlara Goan kıyafetleri giydirdiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca çeviride kullanılan dilin analizi ve iki oyundaki kadının konumu üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: dil, Konkani, edebi çeviri, kadının statüsü

Critical analysis of the translation of *Le Tartuffe* ou *L'Imposteur* into Konkani

Abstract

This article is a reflection on the literal translation of “The Tartuffe or The Imposter” into Konkani as “Ek Devacho Monis” by Ramakrishna Zuvarkar. Based on the two works we have tried to bring out the main features of this translation into an Indian language spoken mainly in the state of Goa. Translating into an Indian language from a European language, in this case French, is a gargantuan task but Zuvarkar has completed it perfectly. Even though it is a literal translation, with reference to the Konkani translation an attempt has been made to analyse how the translator has adapted characters and dressed them in a Goan attire. In addition, we have focused on the analysis of the language used in the translation and the status of women in the two plays.

Keywords: language, Konkani, literal translation, status of women

Introduction

Tous les humains parlent la même langue, peut-être pas l’anglais, le français ou les langues régionales, mais la langue universelle, celle des émotions, de la joie, de la douleur ou de la tristesse. Maintenant, avec l’aide de la traduction, nous pouvons briser les barrières des langues et permettre à chacun de nous de comprendre chacun partout dans le monde. La traduction implique de prendre un texte et de lui donner vie dans un autre, que ce soit en lui donnant sa propre couleur locale ou en le gardant suffisamment littéral pour que les lecteurs cibles comprennent la culture ou tout et n’importe quoi d’autre en général.

Molière n’est pas seulement l’un des plus grands écrivains français, mais aussi l’un des plus grands écrivains du monde, qui a créé des pièces de théâtre telles que « L’Avare », « L’École des femmes », « Tartuffe ou l’imposteur », « Le médecin malgré lui », « Le bourgeois gentilhomme » et bien d’autres encore, qui ont incité les traducteurs et les auteurs en herbe à donner leur propre interprétation des chefs-d’œuvre de Molière. De plus, « L’Avare », seul, est traduit dans de nombreuses langues régionales en Inde. Traduire un texte d’un pays dans la littérature étrangère ouvre une porte pour accueillir un public international, ce qui rend le travail réussi. Alors que les auteurs indiens montaient encore dans le domaine de la traduction à cette époque, les auteurs goanais amateurs verraient une vision pour « konkani » - la langue régionale de Goa et afin de le promouvoir, ils ont produit une variété de littérature non seulement dans son script officiel « Devanagari », mais aussi en « Romano Konkani, Romano Kannada et Malyalam¹ ». Les traductions littéraires jouent un rôle essentiel dans les cultures, nous le voyons dans les œuvres traduites

de Ramakrishna Zuvarkar et Vaman Raghunath Varde Valaulikar également connu sous le nom de Shenoï Goembab- les pionniers de la littérature konkani et aussi de la traduction des œuvres dans langues étrangères en konkani.

Le chef-d'œuvre sur lequel nous avons effectué cette recherche est « Tartuffe ou l'imposteur » de Molière traduit par Ramakrishna Zuvarkar comme « Ek Devacho Monis ». Zuvarkar est originaire d'un petit village de Goa Velha, Goa, Inde. Bien qu'il y ait très peu de faits connus sur cet écrivain, Zuvarkar a beaucoup donné à la littérature Konkani : il a écrit 25 livres et 32 fables modernes en Konkani qui consistaient principalement en des personnages fictifs éclairant les lecteurs sur des leçons de vie. Cet écrivain en herbe de l'époque a même traduit « Le bourgeois gentilhomme » de Molière par « भूतेबाब² ». Zuvarkar a également marché sur les traces de Molière en s'en prenant aux défailtants de la société. De plus, sa traduction littérale « Ek Devacho Monis » est écrite en Romano Konkani.

En bref, l'histoire parle d'un escroc, Tartuffe, recherché déguisé en « l'homme de dieu » vivant dans la maison d'Orgon au nom de la protection de la femme et des enfants d'Orgon de toutes les tentations alors qu'il est lui-même en mission pour les piller tout en convoitant la femme d'Orgon. Cependant, son plan a pu atteindre son apogée grâce à la foi aveugle d'Orgon et de sa mère en Tartuffe et cette attitude a poussé Orgon à s'en prendre à toute sa famille pour un hypocrite comme lui. Mais, comme le dit, tout ce qui se passe dans l'obscurité se révèle toujours, Tartuffe est finalement arrêté par les autorités.

1. Les théories de traduction

Pour cette étude nous avons décidé de choisir la théorie de la traduction comme cadre théorique. Ce domaine peut être décrit plus précisément en faisant référence aux théories de la traduction, puisque la nature de plus en plus interdisciplinaire des études de traduction a multiplié les théories de la traduction (Venuti, 2000 : 4). De plus, selon Venuti, on peut dire que les déclarations théoriques sur la traduction et ses applications faites par de nombreux chercheurs sont des énoncés qui appartiennent à des domaines de réflexion sur la langue et la culture traditionnellement définis : théorie et critique littéraires, rhétorique, grammaire, philosophie (Venuti, 2000 : 4). Il pourrait donc être difficile de produire une description générale de la théorie de la traduction. Toutefois, certains chercheurs ont tenté de repérer les thèmes récurrents afin de trouver des facteurs communs entre les différentes théories. Certaines composantes ont eu tendance à être mises en valeur au détriment des autres, au fil du temps, et se sont souvent transformées en une recommandation ou une prescription pour bien traduire (Venuti, 2000 : 4).

Cependant, le concept le plus important dans la recherche sur la traduction, toujours selon Venuti, est celui de l'autonomie relative de la traduction, c'est-à-dire les caractéristiques textuelles et les opérations ou stratégies qui la distinguent du texte étranger et des textes initialement écrits dans la langue de traduction (Venuti, 2000 : 5). Selon cette définition, l'autonomie semble impliquer qu'un texte traduit est autre chose que le texte original, une distinction qui a amené les chercheurs à soutenir que la traduction est impossible, car toute altération de la forme modifie également le sens (Leech, Short, 1981 : 20-26). Selon Venuti, ces caractéristiques et ces stratégies sont ce qui empêche la traduction d'être une communication non médiatisée et transparente, parce qu'elles permettent et créent des obstacles à la compréhension interculturelle en travaillant sur le texte étranger, étayant ainsi les arguments en faveur de l'impossibilité de la traduction (Venuti, 2000 : 5). D'autres chercheurs ont affirmé que la traduction est une réécriture (Lefevere, 1992, dans Munday, 2001 : 128), et que la traduction d'un texte classique, dont il est question dans cet article, est en fait deux textes (Heylen, 1993 : 126). C'est peut-être la caractéristique la plus significative et la plus fascinante du phénomène de la traduction. Si traduire implique une «réécriture», cela signifie-t-il que le produit final a un sens différent du texte original ? D'un point de vue formel, une traduction est sans aucun doute distincte de l'original. Selon la nature de la langue cible, un texte traduit peut comporter moins de mots que l'original. De plus, comme cette étude le démontrera, les références à des éléments culturels - tels que les noms géographiques - qui ne sont pas inclus dans la langue d'accueil peuvent être remplacées ou généralisées. Le sujet de la forme et du sens, ainsi que la question de savoir si la traduction est même possible, sont trop vastes pour être abordés dans le cadre de cette étude. La traduction peut sembler possible et impossible à la fois ; la compréhension interculturelle peut sembler à la fois facilitée et entravée. Si la transparence est empêchée, il est en même temps possible de créer une illusion de transparence (Munday, 2001 : 146).

La question de savoir si le matériel traduit doit être orienté vers la langue cible ou vers la langue source a été un élément clé de la théorie de la traduction en raison de cette duplicité inéluctable. Newmark l'exprime de la manière suivante « le conflit de loyauté, l'écart entre l'accent mis sur la langue source et la langue cible restera toujours comme le problème primordial dans la théorie et la pratique de la traduction » (Newmark 1981, dans Munday, 2001 : 44). Le traducteur allemand Schleiermacher a affirmé au 19^e siècle que la stratégie du traducteur devait être de rapprocher le lecteur de l'auteur. Cela signifie que l'objectif principal du traducteur doit être de traduire les mots étrangers dans la langue cible. Un tel plan implique de donner au lecteur la même impression que celle qu'il recevrait en tant

qu'Allemand en lisant l'œuvre dans la langue originale (Schleiermacher 1813/1992, dans Munday, 2001 : 28). Le traducteur ne doit pas essayer d'écrire dans la langue cible exactement comme l'auteur l'aurait fait.

La question de savoir sur quelle langue et quelle culture les traducteurs doivent se concentrer a amené Venuti à distinguer deux types de stratégie de traduction : la domestication et l'extranéisation (Venuti 1995, dans Munday, 2001 : 146). En réalité, la domestication a dominé la culture de la traduction anglo-américaine, bien que Schleiermacher, par exemple, ait préconisé l'extranéisation. La domestication rapproche l'écrivain du lecteur, alors que l'aliénation a l'effet inverse, pour reprendre la description de la traduction faite par Schleiermacher. Selon Venuti, la domestication implique une réduction ethnocentrique du texte étranger aux valeurs culturelles de la langue cible (Venuti 1995, dans Munday, J., 2001 : 146). Cela signifie que les textes à traduire peuvent être choisis en fonction de ces valeurs domestiques ; des textes qui sont susceptibles de se prêter à une telle stratégie de traduction (Munday, 2001 : 147). Dans le cadre de cette étude le traducteur analysé a tendance à traduire couramment en konkani, afin que le texte cible devienne idiomatique et lisible. Cela donne une illusion de transparence, car le caractère étranger du texte cible est alors minimisé (Munday, 2001 : 146). Le traducteur est donc rendu invisible, alors que la méthode d'extranéisation rend le traducteur visible, car ici le traducteur est plus présent ; le caractère étranger du texte source est mis en évidence et protégé des valeurs dominantes de la culture cible (Munday, 2001 : 147). Comment un traducteur peut-il être plus présent si, par exemple, il choisit de ne pas traduire et laisse, par exemple, une référence culturelle exactement comme elle apparaît dans l'original ? Tout cela semble être en contradiction. Bien que le caractère étranger puisse être rendu plus apparent, le traducteur n'a rien accompli. Le lecteur est, en quelque sorte, envoyé à l'étranger en reconnaissant l'aspect d'étrangeté, qui l'avertit du fait qu'il lit une traduction ; le lecteur est, pour ainsi dire, envoyé à l'étranger en enregistrant la différence linguistique et culturelle du texte étranger (Munday, 2001 : 147). Ce que fait le traducteur, c'est défendre le matériel source contre la domination idéologique de la culture cible afin de la combattre. La domestication de la traduction consiste plutôt à dissimuler la partialité à l'égard du texte source (Munday, 2001 : 147), car les éléments étrangers tels que les références culturelles sont traduits dans la langue cible ; le traducteur se rend invisible en ne résistant pas aux valeurs de la culture cible. De plus, l'extranéisation est un terme relatif qui implique toujours une certaine domestication, car elle traduit un texte source pour une culture cible et dépend des valeurs dominantes de la culture cible pour devenir visible lorsqu'elle s'en écarte (Munday, 2001 : 148). La domestication et l'extranéisation

sont toujours utiles à cette étude même si elles peuvent sembler être des concepts contradictoires et relatifs puisque, selon Venuti, ce qui ne change pas c'est qu'elles traitent de la question de savoir dans quelle mesure une traduction assimile un texte étranger à la langue et à la culture traduisantes, et dans quelle mesure elle signale plutôt les différences de ce texte (Venuti 1999, dans Munday, 2001 : 148).

2. L'analyse de la traduction

Le simple fait de traduire une œuvre littéraire pour un public cible auquel elle conviendra le mieux est un art. En outre, il n'est pas facile de trouver une pièce qui corresponde aux préférences du public cible, celui-ci doit pouvoir s'y connecter. La langue doit être conforme à la norme, le retournement de culture de la source à la cible et même la mise en évidence de la nature des personnages en fonction des habitants de cette région particulière. De la même manière que Molière trouve le ridicule public le meilleur pour exposer les vices d'une personne, Zuvarkar suit également ses traces et utilise son travail comme des scorpions qui piquent avec du venin dans leurs contes. La pièce « Tartuffe ou l'imposteur » convient au public goanais et Zuvarkar a peut-être pensé qu'elle ferait son travail de repérage des défaillants. De plus, « Ek Devacho Monis » de Ramkrishna Zuvarkar s'agit d'une traduction littéraire, donc elle parvient toujours à capturer l'essence de l'original tel qu'il est.

2.1. L'analyse des actes

Texte source	Texte cible (konkani)
Tartuffe ou l'imposteur	Ek Devacho Monis [Un homme de Dieu]
5 actes, 31 scènes en prose	5 actes en prose

« Tartuffe ou l'imposteur » de Molière a été mise en scène en 1664 et plus tard a été publié en 1669 sous la forme d'une comédie en 5 actes avec 31 scènes au total. Alors que l'interprétation de Zuvarkar intitulée « Ek Devacho Monis » a été publiée le 19 décembre 1970 un jour propice pour Goa et les goanais, c'est-à-dire « le jour de la libération de Goa » du règne colonial des Portugais qui durait 450 ans. De plus, cette pièce est également composée de 5 actes mais non découpée en scènes quelles qu'elles soient.

2.2. L'analyse des titres

Texte source	Texte cible (konkani)
Tartuffe ou l'imposteur	Ek Devacho Monis [Un homme de Dieu]

Dans le titre du « Tartuffe ou l'imposteur » de Molière, il utilise le nom propre, c'est-à-dire le nom du personnage principal pour mettre l'accent sur le personnage principal. De plus, c'est lui qui est ridiculisé par le public et le titre donne donc aux spectateurs l'indice que la pièce est destinée à quelqu'un appelé « Tartuffe » et qu'il est le centre d'attraction tout au long de cette pièce de théâtre. Tandis que d'autre part, le traducteur konkani met en lumière le caractère « plus saint que toi » de Tartuffe. De plus, le titre est décodé au fur et à mesure que l'on lit la pièce. Zuvarkar essaie de marquer le caractère hypocrite de Tartuffe, pas directement mais c'est attendu, puisque toutes les pièces de Molière visent à critiquer ou se moquer de certains personnages de la société.

2.3. L'analyse du langage

Texte source	Texte cible (konkani)
Vous êtes un sot, en trois lettres, mon fils ; C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand-mère. (Molière, 1997 : 34)	Tujea paichi maim hanv, tuka hem sangta ki tum toklen sarko godd'ddo! (Zuvarkar,R., 1970 : 2) [Je suis la mère de ton père. Je te le dis, tu es un sot]

Zuvarkar a écrit « Ek Devacho Monis » en écriture romaine konkani qui est plus répandue parmi les locuteurs catholiques konkani. De plus, le livre le plus accessible pour eux est la Sainte Bible qui elle-même est traduite en romano konkani. En plus, Molière a donné une musicalité distincte à cette pièce par rapport aux autres pièces qu'il a créées. En outre, il l'a rendu poétique avec des alexandrins et un schéma de rimes qui est une comédie folle au rythme rapide afin que les acteurs se souviennent de leurs dialogues. Alors que d'un autre côté, Zuvarkar n'a pas donné à la pièce la musicalité que nous voyons dans la pièce source car c'est une traduction littérale et sa seule idée a été de ridiculiser les gens qui se présentent comme les personnes les plus saintes, tandis qu'à l'intérieur ils sont pleins de crasse

fourberies. De plus, il affirme dans sa préface qu’il veut faire honte à tous les saints de plâtre qui font le mal au nom de la sainteté.

2.4. L’analyse des personnages

Texte source	Texte cible (romano-konkani)
MADAME PERNELLE : mère d’Orgon	Sacru
ORGON : mari d’Elmire	Orgon
ELMIRE : femme d’Orgon	Elmire
DAMIS : fils d’Orgon	Tommy
MARIANE : fille d’Orgon	Marianne
VALÈRE	Valere
CLÉANTE : beau-frère d’Orgon	Cleante
TARTUFFE : faux dévot	Tartuffe
DORINE : suivante de Mariane	Dorine
MONSIEUR LOYAL : sergent	Tribunalacho odhikari
UN EXEMPT	Pulisecho odhikari

Comme Ramkrishna Zuvarkar propose à son public cible une traduction littérale, il a gardé le même nombre de personnages avec presque les mêmes prénoms. En outre, du fait que tous les personnages ont des prénoms d’origine catholique, puisque cette pièce s’adresse au public de cette religion de Goa, Zuvarkar a laissé les mêmes prénoms de presque tous les personnages sauf « Sacrumaem » pour Madame Prenelle et « Tomy » à la place de Damis. De plus, le suffixe « maem » signifie mère en konkani. Contrairement à la culture occidentale, en Inde, parallèlement aux traditions des familles conjointes où le couple marié vit avec la famille du mari, la femme est également obligée de s’adresser aux beaux-parents comme « maem ou pai » qui se traduit par mère ou père. Ainsi, dans ce cas, « maem » pourrait également signifier belle-mère, tandis que « vhoddli maem » signifie grand-mère. En outre, « Tartuffe » est un nom étrange à trouver dans une famille catholique de Goa, mais Zuvarkar a peut-être décidé de le laisser tel quel en raison du fait que dans la pièce originale, il est un trompeur, qui se déguise de temps en temps. De plus, ce nom indique qu’il y a toujours quelque chose de louche chez lui.

2.5. L'analyse du statut des femmes dans cette pièce

Texte source	Texte cible (romano-konkani)
Madame Pernelle : Ma bru qu'il ne vous en déplaie, Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise. (Molière, 1997 : 34)	Sacru: Atam mhoje sune, tuka vetanam hanv itlich khobor sangtatam. Tumchi hea ghorachi challnuk mhojean ken'nach sonsunk zavpachi nam. (Zuvarkar, R., 1970: 2) [Ma bru, en partant, je voudrais seulement vous dire que je ne pourrai jamais tolérer votre conduite dans cette maison]

« Tartuffe ou l'imposteur » se compose de quatre personnages féminins dans le texte source et cible avec des personnalités distinctes. Dans le texte cible, d'abord, c'est « Sacru », mère d'Orgon, qui est, de plus, chef de famille, femme de principes obstinée, très catégorique mais qui garde aveuglément sa foi en cet hypocrite, Tartuffe. D'ailleurs, c'est un type de femme que l'on retrouve généralement dans le cadre d'antan qui trouve des défauts à tout et ça rend vraiment difficile de plaire à de telles femmes car il faut changer ses habitudes de vie pour les satisfaire.

Texte source	Texte cible (romano-konkani)
Elmire : Je ne redirai point l'affaire à mon époux ; Mais je veux en revanche une chose de vous. (Molière, 1997 : 96)	Elmire: Hanv mhojea ghovak hantlem kaim sangina. Punn bodlak mhaka tuje kodsun itlench zai. (Zuvarkar, R., 1970 : 40) [Je ne redirai point l'affaire à mon époux ; Mais je veux en revanche une chose de vous]

Elmire est une autre femme forte dans cette pièce. Bien que son mari mette sa loyauté à l'épreuve de temps à autre, en chargeant Tartuffe de l'espionner, elle a toujours fait preuve de loyauté envers sa famille. Les deux auteurs soulignent que, bien qu'elle ne soit pas la mère biologique de Marianne et de Tomy, elle prend soin d'eux, brisant ainsi le stéréotype de la marâtre maléfique. Elle va même jusqu'à tomber dans le piège de Tartuffe pour empêcher Marianne de l'épouser afin de pouvoir épouser son amant. Il est rare de voir en Inde, une mère se battre pour que son enfant se marie avec les personnes qu'il aime, alors que Zuvarkar aurait très bien pu donner à Tartuffe, les traits d'un homme de haute caste, riche malgré son hypocrisie. De plus, il choisit toujours de garder son identité originelle de mendiant. Nous pouvons remarquer l'ouverture d'esprit de Zuvarkar.

Texte source	Texte cible (romano-konkani)
Dorine : Ne vous tourmentez point. On peut adroitement empêcher... (Molière, 1997 : 73)	Dorine : <i>Bhiev naka ani huxarkaien cholot zalear soglem zai toxem zatlem.</i> (Zuvarkar, R., 1970 : 26) [Ne vous tourmentez point. On peut adroitement empêcher.]

Passons à Dorine, la domestique d’Orgon. Elle a toujours exprimé son opinion sans craindre les conséquences. Il n’est pas courant de voir qu’une domestique a l’audace de parler à voix haute. De plus, dans la culture indienne, avec son système hiérarchique, les domestiques n’ont jamais une telle liberté. Dans la culture goanais, on constate que les domestiques ont toujours été au courant des histoires d’amour, comme dans le cas de Marianne et Valère, et de plus, elles ont toujours été les premières à aider ces amants à atteindre leur but. Dans les deux pièces, Dorine, une femme forte, s’est vue attribuer un rôle important par les deux auteurs pour lutter contre l’hypocrisie du Tartuffe masqué.

Enfin, Marianne qui est coincée entre son amour pour Valère et ses devoirs de fille envers son père. Comme l’a souligné l’auteur du texte cible, les femmes dans la culture indienne (culture patriarcale) sont obligées de respecter les hommes et dans ce cas, le père est le premier. Nous voyons donc qu’elle ne cesse de plaider pour convaincre son père de la marier à Valère. Comme toute fille indienne est censée l’être, elle semble assez douce.

2.6. L’analyse du thème

Molière et Zuvarkar ont toujours écrit des chefs-d’œuvre visant à ridiculiser et à donner une leçon aux hypocrites et aux malfaiteurs. Les moralisateurs sont très courants aujourd’hui encore, non seulement chez les catholiques mais aussi dans d’autres religions. Le pire qui puisse arriver est d’être cru. Dans le cas des deux pièces, Madame Pernelle ou « Sacrumaem » a beaucoup de mal à croire la vérité sur Tartuffe parce que les femmes de Goa dans les foyers catholiques de l’époque étaient principalement des femmes au foyer qui passaient la plupart de leur temps à faire les tâches ménagères et à prier. De plus, si elles rencontraient une personne ayant une foi profonde, elles lui accordaient aveuglément leur foi, quoi qu’il arrive. Les personnes qui prêchent sur Dieu et prétendent le craindre sont considérées comme cultivées. En outre, Zuvarkar veut mettre en avant le proverbe konkani « Ashek gelear dashek pavtat »³, ce qui signifie que la cupidité mènera à sa propre chute, tout comme ce qui arrive à Tartuffe. Cette pièce est donc une révélation pour toutes ces personnes qui existent encore.

Conclusion

L'un des défis les plus difficiles est de saisir le langage et les références religieuses qui étaient si choquants au moment de la première apparition de la pièce, et qui sont encore puissants aujourd'hui pour le lecteur ou le spectateur qui les comprend. Le langage de la dévotion religieuse française du XVII^e siècle, comme nous l'avons vu, comprend de nombreux éléments lexicaux communs ayant une signification spécialisée. Tartuffe maîtrise parfaitement cette langue, et l'utilise au service de sa luxure et de sa cupidité ; il augmente ses crimes en les cachant sous le couvert du sacré. Dans un double emprunt, des mots tels que suave, bonté ou consolation passent du registre neutre au sacré, et dans le discours de Tartuffe, à l'obscène. Un ensemble de relations aussi complexe est difficile à saisir dans une autre langue, et pourtant, si une traduction perd cet aspect, l'œuvre perd beaucoup de sa force. Le défi peut, d'une certaine manière, être comparé à la traduction d'un sociolecte, c'est-à-dire la langue d'un groupe social particulier. Dans cette pièce, il n'est pas question de grammaire ou de constructions non standard ; le langage de la dévotion exprime une idéologie plus que l'origine régionale ou la classe sociale. Comme Zuvarkar veut montrer l'universalité du thème - après tout, les fraudes religieuses sont aussi courantes à notre époque qu'elles l'étaient chez Molière, et on les retrouve dans les religions tant traditionnelles que nouvelles - il peut préférer utiliser un langage pieux plus général. Dans Tartuffe, le pouvoir de choquer est venu du fait de voir un hypocrite manipuler le langage du sacré à des fins maléfiques. Étant donné que pour de nombreux membres du public aujourd'hui, le langage religieux n'est souvent même plus reconnu, et s'il est reconnu, souvent non tenu pour sacré, c'est un véritable défi de traduire à la fois la comédie, le scandale et la menace de la pièce. Selon Antoine Berman, « Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est la traduction » (Berman, 1990 :1). Tartuffe plus que la plupart des œuvres littéraires a à la fois des racines profondes dans son temps et des applications potentielles à des situations spécifiques à d'autres époques. Pour ces raisons, il continuera sans doute à attirer les traducteurs, qui feront des choix en fonction de leur compréhension de l'œuvre, de leurs talents et de la finalité de la traduction.

Bibliographie

- Berman, A. 1990. « La Retraduction Comme Espace De La Traduction ». *Palimpsestes*, n° 4, p. 1-7.
- Heylen, R. 1993. *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*. London & New York: Routledge.
- Leech, Geoffrey N., Short, Michael H. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London & New York: Longman.
- Molière. 1997. *Le Tartuffe*. Paris: Larousse-Bordas.

Munday, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge.

Venuti, Lawrence (ed.). 2000. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge.

Zuvarkar, R. 1970. *Ek Devacho Monis*. Goa. Motilal Desai.

Notes

1. Les scripts régionaux indiens.

2. /but&bab/ ; Titre et nom du personnage principal de la traduction de Zuvarkar qui joue le rôle d'un propriétaire.

3. Proverbe en Konkani.



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Texte théâtral et paradigme interculturel : la comédie Moliéresque au collège marocain

Loubna Amraoui

Université Sidi Mohamed Ben Abdallah Fès, Maroc

loubna.amraoui1@usmba.ac.ma

Reçu le 31-08.2022 / Évalué le 28-09-2022 / Accepté le 06-11-2022

Résumé

Cet article a pour objectif de présenter des pistes interculturelles que pourrait proposer le texte théâtral, le théâtre de Molière en l'occurrence, dans l'enseignement du français langue étrangère au secondaire collégial marocain. Il vise à établir un rapport dialectique entre trois champs disciplinaires de grande importance : la didactique du français langue étrangère et de l'interculturel ainsi le théâtre en tant qu'activité d'apprentissage. L'ultime objectif est d'initier les collégiens marocains à penser, outre la langue, la culture, l'identité, l'altérité et autres paradigmes qui s'imposent lors de l'apprentissage d'une langue étrangère. Notre recherche se contentera de démontrer que le texte et les pratiques théâtraux sont capables de former, chez le collégien marocain, une compétence interculturelle lui permettant de s'ouvrir sur l'Autre, d'ouvrir la voie vers l'échange interculturel et de prendre du recul sur sa propre culture.

Mots-clés : théâtre, paradigme interculturel, *français langue étrangère*, collège marocain

Teatral metin ve kültürlerarası paradigmlar : Fas Ortaokulunda Molière komedisi

Özet

Bu makalede, Molière tiyatrosunun Fas ortaokullarında yabancı dil olarak Fransızca öğretiminde sağlayabileceği kültürlerarası izleri sunmak amaçlanmıştır. Büyük önem taşıyan üç disiplin alanı arasında diyalektik bir ilişki kurulması amaçlanmıştır: Yabancı dil olarak Fransızca'nın Öğretimi (FLE), kültürlerarası etkileşim ve tiyatro. Nihai amaç, Faslı ortaokul öğrencilerinin yabancı bir dil öğrenirken gerekli olan dil, kültür, kimlik, ötekilik ve diğer paradigmalara ek olarak düşünmelerini sağlamaktır. Araştırmamız, teatral metin ve uygulamaların, Faslı bir öğrencinin, diğer kültürlerle açılmasına, kültürlerarası alışverişin yolunu açmasına ve kendi kültürlerine bakış açısı kazanmasına olanak tanıyan kültürlerarası bir yetkinlik oluşturabildiğini göstermeye yöneliktir.

Anahtar sözcükler: tiyatro, kültürlerarası paradigmlar, yabancı dil olarak Fransızca, Fas ortaokulu

**Theatrical text and intercultural paradigm:
Molière's comedy at the Moroccan high school**

Abstract

This article's main purpose is to present some intercultural tracks that could offer the theatrical text, Molière's theatre in this case, in the teaching of French as a foreign language in Moroccan high school. It aims to establish a dialectical link between three disciplinary fields of great importance: the didactics of French as a foreign language and interculturality, as well as theatre as a learning activity. The ultimate objective is, henceforth, to initiate Moroccan students, particularly those in high school, to acquire elements of language, culture, identity, otherness and other paradigms that are essential when learning a foreign language. Our research will strive to demonstrate that the theatrical text and its teaching practices are able to form an intercultural competence that allows the Moroccan student to open up to others, to embrace intercultural exchange and to construct perspective on their own culture.

Keywords: theatre, intercultural paradigm, French as a foreign language, Moroccan high school

*Une pièce de théâtre, c'est quelqu'un. C'est une voix qui parle,
c'est un esprit qui éclaire, c'est une conscience qui avertit.*
Victor Hugo (1840), *Faits et croyances*.

Précisions introductives

De nos jours, les sociétés du monde entier vivent en pleine ébullition suite aux enjeux de la mondialisation, du flux migratoire et de l'hybridité linguistique et culturelle ainsi qu'à l'internationalisation des échanges sociaux et culturels se focalisant sur l'utilisation excessive des moyens de communication. Ces réalités, qui impactent la mixité sociale et la diversité linguistique et culturelle des sociétés et qui transforment désormais nos établissements scolaires et nos classes de langue, exigent d'amorcer des nouvelles réflexions pluridisciplinaires en vue de pouvoir gérer cette situation équivoque.

Face à ces défis, l'école, en tant qu'espace d'enseignement-apprentissage de la socialisation et de l'échange, est appelée à accomplir sa mission fondamentale consistant à éduquer et à former des apprenants en leur accordant les conditions nécessaires qui favorisent le développement et l'épanouissement de leur personnalité et l'enrichissement de leur identité. Dans cette perspective, le système éducatif marocain est invité alors à repenser rigoureusement les dispositifs de

formation, les manuels scolaires et les manières d'éducation et de formation, en l'occurrence ceux des langues, et répondre aux besoins d'apprentissage des apprenants en considérant leurs répertoires langagiers, culturels et identitaires pluriels et les exigences universelles actuelles. Autrement dit, l'école a pour vocation de façonner un élève et construire un futur citoyen modéré et actif, pensant et agissant en le dotant des compétences lui permettant de communiquer et de s'ouvrir sur l'*Autre*, d'ouvrir la voie vers l'échange interculturel et de se décentrer par rapport à ses propres références socioculturelles.

Ces phénomènes ont esquissé des nouvelles recherches et pistes en didactique des langues, en l'occurrence la didactique du français langue étrangère (désormais FLE). Il s'agit de mettre l'accent, désormais, non seulement sur les méthodes et les approches d'enseignement et de transmission des savoirs par le biais de l'acquisition et du développement des compétences linguistique et communicative ; si longtemps privilégiées lors de la conception et l'élaboration des programmes d'enseignement-apprentissage du FLE ; mais aussi sur celles permettant l'application d'un enseignement-apprentissage interculturel et l'acquisition d'une compétence dite, la compétence interculturelle.

Dans le contexte éducatif marocain, l'enseignement-apprentissage du FLE au secondaire collégial devrait adopter des stratégies avantageuses permettant de répondre non seulement aux objectifs linguistiques et communicationnels mais aussi aux objectifs extralinguistiques à acquérir par cette langue. Il s'agit des visées interculturelles à mettre en exergue et à ajuster à la société marocaine considérée comme étant *une communauté linguistique/sociale* bien caractérisée par les particularités linguistiques et culturelles diverses de ses locuteurs, se rapportant à l'arabité, à l'amazighité, à l'islamité, ... (Calvet, 1994 : 126-130). Ce même processus devrait se focaliser sur l'échange entre les cultures cible et maternelle et sur des réflexions plus comparativistes en vue de pouvoir répondre aux besoins des apprenants actuels vivant dans un monde de diversité culturelle, de globalisation, de mondialisation.

En partant du constat que nombreux enseignants et praticiens du domaine de l'enseignement-apprentissage du français au collège marocain, notamment au sud-est du pays, insistent sur l'idée que les manuels scolaires favorisent l'acquisition et le développement de la compétence communicative, au détriment de sa culture, de manière à faciliter l'obtention d'un certificat de réussite en fin du cycle étant donné que les programmes et les curriculums sont conçus, élaborés et envisagés en termes proprement linguistiques et communicatifs. Ces enjeux nous ont conduite à développer une réflexion méthodologique centrée sur l'introduction de la dimension interculturelle en classe de deuxième année collégiale via le

théâtre et la pratique théâtrale en tant qu'activités d'apprentissage aboutissant à l'altérité et au dialogue interculturel.

L'enseignement du théâtre en deuxième année au collège marocain met en valeur le genre théâtral étant donné que cet art dramatique voire la pratique théâtrale qui sous-tend ont une importance considérable en tant qu'excellents vecteurs de l'interculturalité et de l'approche interculturelle en didactique des langues notamment du FLE. Comme il présente une forme littéraire très particulière, le texte théâtral nous a amenée à adopter une démarche pédagogique dont l'intérêt portera sur les singularités du genre théâtral, en l'occurrence l'exemple Moliéresque, selon une perspective interculturelle. Il nous a paru évident de considérer le genre théâtral comme étant un véhicule interculturel qui offre au collégien marocain l'opportunité de découvrir la culture de l'autre et de se décentrer par rapport à sa propre culture afin d'appréhender les différences culturelles entre les deux et d'instaurer des pistes du dialogue interculturel entre ces apprenants et cet *Autre* représenté par sa langue. Se situant dans cette perspective, notre thématique de recherche s'inscrit dans une contextualisation didactique dans laquelle nous allons mettre en lumière la place du genre théâtral, en l'occurrence la comédie Moliéresque, en classe du FLE au collège marocain ainsi le rôle de ce genre dramatique et de la pratique théâtrale dans le développement d'une compétence interculturelle chez le collégien marocain. Elle cherche, également, à amorcer une prospection sur quelques pistes didactiques pour la réalisation et la promotion de la compétence interculturelle via ce médium d'apprentissages au profit des apprenants collégiens marocains.

1. Texte théâtral et enseignement du français au collège marocain : état des lieux

Dans le contexte éducatif marocain, les programmes ministériels et les références officielles accordent à l'enseignement du français au secondaire collégial une place si particulière du moment que cette langue jouit d'une variété de statuts. Elle constitue simultanément une langue enseignée en tant que discipline tout entière ainsi qu'une langue-vectrice d'enseignement des disciplines dites non linguistiques (DNL) qui sont les disciplines scientifiques et techniques.

L'importance octroyée à cette langue étrangère dans le système éducatif marocain est explicitement déclenchée dans les dispositions de la *Charte nationale d'éducation et de formation* (Ministère de l'Éducation nationale, 1999) et aussi dans le *Livre blanc* pour la révision des programmes scolaires (Ministère de l'Éducation nationale, 2002). Son enseignement-apprentissage contribue, en complémentarité

avec celui des autres disciplines scolaires, à la formation d'un collégien ayant le profil de sortie envisagé au terme de ce parcours scolaire et à la conformité aux objectifs institutionnels assignés à cette discipline dans le cursus scolaire au secondaire collégial. Dans cette perspective, l'enseignement-apprentissage du français devrait, dans ce cycle, doter l'apprenant marocain des cinq compétences transversales retenues par la *Commission des choix et des orientations pédagogiques* (Les Programmes et Orientations Pédagogiques spécifiques à l'enseignement du français au secondaire collégial, 2009). Elles sont : *la compétence communicative, la compétence méthodologique, la compétence stratégique, la compétence (inter) culturelle et la compétence technologique* afin de façonner un profil d'apprenant et de futur citoyen modéré et actif, pensant et agissant capable d'intégrer la vie active et le monde socioculturel où il se situe.

La Charte nationale d'éducation et de formation et le *Livre blanc* considèrent, en termes de besoins d'apprenants, que le cycle secondaire collégial vise principalement la consolidation et l'approfondissement des capacités déjà acquises durant les six ans du cycle primaire voire l'appréhension consciente des mécanismes du fonctionnement de la langue française (grammaire, communication, formes simples du discours, ...) en tenant compte des attentes du cycle secondaire qualifiant. C'est dans ce cadre que la langue française joue un rôle primordial dans les projets de l'apprenant qui se trouve, au terme du cycle collégial, dans l'obligation d'opérer des choix concernant son cap d'orientation de scolarité (*les disciplines scientifiques et techniques* ainsi que les disciplines de *la formation professionnelle* ne sont enseignées qu'en français uniquement, les disciplines *des lettres et des sciences humaines* sont généralement enseignées en arabe).

À l'issue du cycle secondaire collégial, l'apprenant marocain devrait être capable d'identifier, de comprendre et d'analyser une diversité des formes simples de discours : les formes simples du récit et le texte descriptif en première année, le discours des médias et le texte théâtral en deuxième année et enfin les formes épistolaires et le roman en troisième année. Ces formes simples du discours correspondent aux compétences assignées dans ce cycle scolaire et la mise en œuvre des contenus qui y sont proposés aboutit à la maîtrise des capacités fondamentales permettant au collégien marocain le développement des compétences suivantes : *la compréhension et la production de l'oral* ainsi que *la compréhension et la production de l'écrit*.

Après s'être familiarisé aux formes simples du récit en première année, le collégien marocain passe à deux types de contextualisation en deuxième année, il s'agit, en première période de la mise en œuvre de la pratique langagière de la narration et de la description dans des discours qui relèvent de la presse écrite.

Il en va de même pour le genre théâtral, en deuxième période, qui prône la mise en valeur de la narration et de la description dans un contexte qui amalgame la pratique langagière et l'aspect esthétique et artistique de la langue française, il est à noter que les textes-supports proposés dans le manuel scolaire de la deuxième année collégial au contexte marocain relèvent de la comédie Moliéresque, nous citons *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin* et *Le Bourgeois Gentilhomme*. C'est la raison de base qui nous a tant motivée pour produire cette contribution.

Le genre théâtral au secondaire collégial marocain s'avère un moyen pédagogique fructueux qui sollicite des savoirs et des savoir-faire de différents aspects et qui propose une mobilisation des acquis privilégiant l'épanouissement intellectuel et l'ouverture à des horizons culturels et interculturels. Cette ouverture à l'universalité préconisée par les législations officielles en éducation n'est qu'une facette parmi d'autres de l'approche interculturelle dans la didactique du français langue étrangère (désormais FLE) qui plaide pour la mise en évidence des contenus d'ordre interculturel dans les programmes à enseigner étant considéré que l'enseignement de cette langue au contexte marocain se réduit à des objectifs concrètement et explicitement linguistiques et plus ou moins interculturels.

2. Théâtre Moliéresque, interculturalité et compétence interculturelle

En didactique du français langue étrangère, le genre théâtral s'avère une forme artistique et dramatique qui pourrait servir à des fins pédagogiques et didactiques plurielles. Il demeure, sans doute capable de susciter chez le collégien marocain la motivation et la curiosité d'apprendre le français ainsi que la culture cible qu'il véhicule du moment que personne ne peut douter la corrélation entre *langue* et *culture*. En français, comme toute langue au monde, « le cours de langue constitue un moment privilégié qui permet à l'apprenant de découvrir d'autres perceptions et classifications de la réalité, d'autres valeurs, d'autres modes de vie (...). Bref, apprendre une langue étrangère, cela signifie entrer en contact avec une nouvelle culture » (Denis, 2000 : 62). Cette langue véhicule et transmet des signes et indices culturels de ses natifs. Comme le déclare Porcher, « toute langue véhicule avec elle une culture dont elle est à la fois productrice et le produit » (Abdallah-Pretceille, Porcher, 1995 : 9-10). En partant de l'idée que chaque langue reflète sa propre culture, Abdallah-Pretceille rejoint Porcher :

L'interrelation de la langue et de la culture, depuis longtemps reconnue par les ethnologues et les anthropologues, est considérée comme un point d'ancrage de l'enseignement de toute langue vivante. Il ne s'agit plus de juxtaposition des apprentissages, mais de complémentarité ; le culturel sous-entend la linguistique et réciproquement (Abdallah-Pretceille, 1996 : 170).

Dans ce sens, le texte théâtral peut être considéré, comme le rappelle Collès, « comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel. » (Collès, 2007 : 64-65). Il constitue également un support avantageux qui promeut l'apprentissage d'une esthétique littéraire ainsi que des valeurs morales variées et un *document authentique* (Cuq, Gruca, 2005 : 431) capable de développer chez le collégien marocain les compétences communicative, linguistique, langagière et interculturelle.

L'introduction du texte théâtral au secondaire collégial promeut la perspective actionnelle qui met l'apprenant marocain au centre du processus de l'enseignement apprentissage. Également, elle met en œuvre un processus de construction et de déconstruction des référents identitaires et (inter)culturels par le biais de l'étude et la pratique de ce genre dramatique qui implique le collégien à découvrir le *Soi* et l'*Autre* ainsi que sa culture que véhicule la langue cible, qui n'est que le français de ce cas, et à éclipser les stéréotypes et les clichés culturels qui sous-tendent l'enseignement-apprentissage de cette langue « *Autre* » (terme préféré à « *étrangère* »). Dans cette réflexion interculturelle qui s'amorce, Blanchet rejoint cette idée en rappelant que « l'enseignement-apprentissage des langues-cultures Autres se donne pour mission, au-delà de l'objet langue-culture lui-même de participer à une éducation générale qui promeut le respect mutuel par la compréhension mutuelle » (Blanchet, 2004-2005 : 15).

Dans cette perspective, nombreux chercheurs en didactiques des langues-cultures et praticiens s'accordent sur le fait que le genre théâtral en classe du français mobilise l'expression linguistique ainsi que la curiosité culturelle des apprenants. Bulloz rappelle que « la nature du théâtre comme art développe une forme de connaissance de Soi et du monde, les auteurs inventent des manières de dire qui peuvent changer nos manières de penser, mettre en cause nos certitudes, développer nos capacités d'adaptation et de compréhension » (Bulloz, 2007 : 127). Beacco rejoint Bulloz et ajoute que « le texte théâtral représente une opportunité de développement de cette curiosité de découvrir des nouvelles valeurs morales, des croyances et de s'ouvrir à l'altérité et à l'étrangeté en tant qu'aspects de la décentration identitaire » (Beacco, 2018 :). Sa lecture et son interprétation permettraient d'apprendre des connaissances d'autres cultures, de se décentrer par rapport à son propre référentiel socioculturel et d'appliquer un enseignement-apprentissage interculturel.

L'apport du théâtre en tant qu'activité d'apprentissage sur la didactique de l'interculturel est considérablement multiple sur les plans communicatif, linguistique, développemental, personnel, social, interpersonnel, cognitif et interculturel. En plus, la pratique théâtrale s'avère un vecteur qui rend l'apprenant

capable d'interagir avec les autres, que ceux-ci aient les mêmes traits communitaires et culturels ou des traits différents et distincts que ceux de l'apprenant. En ce sens, « la présence du théâtre à l'école est fondamentale : sa pratique est un excellent moyen pour la personne de l'élève d'être en relation avec lui-même, les autres et le monde¹ ».

L'interculturel ou encore l'interculturalité deviennent des notions en vogue qui revêtent une importance cruciale notamment après la publication du *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues* (CECR) en 2001. Rappelons que ce document de référence, tout en insistant sur la dimension actionnelle aussi bien que la dimension interculturelle avance que « l'objectif essentiel de l'enseignement des langues est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de la langue et la culture » (CECR, 2001 : 9). Il en résulte que « les compétences linguistiques et interculturelles relatives à chaque langue sont modifiées par la connaissance de l'Autre et contribuent à la prise de conscience interculturelle, aux habiletés et aux savoir-faire » (Op. cit : 38).

En effet, ces habiletés et ces savoir-faire interculturels comprennent la capacité d'instaurer des liens entre les cultures maternelle (d'origine) et cible (*Autre*), la sensibilisation aux faits culturels de l'*Autre* présenté par sa langue étrangère ainsi la capacité de gérer les situations d'échange interculturel et les malentendus qui sous-tendent.

Le CECR a repris la notion d'interculturalité, l'a développée et puis l'a mise au service des enseignants de la façon suivante :

Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues, c'est reconnaître les objectifs suivants : faire acquérir à l'apprenant une compétence aussi bien interculturelle que linguistique ; le préparer à des relations avec des personnes appartenant à d'autres cultures ; permettre à l'apprenant de comprendre et d'accepter ces personnes « autres » en tant qu'individus ayant des points de vue, des valeurs et des comportements différents ; enfin aider l'apprenant à saisir le caractère enrichissant de ce type d'expérience et de relations » (Op. cit : 11).

En ce sens, l'acquisition de la compétence interculturelle permet de former des apprenants locuteurs et médiateurs interculturels capables de se positionner dans un contexte culturel et identitaire multiple et d'éviter les représentations erronées de l'*Autre*. La compétence interculturelle, selon Coste, est « un ensemble de savoirs, de savoir-faire, de savoir-être par le contrôle est la mise en œuvre des moyens langagiers formel de s'informer, de créer d'apprendre, de distraire, de se faire et

de faire faire, en bref d'agir et d'interagir avec d'autres dans un environnement culturel déterminé » (Coste, 1997 : 8). De surcroît, « la compétence interculturelle s'avère une notion qui témoigne de la profonde adaptation des traits propres aux collégiens marocains aux nouveaux aspects culturels propres à l'Autre. » (Abbas, s.d.). *La volonté et la capacité des collégiens marocains d'aller dans cette aventure interculturelle les incitent à garder l'estime pour leur culture et aussi à prouver de l'intérêt pour la culture de l'Autre. C'est ce que nous avons abordé au-dessus quand nous avons abordé la conscience culturelle des apprenants et leur capacité de s'ouvrir à l'Autre et de coexister avec lui dans un espace pédagogique ou encore social plus ouvert.*

En classe du français langue étrangère, que Zarate définit comme étant « un des lieux où la culture du pays de l'élève et la culture étrangère enseignée entrent en relation » (Zarate, 1995 : 11) au contexte marocain, le collégien est livré à une langue et à une culture « *Autres* » qui sont capables de développer chez lui une compétence interculturelle considérée comme une troisième culture, celle de l'apprenant, basée sur un compromis entre sa propre culture et la culture cible. Dans ce sens, Kollarova propose le schéma suivant : (Kollarova, 2000 : 7).



Figure 1 : La compétence interculturelle de l'apprenant

Étant donné sa puissance esthétique et culturelle, le théâtre du célèbre Jean-Baptiste Poquelin dit Molière est bien évidemment programmé dans le manuel scolaire de la deuxième année collégiale intitulé « *Le français au collège* » et à travers les comédies suivantes : *Le bourgeois gentilhomme* (1670), *L'avare* (1668) et *Les fourberies de Scapin* (1671). Il permettrait de s'aventurer dans le temps et dans l'espace et met en valeur le théâtre classique pour rendre compte de certains phénomènes de la société française et vivre une expérience esthétique inédite.

La compréhension, l'interprétation de ce texte théâtral ainsi sa mise en scène se concrétisent en fonction de l'univers des références de l'apprenant marocain (lecteur et comédien), alors elles sont fortement influencées par la culture maternelle, (d'origine). Celle-ci confronterait le monde de l'*Autre* en procédant à la découverte et à la comparaison. Ce fait permettrait au collégien de relativiser le statut de sa propre culture (le principe du relativisme interculturel) et de vivre une expérience interculturelle riche et enrichissante.

Réputé de son génie dans ses créations théâtrales et de la résonance de ses pièces siècle après siècle, Molière reste un des dramaturges les plus lus, les plus traduits et les plus joués. Ses pièces de théâtre sont dotées d'un pouvoir esthétique et comique exceptionnel du moment qu'elles abordent des sujets représentant la société française et qui touchent en profondeur la nature humaine, ainsi qu'elles mettent en scène la satire des comportements des personnages et leurs valeurs (pédants, snobs, dévots, ...). Cette réalité, qui est toujours présente dans les pièces de Molière, est valable dans toutes les époques et concerne bien non seulement la société française mais aussi les autres sociétés, la société marocaine en l'occurrence. Ces particularités expliquent les raisons du succès ininterrompu de l'œuvre de Molière jusqu'à présent.

Certes Molière est un dramaturge classique du XVII^e siècle, pourtant ses pièces de théâtre trouvent toujours un écho de la part des apprenants du moment qu'elles mettent en scène des personnages en leur créant un archétype atemporel et universel qui pourrait avoir des profils identiques dans les autres sociétés et cultures. Dans la tradition orale marocaine, par exemple, nombreux sont les personnages qui partagent les mêmes traits de personnalité de *Monsieur Jourdain*, de *Scapin* et d'*Harpagon* s'intéressant plus aux apparences qu'à l'essence ; au paraître qu'à l'être ; ces personnages existant dans leur univers socioculturel, facilitent aux collégiens de jouer leurs rôles de comédiens lors de l'activité théâtrale, ceux-ci trouvent susceptible et enthousiaste la genèse des caractères et aussi des habillements. Dans cette perspective, la mise en scène des travers de la société française, notamment la classe bourgeoise de l'époque Moliéresque, dans un contexte d'énonciation marocain linguistiquement et culturellement originel et différent s'avère une cristallisation avantageuse de l'interculturel. La mise en exergue des personnages ayant des imperfections des caractères humains en vue de les corriger par le rire et le comique amène parallèlement les apprenants collégiens à se plonger dans les travers de la société et de la culture marocaines et d'en faire objectivement des réflexions comparativistes, des analyses et des critiques. En plus, le focal des enseignants et de leurs apprenants devrait porter sur l'articulation des procédés suivants : *le comique de mots* (les jeux de mots, les calembours, les grossièretés,

les accents, les prononciations) *le comique de situation* (la mise en scène des rencontres inattendues, des quiproquos, des malentendus, des déguisements, *le comique de gestes* (les gesticulations des personnages, les chutes, les bastonnades), *le comique de caractère* (les traits caractéristiques moraux, les défauts et les travers des personnages) pour atteindre le plus possible les objectifs interculturels préconisés. La déclamation de la prononciation de la langue de Molière consistant à faire rouler les « r » et à recourir à une gestuelle, la musique, le décor, les costumes devraient être mis en évidence en vue d'informer historiquement sur la société en question.

De par sa perspective humoristique et sa fonction sociale, le théâtre Moliéresque fonctionne comme étant une structure de représentation identitaire et un ciment idéologique conférant plus de cohésion sociale dans telle communauté en se moquant des personnes qui imposent leurs idées religieuses ou que le monde tourne autour d'elles. Il se moque d'un certain type de personnages et de certaines valeurs issues de la religion et de la société française, à cette époque-là, comme le mariage arrangé et/ou forcé par les parents qui négocient en premier lieu la dot ainsi l'obéissance des femmes à leurs maris. Ces réalités s'avèrent toujours contemporaines et suscitent des interrogations et des discussions au sein même de la société marocaine et entre les apprenants filles (dont leur pourcentage en classe est le plus élevé) et garçons en classe du FLE au collège marocain. Certaines transformations des comportements (l'importance de la religion, le phénomène féministe, ...) que connaissent actuellement les sociétés ont déjà été évoquées et valorisées par Molière à son époque. Ces éléments confirment l'aspect culturel contemporain de l'œuvre Moliéresque qui aborde des sujets, des réflexions sociales, morales ou politiques à travers des thèmes légers et des situations amusantes présents exactement aujourd'hui et aussi son écho toujours continu à toutes les époques qui se croisent en lui.

Le théâtre Moliéresque demeure un document culturel en soi, l'enseignant du FLE pourrait, selon le contenu de la pièce, aborder certains faits de société (*avarice, mariage arrangé, bourgeoisie, hypocrisie sociale, ...*) qui pourrait servir d'activités d'analyse et notamment d'activités de comparaison dans les deux cultures en contact, celle de l'apprenant et celle du texte. Il permettrait de s'approprier de l'habitus culturel de l'*Autre* du moment qu'il met en œuvre une structuration subordonnée de la parole scénique riche et imagée et de la gestualité (corporalité) adaptative à un maniement intelligent du texte théâtral. Il incite un détachement du *Soi* culturel pour le métamorphoser (processus de déconstruction et de construction) enfin en un rapprochement palpable avec l'*Autre* culturel. Partant de ce sens, Pierra dit que « cette parole scénique met en jeu la simultanéité d'éléments et articule verbal, non verbal et paraverbal par les dialogues, les indications scéniques, la gestuelle »

(Pierra, 1998 : 110). Par conséquent, l'apprenant est appelé à mettre en exergue ses acquis et ses talents corporels et langagiers pour pouvoir transposer un produit culturel écrit et oral spectaculaire.

3. Contraintes techniques et pistes interculturelles

Dans cette dernière partie de notre article, il nous a paru évident de corroborer nos assertions à travers des exemplifications inspirées de notre quotidien professionnel pour pouvoir suggérer des pistes didactiques à des fins interculturelles que les enseignants du FLE au collège marocain pourraient mettre en œuvre en vue de promouvoir et réaliser une compétence interculturelle au profit de leurs apprenants. Pourtant, il est tout d'abord important de souligner des entraves sérieuses qui freinent le processus de l'enseignement-apprentissage de l'interculturalité via le texte et la pratique théâtraux.

4. Considérations désavantageuses

Nombreuses sont les contraintes qui entravent la réalisation de l'application d'un enseignement-apprentissage interculturel au collège marocain. Suivant notre expérience professionnelle de longues années dans le secondaire marocain et celle de plusieurs collègues, il est important de soulever les blocages inhérents à l'enseignement-apprentissage de la compétence interculturelle chez les collégiens marocains par le genre théâtral. Ils sont généralement dus à l'insuffisance du temps scolaire, au manque flagrant et/ou à l'absence des moyens ; d'amphi ou d'auditorium dédié pour ce genre d'animation culturelle, au déficit des niveaux des collégiens, ainsi que la non-conformité des programmes consacrés au projet théâtral aux attentes interculturelles des enseignants et de leurs apprenants.

En ce qui concerne le temps consacré à l'activité théâtrale, il est généralement insuffisant, les concepteurs des manuels scolaires de FLE accordent très peu de temps et de place à l'enseignement-apprentissage de l'interculturel par le théâtre. Ainsi, les praticiens insistent sur l'écart existant entre la perspective théorique du théâtre qui l'emporte sur la perspective pratique dans le manuel de la 2^e année secondaire collégiale, objet de cette recherche, dans ce cas, l'exercice théâtral devient trop théorisé (Abbas, s.d.) et les objectifs interculturels des activités en question restent plus ou moins atteints. Un autre écart tangible réside entre les objectifs des activités d'apprentissage par la pratique théâtrale et les obstacles sérieux du terrain dans le collège marocain : programmes incompatibles avec les besoins réels des apprenants, déficit de leurs niveaux, démotivation, ...).

Quant à la contrainte de la disponibilité de moyens concrets servant à la mise en

pratique des scènes théâtrales à des fins interculturelles, il est important de noter que la quasi-totalité des collèges marocains, notamment dans la région sud-est où nous exerçons) ne dispose pas de ces moyens relatifs à l'habillement et au décor des scènes. Le théâtre est avant tout une mise en scène que l'on peut jumeler à la notion « *pratique* » qui exige des moyens nécessaires, paradoxalement dans cette optique, le collégien marocain devrait bien écouter le dialogue en vue de prononcer les mots et puis les dramatiser (débit, intonation, accent, ...) et l'enseignant deviendrait *un intermédiaire culturel* entre la culture de l'apprenant et celle manifestée dans le texte (Byram, Zarate, 1997 : 9). La présence des supports didactiques audio-visuels joue une fonction capitale dans l'acquisition de l'oral qui constitue en corrélation avec l'habillement et le décor un voyage à la culture de l'*Autre*. Ces supports pourraient aider les apprenants à mieux se voir et se mettre dans la culture et dans la civilisation de l'*Autre*.

Il est indubitable que les activités théâtrales constituent un moyen facilitateur dans la didactique du FLE et de l'interculturel, pourtant il semble difficile de les exercer concrètement dans le cas où les enseignants éprouveraient des insatisfactions au sujet de la réalité empirique de ces activités. Beaucoup de praticiens du métier, au contexte marocain, insistent sur l'absence de formation universitaire et professionnelle continue à l'enseignement de l'interculturalité en général, et à l'utilisation de l'approche communicative et actionnelle dans le théâtre en particulier. Paradoxalement, les enseignants sont censés mettre en pratique les pièces de théâtre, par conséquent, ils se débrouillent en faisant de l'auto-formation dans ce sens et cherchent des pistes didactiques à suivre en vue de sortir de cette situation répréhensible de la pratique théâtrale. Cette contrainte remet en question tout le processus de l'enseignement-apprentissage du FLE et de l'interculturel au collège marocain et recommande aux concepteurs des programmes et manuels scolaires de mettre en valeur la pratique théâtrale et d'y fixer des objectifs pratiques et réalisables notamment en matière des contenus interculturels à enseigner.

Il reste une dernière contrainte importante à évoquer : le théâtre n'est pas un art qui a concrètement et explicitement un ancrage culturel dans le patrimoine marocain et dans les établissements scolaires notamment, malgré l'existence de plusieurs formes dramatiques embryonnaires comme la « *Halka* » et le « *Boughanim* » qui font partie de la tradition orale marocaine.

5. Pistes didactiques à des fins interculturelles

En premier abord, les enseignants du FLE devraient insister sur la présence du matériel pédagogique et engager les acteurs et décideurs du domaine éducatif marocain à mettre les espaces, les outils et les moyens adéquats (auditorium,

documents, audiovisuels, décor, habillement...) à leur disposition et à la disposition de leurs apprenants permettant de ritualiser la pratique théâtrale. Ainsi, ils devraient plaider pour réduire le plus possible l'effectif des élèves en classes qui pourrait aller parfois jusqu'à 40 ou 45 apprenants par classe afin de pouvoir entreprendre à bon escient les activités théâtrales et de concrétiser l'interculturalité en classe du FLE.

L'enseignant du FLE devrait considérer le théâtre comme étant un projet interculturel en soi et faire acquérir à ses apprenants collégiens la singularité artistique du genre théâtral et le distinguer des autres supports proposés dans le manuel scolaire. En effet, cette particularité permettrait de motiver les apprenants à jouer des mises en scènes qui transposent l'histoire culturelle, littéraire et civilisationnelle de l'*Autre* qui n'est que la société française du XVII^e siècle dans ce cas par le biais des travaux du groupe. Cette méthode de travail pourrait créer une atmosphère ludique d'interaction, d'argumentation, de dynamique interculturelle, d'animation et de bonne articulation à travers des activités variées visant l'aptitude de sociabilité et d'échange entre les cultures maternelle et cible et la prise de conscience de la diversité culturelle véhiculée par le FLE. En ce sens, les activités de comparaison des deux cultures et de l'argumentation défendant les caractéristiques des deux cultures s'avèrent plus avantageuses pour la réalisation d'un apprentissage interculturel. Dans cette optique thématique, il s'avère important d'adapter les thèmes théâtraux à enseigner au vécu social et au besoin interculturel des collégiens.

L'enseignant du FLE devrait veiller à habituer ses apprenants à s'exprimer et à articuler correctement la langue de Molière ou de l'*Autre* et à fortifier la confiance en soi des collégiens et leur sociabilité en apprenant la culture de l'*Autre*, à développer leurs gestualités, à « oser faire face à des nouvelles situations de communication, à éveiller l'intérêt et l'enthousiasme de ces apprenants, à prolonger dans l'expérience théâtrale » et enfin aller découvrir certains autres dramaturges français et marocains d'expression française et leurs textes. (Abbas, s.d. : 10).

Pour des fins interculturelles, l'enseignant est appelé à *analyser les morphologies et les fonctions épistémologiques des contacts culturels présents dans la construction et dans l'énonciation du discours théâtral scénique Moliéresque en réunissant les notions provenant de l'anthropologie, de l'ethnoscénologie et de la sociologie du spectacle. Il faut travailler aussi la langue, le corps, l'enseignement et l'interculturalité.* (Abbas, s.d. :5).

Il est jugé nécessaire de faire bénéficier les enseignants du FLE *des journées de formation continue en vue de s'acquérir plus de maniabilité* et de facilité dans l'enseignement du texte et des pratiques théâtraux à des fins interculturelles « tout en incorporant les approches communicative et actionnelle » (Abbas, *Ibid.* :10-11).

Conclusion

Au terme de ce tour d'horizon, nous pouvons déduire que le genre théâtral, la comédie Moliéresques en l'occurrence, et sa pratique en classe du FLE au collège marocain constituent un médium didactique qui contribue à l'acquisition et au développement de la compétence interculturelle des apprenants collégiens et qui mobilise leurs attitudes verbales et corporelles en les amenant à vaincre leur timidité et à fortifier la prise de parole en public et leur estime de soi. C'est dans les activités théâtrales en classe du FLE que les apprenants arrivent à apprendre et à s'amuser en imitant l'*Autre* et sa culture et en présentant la leur. Par ailleurs, travailler par *des ateliers* fournit aux apprenants ainsi que leurs enseignants des stratégies incitant à adopter des nouvelles techniques d'enseignement-apprentissage du FLE par le genre théâtral et d'aborder les notions qui se nourrissent de l'interculturalité en vue de mieux les travailler. Cette visée constitue un élément fort de l'éducation à l'interculturel œuvrant à revitaliser la motivation des collégiens marocains.

Il est toutefois évident de rappeler que l'approche interculturelle, au collège marocain, pourrait faire face à certains obstacles d'ordre linguistique (parlers divers), psychologique, culturel (arabité et amazighité) ou encore religieux qui entravent la performance théâtrale d'un tel trait culturel propre à la culture cible ou d'une didascalie dans son contexte entier. Pourtant, l'enseignant du FLE se porte guide à ses apprenants collégiens en vue de mobiliser leur conscience de l'importance inédite du genre théâtral dans la formation et dans le perfectionnement de leurs capacités cognitives, sociales et interculturelles.

In fine, il faut accorder à la pratique théâtrale ses lettres de noblesse en revendiquant la disponibilité de l'espace et des moyens indispensables à l'exploitation et à la concrétisation du genre théâtral à des fins interculturelles. Ainsi, il faut mettre en œuvre l'exercice théâtral considéré comme étant un moyen de communication avantageux combinant la parole et l'action. En définitive, l'enseignant est appelé à mobiliser la créativité individuelle et collective de ses apprenants leur permettant le perfectionnement de leur imagination et la motivation quant au genre théâtral et de s'incliner positivement et activement dans le processus de l'enseignement-apprentissage de l'interculturel via le genre théâtral en tant qu'activités d'apprentissage à des fins multiples.

Bibliographie

- Abdallah-Pretceille, M., Porcher, L. 1996. *Éducation et communication interculturelle*. Paris : PUF, p. 9-10.
- Abdallah-Pretceille, M., 1996. *Vers une pédagogie interculturelle*. Paris : Anthropos.
- Abdallah-Pretceille, M., Porcher, L. 1996. *Éducation et communication interculturelle*. Paris : PUF.
- Abbas, M. [s.d.]. « Impacts de la didactique ludique du FLE sur le pari interculturel en Algérie : pratique théâtrale en classes de la 2^e année secondaire ». Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem. [En ligne] : www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/385/1/1/56015 [consulté le 30 août 2022].
- Alix, C., Lagorgette, D., Rollinat-Levasseur, E.-M. (dir). 2013. *Didactique du français langue étrangère par la pratique théâtrale*. Chambéry : Université de Savoie. Laboratoire LLS.
- Bardin, L. 2007. *L'analyse du contenu*. Paris : PUF.
- Beacco, J-C. 2018. *L'altérité en classe de langue : pour une méthodologie éducative*. Paris : les éditions Didier.
- Blanchet, Ph. 2004. *L'approche interculturelle en didactique du FLE*. Université de Rennes 2 Haute Bretagne.
- Bonardi, C., Roussiau, N. 1999. *Les représentations sociales*. Paris : Dunod.
- Bullot, F. 2007. *Lire et représenter des scènes de théâtre contemporain des trente dernières années dans l'enseignement universitaire américain*. In : *Didactique du FLE et de l'interculturel : Littérature, biographie langagière et médias*. Colles, L. Develotte, Ch. Geron, G. Thauzer-Sabatell, F. (dir). Louvain-la-Neuve.
- Calvet, L-J. 1994. *Les voix de la ville, introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris : Payot.
- Camilla, B-B., 2011. *Théâtre et interculturalité : Sémiotique de la diversité*. Editions universitaires européennes. Expéditeur : Irish Booksellers (Rumford, ME, Etats-Unis).
- Colles, L. 2007. *Enseigner la langue-culture et les culturèmes*. Québec français, p. 64-65.
- Conseil de l'Europe. 2001. *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues : Apprendre, Enseigner, Evaluer*. Strasbourg : Unité des Politiques Linguistiques.
- Coste, D., Moore, D., Zarate, G. 1997. *Compétence plurilingue et pluriculturelle*. Strasbourg : Conseil de l'Europe.
- Cuq, J-P., Grucca, L. 2005. *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Denis, M. 2000. *Développer des aptitudes interculturelles en classe de langue*. Dialogues et cultures, n° 44, Orecchionni, C. 1996. *La Conversation*. Paris : Le Seuil.
- Payet, A. 2010. *Activités théâtrales en classe de langue*. Paris : CLE International. Coll. Techniques et pratiques de classe.
- Petrova, S. 2012. « Introduction de l'interculturalité dans l'enseignement du FLE et de la civilisation/culture française ». *Le français à l'université*, 17^e année, n° 04. [En ligne] : <http://www.bulletin.auf.org/index.php?id=1429> [consulté le 30 août 2022].
- Pierra, G., 1998. *Chemins de paroles : d'une pratique théâtrale en Français langue étrangère. Vers une esthétique de l'expression*.
- Pierra, G., 2017. « Le théâtre, la musique... Des arts puissamment liés à la parole à travers les langues ». Préface, *Synergies Espagne*, n° 10, p. 7-9. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Espagne10/preface.pdf> [consulté le 30 août 2022].
- Porcher, L. 1995. *Le français langue étrangère : émergence et enseignement d'une discipline*. Centre national de documentation pédagogique. Hachette éducation.

Porcher, L. 2004. « L'interculturel, quoi qu'on dise ». *Les cahiers de l'Asdifle*, n° 15. *Français et insertion*. Actes des 31^e et 32^e rencontres. Paris : Asdifle.

Pruner, M. 2003. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan.

Xie, Y. 2008. « Des représentations de la France à leur utilisation dans la classe de la langue ». *Synergies Chine*, n° 3, p. 169-178. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Chine3/xieyong.pdf> [consulté le 30 août 2022].

Zarate, G. 1986. *Enseigner une culture étrangère*. Paris : Hachette.

Sitographies [Sites consultés le 30 août 2022].

https://www.ac-paris.fr/serail/mcms/s2_460239/comment-utiliser-le-theatre-l-oral-et-l-ecrit

https://www.coe.int/t/dg/linguistic/Source/SourcePublications/CompetenceSocioculturelle_FR.doc

Textes ministériels

1. *La Charte Nationale d'Education et de Formation*. 1999. Royaume du Maroc. Commission Spéciale Education et Formation.

2. *Le Livre Blanc*. Royaume du Maroc. 2002. Ministère de l'Education Nationale. Commission de Révision des Programmes Educatifs Marocains de l'enseignement primaire, secondaire collégial et qualifiant.

3. *Les Programmes et Orientations Pédagogiques Spécifiques à l'enseignement du français au secondaire collégial*. 2009.

Note

1. https://www.ac-paris.fr/serail/mcms/s2_460239/comment-utiliser-le-theatre-l-oral-et-l-ecrit [consulté le 30 août 2022].



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

La réception de Molière en Chine

Fenghua JIN

Université Renmin de Chine, Chine

annejin88@gmail.com

Reçu le 01-10-2022 / Évalué le 07-11-2022 / Accepté 10-12-2022

Résumé

À l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Molière, le présent article offre un panorama général de la réception de Molière en Chine à travers trois aspects : la traduction de ses œuvres, les représentations de ses pièces et les recherches sur le dramaturge français. La traduction de Molière en Chine a connu deux sommets, respectivement dans les années 20 et 30 et dans les années 50 : toute son œuvre théâtrale est désormais traduite en chinois. Du côté des représentations, les pièces de Molière sont régulièrement jouées en Chine, plus particulièrement *L'Avare* et *Le Tartuffe*. Enfin, les recherches sur Molière menées en Chine ont réellement pris leur essor après la réforme et l'ouverture en 1978, avec l'augmentation du nombre de chercheurs, la pluralité des résultats de recherche et la diversification des perspectives de recherche.

Mots-clés : comédie, Molière, Chine, réception

Molière'in Çin'de kabulü

Özet

Molière'in doğumunun 400. yıldönümü vesilesiyle, bu makale Molière'in Çin'deki alımlanışına üç açıdan genel bir bakış sunmaktadır: eserlerinin çevirisi, oyunlarının performansları ve Fransız oyun yazarı üzerine yapılan araştırmalar. Molière'in Çin'deki çevirilerinin sırasıyla 1920 ve 1930'larda ve 1950'lerdeki iki zirvesiyle birlikte, tüm oyunları zaten Çinceye çevrilmiştir. Performanslar söz konusu olduğunda, Molière'in komedileri, özellikle de *L'Avare* ve *Le Tartuffe* Çin'de düzenli olarak sahnelenmektedir. Çin'de Molière üzerine yapılan araştırmalara gelince, 1978'deki reform ve açılımdan sonra, araştırmacı sayısındaki artış, araştırma sonuçlarının çoğulluğu ve araştırma perspektiflerinin çeşitlenmesiyle gerçekten yükselişe geçti.

Anahtar sözcükler: komedi, Molière, Çin, resepsiyon

The reception of Molière in China

Abstract

On the occasion of the 400th anniversary of Molière's birth, this paper provides a general overview of the reception of Molière in China through three aspects: translation of his works, performances of his plays and research on the French playwright. With the two peaks of Chinese translations of Molière in the 1920s and 1930s and in the 1950s respectively, all his plays have already been translated into Chinese. As far as performances are concerned, Molière's comedies are regularly performed in China, especially *L'Avare* and *Le Tartuffe*. As for the research on Molière in China, it really took off after the reform and opening up in 1978, with the increase in the number of researchers, the plurality of research results and the diversification of research perspectives.

Keywords: comedy, Molière, China, reception

Introduction¹

En tant que dramaturge, directeur de troupe et acteur français de la comédie du XVII^e siècle, Molière occupe une place importante dans l'histoire du théâtre européen. Le dramaturge français a exercé une profonde influence sur les générations suivantes en France et dans le monde entier. Observateur pénétrant de son époque, il réussit à fouiller les qualités et les faiblesses de l'âme humaine. De nombreux personnages qu'il a mis en scène sont devenus des archétypes, tels que Tartuffe et Harpagon qui s'emploient respectivement comme synonymes d'hypocrite et d'avare. Molière reste toujours l'un des auteurs français de comédie les plus joués au monde. Son œuvre possède d'une grande vitalité et continue de remporter un vif succès, succès qui n'a au fond jamais faibli.

Au tournant du XX^e siècle, les intellectuels chinois ont mis l'accent sur l'importance de la traduction de la littérature étrangère pour le développement de la nouvelle littérature chinoise. À cette époque, Molière fut un des premiers auteurs dramatiques étrangers introduits en Chine et il continue d'attirer l'attention du monde littéraire et universitaire chinois. La recherche chinoise autour de l'œuvre de Molière est active, et le goût des Chinois pour les représentations de son œuvre ne faiblit pas. Cependant, à l'heure actuelle, peu de recherches ont été menées sur la réception de Molière en Chine. Les études existantes se concentrent plutôt sur la période de la Chine moderne, moins de recherches sur la Chine contemporaine. La présente étude vise à présenter la réception de Molière en Chine de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui à travers trois aspects essentiels : les traductions, les représentations et les recherches de Molière en Chine. En prenant l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss comme cadre théorique, avec l'analyse

documentaire et l'approche chronologique comme les deux principales méthodes de recherche, cette étude tente de répondre à la problématique suivante : Quelles sont les traductions chinoises des œuvres de Molière au cours des cent dernières années ? Comment se déroulent les représentations des pièces de Molière en Chine ? Quelles sont les caractéristiques des recherches chinoises sur Molière ?

1. Traduction chinoise des œuvres de Molière

Les pièces de Molière ont été introduites en Chine entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. À partir de 1914, les comédies de Molière sont progressivement traduites, passant de feuilletons dans les journaux à des publications sous forme de livres. À ce jour, la plupart de ses œuvres ont été traduites en chinois et rééditées plusieurs fois. La première comédie de Molière traduite en chinois a été *L'Avare*, publiée en feuilletons dans la colonne « Nouvelles pièces » de la revue littéraire *Xiaoshucongbao* (小说丛报) de 1914 à 1916. Toutefois, la version de la pièce la plus diffusée dans les années 1920 et 1930 est la traduction de GAO Zhenchang (高真常), publiée en feuilletons en 1921 dans la revue *Xiaoshuoyuebao* (小说月报). En 1923, cette version a été publiée en livre par la Commercial Press², puis réimprimée à plusieurs reprises en 1926, 1930 et 1933.

La publication des œuvres de Molière atteignit un sommet en Chine dans les années 1920 et 1930. Outre *L'Avare*, *Le Tartuffe* a également été traduit en chinois à cette époque, avec différentes traductions par ZHU Wei ji (朱维基), JIAO Juyin (焦菊隐), CHEN Zhice (陈治策) et CHEN Gufu (陈古夫). (Liang, 2015 : 104) Ces premières traductions cependant ne prennent pas toujours leur source dans le texte original : la version de ZHU Wei ji par exemple, publiée en 1924, est établie d'après la traduction anglaise du *Tartuffe*. Dès lors, le personnage Tartuffe avait gagné le cœur des Chinois. Le terme s'est fréquemment employé dans les polémiques de cette période par les jeunes intellectuels chinois réclamant la démocratie, en vue de faire la satire de l'hypocrisie des « vieux pédants » qui opposent les réformes littéraires et sociales. En 1927, la librairie *Zhenmeishan* publie la version chinoise de *L'École des femmes*³ traduite par l'écrivain et traducteur ZENG Pu. Bref, ce sont les trois chefs-d'œuvre de Molière premièrement introduits en Chine dans les années 1920.

Dans les années 1930, les traductions des œuvres de Molière s'étoffent. La pièce *Les fourberies de Scapin*⁴ est traduite par TANG Mingshi et publiée par la Commercial Press en 1930 ; *Le Malade imaginaire*⁵ est traduit par DENG Lin et publié par la Commercial Press en 1933 ; *Le Misanthrope*⁶ est traduit par ZHAO Shaohou et publié par la Zhengzhong Book Company en 1934 ; *Le Tartuffe*⁷ est traduit par CHEN Gufu et publié par la Commercial Press en 1936. De plus,

il existe également des réimpressions ou des retraductions de *L'Avare*, du *Tartuffe*, du *Malade imaginaire* et des *Fourberies de Scapin*. En 1935, le premier volume de la traduction des *Œuvres complètes de Molière*⁸ par WANG Liaoyi est publié par la National Compilation Bureau Press, comprenant les six premières œuvres de Molière : *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *Don Garcie de Navarre* et *L'École des maris* (Liang, 2015 : 105).

Il faut attendre ensuite 1949 pour voir la deuxième publication des œuvres complètes de Molière en Chine : la librairie Kaiming a publié *Les pièces de théâtre de Molière*⁹ traduites par LI Jianwu, dans lesquelles figurent *Les précieuses ridicules*, *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, *Le Médecin malgré lui*, *George Dandin*, *L'Avare*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le bourgeois gentilhomme* et *Le malade imaginaire*. Dans ce recueil, chaque pièce est précédée d'une préface du traducteur, cherchant à présenter, pour un public chinois, la spécificité des œuvres ici traduites.

Après la fondation de la Nouvelle Chine en 1949, la traduction des œuvres de Molière atteint un nouveau sommet. Dans les années 1950, la Maison d'édition de la littérature du peuple achève une *Anthologie des comédies de Molière*¹⁰ en trois volumes, comprenant 19 pièces, comme *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* et *Les Précieuses ridicules* traduits par ZHAO Shaohou ; *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le malade imaginaire* traduits par DENG Lin ; *Dom Juan ou le Festin de pierre* traduit par CHEN Ji (陈杰) ; *L'Étourdi ou les Contretemps* traduit par WANG Liaoyi ; *Les Fourberies de Scapin* traduit par WAN Xin (万新). Plus tard, la Maison d'édition de la littérature du peuple a réimprimé plusieurs éditions de cette Anthologie en 1957, 1958 et 1959. En 1963, la Shanghai Literary Press a publié *Molière, théâtre choisi*¹¹ traduit par LI Jianwu, qui comprenait 6 pièces : *L'École des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Le Tartuffe*, *L'Avare*, *Le bourgeois gentilhomme* et *Les Fourberies de Scapin*. Ce recueil est réédité par le même éditeur en 1978. Dans la préface de traducteur, LI Jianwu compare Molière au dramaturge espagnol Lope de Vega et l'anglais Shakespeare. Entre 1982 et 1984, la Maison d'édition du peuple de Hunan a publié *Les Comédies de Molière*¹² en quatre volumes, toujours traduites par LI Jianwu, correspondant à une collection de 27 pièces de Molière. En 1999, la Culture and Arts Press a publié *Les œuvres complètes de Molière*¹³ traduites par XIAO Xiguang, comprenant 37 pièces de Molière.

Le corpus des traductions ne cesse de s'étoffer au fil des années : dans les années 1990 en effet les relations internationales de la Chine deviennent de plus en plus importantes, et la culture française entre davantage sur le territoire chinois : Molière semble représenter la quintessence française classique, comme en France il représente l'un des fondements de la culture. Les traductions chinoises qui ne cessent de paraître depuis le début du XX^e siècle pourraient aussi indiquer que les

Chinois cherchent dans Molière non seulement la culture française, mais peut-être également des types universels, des situations et des résolutions leur permettant de bien réfléchir sur l'existence et la condition humaines.

La plupart des traducteurs chinois de Molière effectuent également des recherches sur ce dramaturge français. Par exemple, JIAO Juyin, qui a traduit *Le Tartuffe*, est dramaturge et traducteur chinois. En 1928, il a écrit une longue préface à sa traduction du *Tartuffe*, qui a été publiée dans un supplément du *Morning Post* (《晨报》) dans lequel il compare les comédies de Molière à l'opéra traditionnel chinois. (Xu, 2010 : 83) En 1927, ZENG Pu a traduit *L'École des femmes* : dans la postface de traducteur intègre un autre texte, celui d'Émile Faguet consacré à Molière dans son *Histoire de la littérature française*, et ajoute un commentaire intitulé « La biographie du grand comédien Molière¹⁴ ». LI Jianwu, qui a traduit 27 pièces de Molière, est un critique littéraire, traducteur et spécialiste de la littérature française de renom. Par le biais de préfaces et de notes, il présente les aspects sociaux et culturels de la France du XVII^e siècle dans laquelle le dramaturge français a vécu, ce qui renforce l'acceptabilité de l'œuvre de Molière pour les lecteurs chinois.

2. Représentations des pièces de Molière en Chine

À présent, même si presque toutes les œuvres de Molière sont traduites en chinois, il n'en demeure pas moins que les pièces jouées sur la scène chinoise se sont toujours concentrées sur trois principales : *L'Avare*, *Le Tartuffe* et dans une moindre mesure *Le Malade imaginaire*. À partir des années 1920, les comédies de Molière ont été mises en scène dans les principales écoles de Pékin et de Tianjin. À cette époque, il existait principalement des troupes de théâtre amateur composées d'élèves ou d'étudiants, et aucune troupe de théâtre professionnelle n'avait encore été créée. La troupe de théâtre *Weinajushe*¹⁵, composée principalement d'étudiants de Pékin, a interprété *L'Avare* de Molière le 31 décembre 1928. C'était la première représentation de l'œuvre de Molière en Chine. Depuis lors, *L'Avare* a été joué sur la scène chinoise à maintes fois et a été très apprécié par diverses troupes de théâtre chinoises à Pékin, Shanghai, Tianjin, etc. Cette pièce n'a pas seulement été jouée dans sa forme originale, mais aussi adaptée par des dramaturges chinois. L'adaptation la plus importante de *L'Avare* est présentée en 1935 par la troupe théâtrale *Nankaixinjutuan*¹⁶ composée par des élèves de l'école secondaire Nankai de Tianjin, avec Cao Yu¹⁷ comme metteur en scène. *Le Tartuffe* a été joué par les étudiants du département d'art dramatique de l'Université nationale de Beiping (国立北平大学) en 1930, avec CHEN Zhice comme metteur en scène. Plus tard, cette pièce a été jouée dans les provinces du Shaanxi, du Sichuan, etc.

Dans les années 1950, les comédies de Molière occupent une place importante sur les scènes chinoises de théâtre. En 1959, le Théâtre d'art populaire de Pékin et l'Académie de théâtre de Shanghai ont adapté et joué *L'Avare* alors que l'Académie centrale d'art dramatique a interprété *Le Tartuffe*. Les représentations de Molière à cette époque ont suscité un débat auprès de la communauté littéraire et artistique chinoise : certains préconisaient des représentations créatives des comédies de Molière tandis que d'autres prônaient les représentations fidèles au style de Molière, souhaitant éviter d'ajouter trop d'idées de dramaturges chinois (Xu, 2014 : 117). Dans les années 1980, ces troupes de théâtre ayant l'expérience des représentations de *L'Avare* et du *Tartuffe* ont rejoué les deux pièces classiques et les font revivre, ce qui a incité des troupes de théâtre d'autres provinces et d'autres villes à les interpréter.

Au XXI^e siècle, les échanges culturels entre la Chine et le reste du monde se sont multipliés. Les troupes de théâtre internationales sont invitées à jouer les comédies classiques de Molière en Chine. Dès lors, les pièces de Molière jouées en Chine n'ont cessé de s'enrichir, passant de *L'Avare* et du *Tartuffe*, à des pièces aussi diverses que *L'École des femmes*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Dom Juan ou le Festin de pierre*. De 2011 à 2020, une ou deux pièces de Molière ont été jouées en Chine chaque année par des troupes de théâtre internationales, telles que la Comédie-Française, Le Teatro Regio de Turin et Schaubühne de Berlin en Allemagne. Ces pièces jouées par des troupes étrangères étaient présentées non pas en traduction chinoise, mais dans le texte d'origine ou dans la langue du pays de la troupe, surtitré en chinois et en anglais, ce qui change un peu la perspective.

C'est en 2011 que la Comédie-Française a fait sa première visite en Chine avec la représentation du *Malade imaginaire*, offrant un luxueux festin de théâtre français au public chinois. En 2015, cette pièce de Molière a été réinterprétée à Pékin par le Théâtre dramatique yougoslave de Belgrade, l'une des troupes théâtrales les plus prestigieuses de Serbie. En 2016, le Centre national du théâtre de Nancy-Lorraine a joué la pièce en Chine, mise en scène par Michel Didym. En 2014, à l'occasion du 50^e anniversaire des relations diplomatiques entre la France et la Chine, le Centre d'art dramatique de Shanghai a invité le metteur en scène français Vincent Colin pour réaliser *L'École des femmes*, œuvre rarement montrée en Chine jusque-là. En 2015, *Le Bourgeois gentilhomme* a été interprété par le Théâtre des Bouffes du Nord sur la scène chinoise. La même année, le Teatro Regio de Turin a présenté *L'Avare* au Festival de Wuzhen en Chine. Deux ans plus tard, *L'Avare* de la Comédie de Reims a été présenté lors de la 12^e édition du Printemps culturel sino-français. En 2016, la Schaubühne de Berlin en Allemagne a été invitée en Chine pour interpréter

Le Tartuffe. Trois ans plus tard, le 8^e Lin Zhaohua Invitational Theatre Festival 2019 a invité le Théâtre national d'art dramatique de Lituanie pour présenter à nouveau cette pièce. En 2018, *Les Femmes savantes* et *Monsieur de Pourceaugnac*, ont été respectivement jouées par le Théâtre national de Marseille et le Théâtre des Bouffes du Nord. En 2020, à l'invitation du Théâtre d'art populaire de Pékin, le Théâtre Gescher d'Israël présente une nouvelle fois *Dom Juan ou le Festin de pierre*, suite à sa première représentation de la pièce en Chine en 2013.

Si les nouvelles traductions chinoises semblent tarder à paraître, les représentations de troupes étrangères se multiplient, troupes qui on le voit ne sont pas seulement françaises. On peut ainsi considérer que Molière est devenu, aux yeux des Chinois, non seulement un représentant de la culture française, mais peut-être surtout un représentant de la culture européenne, avec laquelle la Chine est désormais en dialogue. L'arrivée des troupes de théâtre internationales en Chine et leurs représentations de bonne qualité ont donné une nouvelle vitalité à l'œuvre de Molière.

3. Recherches sur Molière en Chine

3.1. Recherches avant la fondation de la République populaire de Chine en 1949

En 1886, CHEN Jitong¹⁸, diplomate chinois de la dynastie des Qing, a publié en français *Le théâtre des Chinois*¹⁹ chez Calmann Lévy à Paris en vue de présenter le théâtre chinois à un public français. Dans cet ouvrage, CHEN Jitong prend pour point d'appui l'œuvre de Molière, et cherche à comparer personnages, intrigues et structures, entre théâtre chinois traditionnel et théâtre français représenté par Molière. Il s'agit probablement du plus ancien commentaire chinois sur Molière.

À la suite du mouvement de la nouvelle Culture du 4 Mai en 1919, un certain nombre d'écrivains étrangers comme Balzac, Victor Hugo et Henrik Ibsen ont été introduits en Chine, mais Molière reste sans doute l'auteur phare sur lesquels les critiques chinois se sont concentrés. Ces traductions ont amené un certain nombre d'articles, rédigés par des Chinois, sur sa vie et son écriture. Ces articles critiques se concentrent principalement sur les trois aspects suivants :

D'abord, la vie et la création littéraire de Molière constituaient les thèmes principaux de cette époque et les analyses étaient relativement superficielles en raison du manque d'informations de première main. En 1923, l'article de ZHANG Zhichao intitulé « La biographie du grand dramaturge français Molière²⁰ » a été publié dans le numéro 3 de la revue *Wenzhexuebao*, ce qui a donné lieu à une

présentation détaillée de la vie et des œuvres de Molière. En plus de sa traduction de *L'École des femmes*, ZENG Pu s'est également engagé dans l'étude de Molière avec un grand enthousiasme. En 1927, il a publié dans la revue *Zhenmeishan* « La fille de Molière²¹ », un examen d'anecdotes sur la famille de Molière. En 1928, un autre article de ZENG Pu a été publié dans la même revue : « L'histoire de l'amour de Molière²² ».

Ensuite, les chercheurs chinois ont également introduit des commentaires occidentaux sur les pièces de Molière. Par exemple, GAO Zhenchang a non seulement traduit *L'Avare*, mais également introduit en Chine en août 1922 *La Vie de Molière* écrite par Voltaire. En 1935, WANG Liaoyi traduit *La vie de Molière* de Grimarest. On le voit, il ne s'agit pas seulement de s'emparer de Molière, mais également de transporter plus largement le regard occidental sur celui-ci.

Enfin, les critiques littéraires chinois ont proposé des commentaires sur les pièces de Molière. Par exemple, WANG Ruilin a publié « Molière et *L'Avare*²³ » dans le journal *Shijieribao* du 22 novembre 1926, suivi de « Molière et ses pièces²⁴ » de ZHE Min dans le même journal du 26 juin 1927. Molière est aussi inclus et présenté dans de nombreux ouvrages chinois sur l'histoire de la littérature européenne, occidentale ou mondiale. Les auteurs ou éditeurs de ces ouvrages reconnaissent la réputation classique du dramaturge français (Peng, 2019 : 177). En 1933, XU Zhongnian écrit dans *L'ABC de la littérature française* : « Molière était le grand maître de la comédie et ses écrits étaient tellement riches. Il n'était pas seulement le grand dramaturge de l'école classique du XVII^e siècle, mais aussi occupe le premier rang dans toute l'histoire de la littérature française²⁵. » (Traduction JIN). En 1946, dans *L'Histoire de la littérature française*, WU Dayuan considère Molière comme le plus grand auteur comique de France, donnant une analyse plus complète de la vie, de la création, de l'art et de la pensée de Molière.²⁶ Ces commentaires ont permis aux lecteurs chinois de mieux comprendre l'importance de Molière et de ses comédies dans l'histoire du théâtre en Occident.

3.2. Recherches après la fondation de la République populaire de Chine en 1949

Dans les années 1950, un engouement pour Molière a émergé en Chine. Parallèlement aux représentations théâtrales et à la publication des recueils de traductions, un certain nombre d'articles critiques sur Molière ont été publiés dans des revues et des journaux chinois. Par exemple, HUANG Shixian a publié « La discussion sur la représentation de *L'Avare* de Molière » dans la revue *Xijubao*. Il fait des commentaires sur *L'Avare* adapté par le Théâtre d'art populaire de Pékin

en mai 1959 : « XIA Chun, qui est le metteur en scène de cette adaptation, a réussi à incarner de manière précise le thème de *L'Avare*, mais n'a pas réussi à montrer le style moliéresque. » (Huang, 1959 : 14, traduction JIN). En tant que traducteur et dramaturge, LI Jianwu a consacré beaucoup d'énergie à la traduction et à l'étude des œuvres de Molière, il est d'ailleurs considéré comme le plus éminent spécialiste de Molière en Chine. En 1956, il a publié « La comédie de Molière²⁷ » dans le volume 3 du *Recueil d'études littéraires*, qui analyse les caractéristiques artistiques des comédies de Molière et fournit un riche contexte historique à la création littéraire du dramaturge français. Cette contextualisation aide les lecteurs chinois à comprendre le thème de ses œuvres ainsi que la place de Molière dans l'histoire théâtrale.

Ce n'est qu'après la réforme et l'ouverture en 1978 que les recherches sur Molière ont réellement pris leur essor en Chine. À cette époque, le nombre de chercheurs chinois sur Molière s'est considérablement accru, formant une équipe de recherche composée de chercheurs âgés, d'âge moyen et de jeunes chercheurs, dans laquelle on compte LI Jianwu, CHEN Shouzhu (陈瘦竹), CHEN Dun (陈惇), XU Huanyan (徐欢颜), etc. En 2012, CHEN Dun considérait avec espoir la nouvelle critique élaborée par de jeunes chercheurs (Chen, 2012 : 76). La recherche sur Molière en Chine au cours des dernières années présente les trois caractéristiques suivantes :

Premièrement, les études portant sur l'interprétation des pièces et le style artistique de Molière prédominent toujours, mais avec une perspective plus large et une approche plus diversifiée. Les études sur l'œuvre de Molière se sont d'abord concentrées sur *Le Tartuffe* et *L'Avare*. Ces dernières années, le corpus d'étude s'étend à un plus grand nombre d'œuvres, telles que *Le Misanthrope*, *Le malade imaginaire*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, *L'École des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Les Femmes savantes*, *Le Médecin volant* et *L'Impromptu de Versailles*. De plus, c'est à partir d'une approche désormais interdisciplinaire ou diversifiée que l'œuvre est maintenant scrutée. Par exemple, dans « La théorie de la personnalité et la comédie de Molière », SONG Jun analyse les pièces de Molière en utilisant la psychanalyse de Sigmund Freud et constate que l'art de l'humour de Molière est étroitement lié à l'interaction entre le ça, le moi et le surmoi (Song, 1999 : 122-125). Dans l'article « À la recherche d'une 'chambre' à soi : réflexion sur le rôle des femmes à l'époque contemporaine après avoir vu le spectacle *Les Femmes savantes* de Molière », CAI Lihua et CHEN Yilei, à la lumière de la célèbre expression 'chambre à soi' de l'écrivain britannique Virginia Woolf et en fonction des représentations des *Femmes savantes* de Molière, proposent aux femmes de prêter attention aux limites de la 'chambre' afin de mieux défendre leurs droits et positionner leur rôle dans la vie sociale. (Cai et Chen, 2019 : 75-79)

Deuxièmement, des études sur Molière sont effectuées dans une perspective de littérature comparée. Il s'agit de mettre en regard les pièces de Molière avec celles d'autres écrivains en analysant leurs similitudes et différences, telles que *L'Histoire de Handan*²⁸ et *Le Tartuffe*, Kong Yiji²⁹ et *Le Tartuffe*, *Shakuntala*³⁰ et *Le Tartuffe*, *Le Marchand de Venise*³¹ et *Le Tartuffe*, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*³² et *L'Avare*. Par exemple, dans « La valeur du rôle des dames de compagnie dans le drame classique de l'Orient et de l'Occident - prenant l'exemple de *Shakuntala* de Kālidāsa et du *Tartuffe* de Molière », CAI Jing analyse les dames de compagnie sous les plumes de Kālidāsa et de Molière, qui sont plutôt des personnages honnêtes et intelligents, et jouent un rôle important dans le développement de l'intrigue (Cai, 2014 : 78-79). Désormais, les chercheurs chinois ne se bornent plus à comparer Molière et la Chine, mais embrassent bien plus largement la culture mondiale et cherchent à mesurer la capacité de certains outils à « faire parler les textes » (la psychanalyse, la sociologie, etc.).

Troisièmement, à partir des années 2000, les chercheurs chinois ont commencé à étudier Molière en Chine dans la perspective de l'esthétique de la réception. Les études se concentrent plutôt sur la période de la République de Chine où Molière venait d'être introduit en Chine. Par exemple, dans « La 'fièvre Molière' et ses motifs culturels à l'époque de la République de Chine », LIANG Wei analyse les raisons profondes derrière la fièvre chinoise autour de Molière, en soulignant le lien étroit entre Molière et les mouvements littéraires en Chine, tels que le mouvement de la langue vernaculaire chinoise et le mouvement de la réforme du théâtre (Liang, 2015 : 103-108). De plus, certaines études concernent les représentations des pièces de Molière sur la scène chinoise. Par exemple, dans « La pratique scénique des comédies de Molière en Chine », XU Huanyan montre que les pièces de Molière ont été jouées à de nombreuses reprises sur la scène chinoise et ont eu une profonde influence sur le développement de la comédie chinoise moderne (Xu, 2009 : 125-128). Certains chercheurs étudient également l'influence de Molière sur les dramaturges chinois. Par exemple, dans l'article « Sur le lien spirituel entre les comédies de LI Jianwu et celles de Molière », HU Decai constate que la création dramatique de LI Jianwu est clairement influencée par Molière en matière d'adhésion au principe des « trois unités », l'intégration des éléments tragiques dans la comédie et la peinture des mœurs et de la nature humaine (Hu, 2013 : 20-27).

Conclusion

Depuis son introduction initiale en Chine en tant qu'écrivain classique au début du XX^e siècle, cent ans se sont écoulés. Avec les traductions, les représentations et les recherches continues de plusieurs générations, le public chinois connaît Molière

de manière plus complète, profonde et systématique. L'œuvre de Molière présente une valeur universelle, et les Chinois sont particulièrement attentifs aux personnages issus des plus basses couches de la société, personnages qui ont toujours une importance dans le déroulement des intrigues. C'est pour cela sans doute entre autres qu'il reste un auteur vivant sur le territoire chinois. Comme partout dans le monde, les représentations sont sans cesse renouvelées, les spectacles combinant le texte avec de la musique et de la danse modernes, offrant au public une nouvelle fête visuelle et auditive, ce qui l'a rendu populaire auprès des jeunes Chinois. Cet engouement doit encore être interrogé : Molière n'est certes pas le seul auteur français de théâtre ayant réussi à traverser les frontières, mais il reste, comme en France et en Europe d'ailleurs, un des auteurs les plus joués. Ses personnages universels et intemporels permettent de comprendre le monde, et il est remarquable que la culture chinoise se soit emparée avec autant d'envie et d'enthousiasme d'un auteur du XVII^e siècle. Tout comme ce que dit Georges Forestier, historien de la littérature et fondateur du Théâtre Molière Sorbonne, dans son interview, « la puissance comique de Molière continue de produire ses effets » (Perucca, 2022) aujourd'hui dans le monde entier.

Bibliographie

- Cai, J. 2014. « Nü ban jue se zai dong xi fang gu dian zhu yi xi ju zhong de jia zhi - yi Jia li tuo sha 'Sha gong da luo' he Mo li ai 'Wei jun zi' wei li » (« La valeur du rôle des dames de compagnie dans le drame classique de l'Orient et de l'Occident - prenant l'exemple de *Shakuntala* de Kālidāsa et du *Tartuffe* de Molière »). *Ji lin guang bo dian shi da xue xue bao*, n° 2, p. 78-79. 蔡晶. 2014. 《女伴角色在东西方古典主义戏剧中的价值——以迦梨陀婆〈沙恭达罗〉和莫里哀〈伪君子〉为例》. 吉林广播电视大学学报, 第2期, 第78-79页.
- Cai, L., Chen, Y. 2019. « Xun zhao shu yu zi ji de 'fang jian' : Mo li ai xi ju 'Nü xue jiu' dui dang dai nü xing jue se ding wei de qi shi » (« À la recherche d'une 'chambre' à soi : réflexion sur le rôle des femmes à l'époque contemporaine après avoir vu le spectacle *Les Femmes savantes* de Molière »). *Xi ju wen xue*, n° 3, p. 75-76. 蔡丽华, 陈亦蕾. 2019. 《寻找属于自己的“房间”——莫里哀喜剧〈女学究〉对当代女性角色定位的启示》. 戏剧文学, 第3期, 第75-79页.
- Chen, D. 2012. « Xin zhong guo Mo li ai xi ju yan jiu 60 nian » (« Soixante ans d'études de Molière depuis la fondation de la Chine nouvelle en 1949 »). *Beijing da xue xue bao (zhe xue she hui ke xue ban)*, n° 3, p. 73-81. 陈惇. 2012. 《新中国莫里哀戏剧研究60年》. 北京大学学报(哲学社会科学版), 第3期, 第73-81页.
- Hu, D. 2013. « Lun Li Jianwu yu Mo li ai xi ju de jing shen lian xi » (« Sur le lien spirituel entre les comédies de Li Jianwu et celles de Molière »). *Zhong guo bi jiao wen xue*, n° 3, p. 20-27. 胡德才. 2013. 《论李健吾与莫里哀喜剧的精神联系》. 中国比较文学, 第3期, 第20-27页.
- Huang, S. 1959. « Ping Mo li ai ming zhu 'Qian lin ren' de yan chu » (« La discussion sur la représentation de *L'Avare* de Molière »). *Xi ju bao*, n° 10, p. 14-17. 黄式宪. 1959. 评莫里哀名著《悭吝人》的演出. 戏剧报, 第10期, 第14-17页.
- Liang, W. 2015. « Min guo shi qi de 'Mo li ai re' ji qi wen hua dong yin » (« La 'fièvre Molière' et ses motifs culturels à l'époque de la République de Chine »). *Zhejiang chuan mei xue yuan xue bao*, n° 1, p. 103-108. 梁蔚. 2015. 《民国时期的“莫里哀热”及其文化动因》. 浙江传媒学院学报, 第1期, 第103-108页.
- Peng, J. 2019. « Mo li ai zai zhong guo - chuan bo xue de shi jiao » (« Molière en Chine dans une perspective de la communication »). *Dong fang cong kan*, n° 1, p. 175-189. 彭建华. 2019. 《莫里哀在中国——传播学的视角》. 东方丛刊, 第1期, 第175-189页.

Perucca, B. 2022. « La puissance comique de Molière continue de produire ses effets », *CNRS Le journal*. 6 janvier 2022. [En ligne] : <https://lejournel.cnrs.fr/articles/la-puissance-comique-de-moliere-continue-de-produire-ses-effets> [consulté le 25 janvier 2023].

Song, J. 1999. « Ren ge li lun yu Mo li ai xi ju » (« La théorie de la personnalité et la comédie de Molière »). *Xi nan min zu xue yuan xue bao (zhe xue she hui ke xue ban)*, n° 3, p. 122-125. 宋军. 1999. 《人格理论与莫里哀喜剧》. 西南民族学院学报(哲学社会科学版), 第3期, 第122-125页.

Xu, H. 2009. « Mo li ai xi ju zai zhong guo de wu tai shi jian » (« La pratique scénique des comédies de Molière en Chine »). *Hainan shi fan da xue xue bao (she hui ke xue ban)*, n° 5, p. 125-128. 徐欢颜. 2009. 《莫里哀喜剧在中国的舞台实践》. 海南师范大学学报(社会科学版), 第5期, 第125-128页.

Xu, H. 2010. « Zhong guo yi zhe su zuo de Mo li ai xing xiang » (« Les images de Molière créées par les traducteurs chinois »). *Dong Jiang xue kan*, n° 1, p. 83-88. 徐欢颜. 2010. 《中国译者塑造的莫里哀形象》. 东疆学刊, 第1期, 第83-88页.

Xu, H. 2014. « 20 shi ji hou ban qi zhong guo hua ju guan yu Mo li ai xi ju feng ge de pi ping yu lun zheng » (« Discussion sur le style comique de Molière dans le théâtre chinois de la seconde moitié du XX^e siècle »). *Wen yi li lun yu pi ping*, n° 5, p. 115-118. 徐欢颜. 2014. 《20世纪后半期中国话剧关于莫里哀喜剧风格的批评与论争》. 文艺理论与批评, 第5期, 第115-118页.

Notes

1. Cet article est réalisé dans le cadre du projet de recherche subventionné par Beijing Philosophy and Social Science Foundation (17WXC006) 北京市社会科学基金项目阶段性成果.

2. Molière. 1923. *Qian lin ren (L'Avare)*. Shanghai : Commercial Press. [法] 毛里哀著. 高真常译. 1923. 悭吝人. 上海 : 商务印书馆.

3. Molière. 1927. *Fu ren xue tang (L'École des femmes)*. Shanghai : librairie Zhenmeishan. [法] 穆理哀著. 东亚病夫译. 1927. 夫人学堂. 上海 : 真善美书店.

4. Molière. 1930. *Shi jia ben de gui ji (Les fourberies de Scapin)*. Shanghai : Commercial Press. [法] 莫里哀著. 唐鸣时译. 1930. 史嘉本的诡计. 上海 : 商务印书馆.

5. Molière. 1933. *Xin bing zhe (Le Malade imaginaire)*. Shanghai : Commercial Press. [法] 莫里哀著. 邓琳译. 1933. 心病者. 上海 : 商务印书馆.

6. Molière. 1934. *Hen shi zhe (Le Misanthrope)*. Nanjing: Zhengzhong Book Company. [法] 莫里哀著. 赵少侯译. 1934. 恨世者. 南京 : 正中书局.

7. Molière. 1936. *Wei shan zhe (Le Tartuffe)*. Shanghai: Commercial Press. [法] 莫里哀著. 陈古夫译. 1936. 伪善者. 上海 : 商务印书馆.

8. Molière. 1935. *Mo li ai quan ji (1) (Œuvres complètes de Molière, volume 1)*. Nanjing : National Compilation Bureau Press. [法] 莫里哀著. 王了一译. 1935. 莫里哀全集 (一). 南京 : 国立编译馆.

9. Molière. 1949. *Mo li ai xi ju ji (Les pièces de théâtre de Molière)*. Shanghai : librairie Kaiming. [法] 莫里哀著. 李健吾译. 1949. 莫里哀戏剧集. 上海 : 开明书店.

10. Molière. 1959. *Mo li ai xi ju xuan (Anthologie des comédies de Molière)*. Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple. [法] 莫里哀著. 赵少侯等译. 1959. 莫里哀喜剧选. 北京 : 人民文学出版社.

11. Molière. 1963. *Mo li ai xi ju liu zhong (Molière, théâtre choisi)*. Shanghai : Shanghai Literary Press. [法] 莫里哀著. 李健吾译. 1963. 莫里哀喜剧六种. 上海 : 上海文艺出版社.

12. Molière. 1982-1984. *Mo li ai xi ju (Les Comédies de Molière)*. Changsha : Maison d'édition du peuple de Hunan. [法] 莫里哀著. 李健吾译. 1982-1984. 莫里哀喜剧. 长沙 : 湖南人民出版社.

13. Molière. 1999. *Mo li ai xi ju quan ji (Les œuvres complètes de Molière)*. Beijing : Culture and Arts Press. [法] 莫里哀著. 肖薰光译. 1999. 莫里哀戏剧全集. 北京 : 文化艺术出版社.

14. Zeng, P. 1927. Xi ju da jia mu li ai xiao zhuan (La biographie du grand comédien Molière). In : *Fu ren xue tang (L'École des femmes)*. Shanghai : librairie Zhenmeishan. 曾朴. 1927. 喜剧大家穆理哀小传. 穆理哀著. 东亚病夫译. 夫人学堂. 上海 : 真善美书店.
15. Weinajushe (薇娜剧社) était une troupe de théâtre amateur créée à Pékin en 1928, composée principalement par des étudiants de l'Université Jiaotong, de l'Université de Pékin, de l'Université privée de Chine et de l'Université des femmes de Pékin.
16. Nankaixinjutuan (南开新剧团) était une troupe de théâtre amateur créée à Tianjin en 1914, principalement composée des élèves de l'école secondaire Nankai de Tianjin.
17. CAO Yu (曹禺) est un grand dramaturge chinois du XX^e siècle, qui a été un pionnier du *huaju*, un « théâtre parlé ».
18. CHEN Jitong (陈季同), autrement dit Tcheng-Ki-tong, a fait une carrière de diplomate vers la fin de la dynastie des Qing. En poste en France de 1884 à 1891, il a écrit et publié en français plusieurs ouvrages sur la culture et la littérature chinoises.
19. Tcheng, K. 1886. *Le théâtre des Chinois*, Paris : Calmann Levy.
20. Zhang, Z. 1923. « Fa guo da xi ju jia mao li ai ping zhuan » (« La biographie du grand dramaturge français Molière »). *Wen zhe xue bao*, n° 3. 张志超. 1923. 《法国大戏剧家毛里哀评传》. 文哲学报, 第3期.
21. Zeng, P. 1927. « Mu li ai de nü er » (« La fille de Molière »). *Zhen mei shan*, volume 1, n° 3. 曾朴. 1927. 《穆理哀的女儿》. 真美善, 第1卷3号.
22. Zeng, P. 1928. « Mu li ai de lian ai shi » (« L'histoire de l'amour de Molière »). *Zhen mei shan*, volume 2, n° 1. 曾朴. 1928. 《穆理哀的恋爱史》. 真美善, 第2卷1号.
23. Wang, R. 22 novembre 1926. « Mo li ai yu Qian lin ren » (« Molière et L'Avare »). *Journal Shi jie ri bao*. 王瑞麟. 1926年11月22日. 《茉莉哀与悭吝人》. 世界日报.
24. Zhe, M. 26 juin 1927. « Mo li ai ji qi xi ju » (« Molière et ses pièces »). *Journal Shi jie ri bao*. 哲民. 1927年6月26日. 《莫里哀及其戏剧》. 世界日报.
25. Xu, Z. 1933. *Fa guo wen xue ABC (L'ABC de la littérature française)*. Shanghai : World Book Company, p. 49. 徐仲年. 1933. 法国文学ABC. 上海 : 世界书局, 第49页.
26. Wu, D. 1946. *Fa guo wen xue shi (L'Histoire de la littérature française)*. Shanghai : Commercial Press, p. 133. 吴达元. 1946. 法国文学史. 上海 : 商务印书馆, 第133页.
27. Li, J. 1956. Mo li ai de xi ju (La comédie de Molière). In : *Wen xue yanjiu ji kan (Recueil d'études littéraires)*, volume 3. Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, p. 195-272. 李健吾. 1956. 莫里哀的喜剧. 文学研究集刊第3册. 北京 : 人民文学出版社, 第195-272页.
28. *L'Histoire de Handan* (《邯郸记》) est une pièce de théâtre écrite en 1601 par TANG Xianzu, un dramaturge chinois de la dynastie des Ming.
29. *Kong Yiji* (《孔乙己》) est une nouvelle écrite en 1919 par LU Xun, l'un des fondateurs de la littérature chinoise moderne.
30. *Shakuntala* est un drame écrit par le dramaturge hindou Kālidāsa.
31. Le Marchand de Venise est une pièce de théâtre de Shakespeare écrite entre 1596 et 1597.
32. *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* est un roman écrit par Cervantes en 1605.



Molière'in *Les Fourberies de Scapin*'inden "Osmanlıların Molière'i" Âli Bey'in Ayyar Hamza'sına : "Çeviri" Yoluyla "Telif"

Hülya Boy

Université de Marmara, Turquie

hulya.boy@marmara.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-4491-3560>

Ayşe Banu Karadağ

Université Technique de Yıldız, Turquie

akaradag@yildiz.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-0974-8053>

Reçu le 17-10-2022 / Évalué le 29-11-2022 / Accepté 11-12-2022

**De *Fourberies de Scapin* de Molière à Ayyar Hamza d'Âli Bey,
le « Molière ottoman » : « L'Original » à travers « la traduction »**

Résumé

L'objectif de ce travail est d'analyser l'œuvre intitulée *Ayyar Hamza* (1871) d'Âli Bey—dramaturge, traducteur, écrivain ottoman prolifique—en se focalisant sur ses textes sources et sa présentation / réception dans le système culturel et littéraire turc. Le point de départ de cette étude réside dans le fait qu'*Ayyar Hamza* ait deux textes sources différents : la pièce de Molière *Les Fourberies de Scapin* (1671) et sa traduction en turc intitulée *Dekbazlık* (1863) par Ahmet Vefik Pasha. On peut observer qu'*Ayyar Hamza*, qui se base à la fois sur le texte original français et sur sa traduction en turc mentionnée ci-dessus est généralement considérée comme une "adaptation" et est présentée / reçue comme une œuvre "originale" dans le système cible. La relation entre les œuvres *Ayyar Hamza* et *Les Fourberies de Scapin* ainsi que *Dekbazlık* fait penser au concept de "retraduction compilative inter- et intralinguale" (Alvstad, Assis Rosa, 2015) au sein d'une étude bibliographique en traductologie. À cet égard, l'étude souligne qu'*Ayyar Hamza* peut être considérée comme un "original" à travers la "retraduction compilative inter- et intralinguale", compte tenu des pratiques de l'écrit et des traditions de production écrites de la période historique pendant laquelle elle a été présentée au système cible.

Mots-clés : *Les Fourberies de Scapin*, *Ayyar Hamza*, retraduction compilative inter- et intralinguale, adaptation, l'original à travers la traduction

Molière'in *Les Fourberies de Scapin*'inden "Osmanlıların Molière'i" Âli Bey'in *Ayyar Hamza*'sına: "Çeviri" Yoluyla "Telif"

Özet

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı döneminin üretken bir oyun yazarı, çevirmeni ve yazarı Âli Bey'in *Ayyar Hamza* (1871) başlıklı eserini, dayandığı kaynak metinler ile Türk kültür ve edebiyat dizgesindeki sunuluşu / alımlanışı odağında incelemektir. İncelemenin çıkış noktası, *Ayyar Hamza*'da—Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (*Scapin'in Dolapları*) (1671) başlıklı tiyatro eseri ve bu eserin Ahmet Vefik Paşa tarafından yapılan *Dekbazlık* (1863) başlıklı Türkçe çevirisi olmak üzere—iki ayrı metnin kaynak alınmış olmasıdır. Fransızca özgün metnin yanı sıra, bu kaynak metnin sözü edilen Türkçe çevirisine dayanılarak üretilmiş olan *Ayyar Hamza*'nın erek dizgede genellikle "adaptasyon" / "uyarlama" şeklinde konumlandırılarak "telif" olarak sunulduğu ve alımlandığı gözlemlenmektedir. *Ayyar Hamza*'nın *Les Fourberies de Scapin* ve *Dekbazlık* ile ilişkisi çeviribilim alanyazınındaki "derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri" (Alvstad, Assis Rosa, 2015) kavramını akla getirmektedir. Bu bağlamda, çalışmada, erek dizgeye sunulduğu tarihsel dönemin metin üretme gelenekleri göz önünde bulundurularak *Ayyar Hamza*'nın "derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri" yoluyla "telif" olarak değerlendirilebileceği vurgulanmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Les Fourberies de Scapin*, *Ayyar Hamza*, *Dekbazlık*, derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri, uyarlama, çeviri yoluyla telif

From *Les Fourberies de Scapin* by Molière to *Ayyar Hamza* by Âli Bey, the "Ottoman Molière": "Original" through "Translation"

Abstract

The aim of this study is to analyze the work *Ayyar Hamza* (1871) by Âli Bey—a prolific Ottoman playwright, translator, writer—with a focus on its source texts and its presentation / reception in the Turkish cultural and literary system. The motivation for the analysis is that *Ayyar Hamza* has two separate source texts: Molière's play *Les Fourberies de Scapin* (*The Impostures of Scapin*) (1671) and its Turkish translation by Ahmet Vefik Pasha under the title *Dekbazlık* (1863). It is observed that *Ayyar Hamza*, which is based on both the French original text and the mentioned Turkish translation, is usually regarded as an "adaptation" and presented / received as an "original" in the target system. *Ayyar Hamza*'s relationship with *Les Fourberies de Scapin* and *Dekbazlık* brings to mind the concept of "compilative inter- and intralingual retranslation" (Alvstad, Assis Rosa, 2015) in the translation studies literature. In this regard, the study emphasizes that *Ayyar Hamza* can be taken as an "original" through "compilative inter- and intralingual retranslation", considering the text production traditions of the historical period in which it was presented to the target system.

Keywords: *Les Fourberies de Scapin*, *Ayyar Hamza*, *Dekbazlık*, compilative inter- and intralingual retranslation, adaptation, original through translation

Giriş

Fransız tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (1622-1673), Türk tiyatro tarihinde en fazla adı geçen, oyunları Türkçeye en çok çevrilmiş Batılı oyun yazarlarından (Şener, 1974: 25). Osmanlı-Türk toplumunun, *Batı örneğinde bir tiyatro kurma çabasına girmiş hemen bütün ülkelerde [...]* başlıca kaynak ve örnek (And, 1974: 51) kabul edilmiş olan Molière ile tanışıklığı bilhassa 19. yüzyılın ikinci yarısında Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nu kurduğu döneme uzanmaktadır. 1868'de kurulan Osmanlı Tiyatrosu ilk dönemlerinde oyuncu eksikliğinin yanı sıra oyun eksikliği de yaşamış, *[t]elif eser üretimi daha "zahmetli" olduğundan, çeviri eser üretimi[ne]* başvurularak tiyatronun acil ihtiyaçları giderilmek üzere bir çeviri faaliyeti başlatılmıştır (Karadağ, Kurt Williams, 2015: 130). Bu kapsamda Molière'in oyunları, Osmanlı Türkçesine aktarılacak üzere seçilen başlıca eserler arasında yer almıştır. Molière'in eserlerini çeviren başlıca kişiler arasında ise, başta on altı eserlik Molière külliyatına imza atmış olan Ahmet Vefik Paşa olmak üzere, Âli Bey, Teodor Kasap, Mehmed Hilmi, Ziya Paşa gibi isimler bulunmaktadır. Bu isimler tarafından çevirisi yapılan eserlerden bazıları şunlardır: *L'Amour médecin* (Tabib-i Aşk, A. Vefik Paşa), *L'Avare* (Azarya, A. Vefik Paşa / Pinti Hamid, T. Kasap), *Le Dépit amoureux* (İnfial-i Aşk, A. Vefik Paşa), *Don Juan* (Don Civani, A. Vefik Paşa), *L'École des femmes* (Kadınlar Mektebi, A. Vefik Paşa), *L'École des maris* (Kocalar Mektebi, A. Vefik Paşa), *L'Étourdi* (Savruk, A. Vefik Paşa), *Les Femmes savantes* (Okumuş Kadınlar, A. Vefik Paşa), *Les Fourberies de Scapin* (Dekbazlık, A. Vefik Paşa / Ayyar Hamza, Âli Bey), *George Dandin* (Yorgaki Dandini, A. Vefik Paşa), *Le Malade imaginaire* (Merakî, A. Vefik Paşa), *Le Mariage forcé* (Zor Nikâhı, A. Vefik Paşa), *Le Médecin malgré lui* (Zoraki Tabib, A. Vefik Paşa), *Le Misanthrope* (Adamcıl, A. Vefik Paşa), *Monsieur de Pourceaugnac* (Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud, Fettan-ı Zaman İnsana Neler Yapmaz, M. Hilmi), *Les Précieuses ridicules* (Dudu Kuşları, A. Vefik Paşa), *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Tam Müstebid yahud, İşkilli Memo, T. Kasap), *Le Tartuffe* (Tartüf, A. Vefik Paşa / Rıyanın Encamı, Ziya Paşa).

Metin And, İkinci Meşrutiyet dönemi tiyatrosuna bakıldığında da Ayyar Hamza, Merakî, Pinti Hamid, Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud, Fettan-ı Zaman İnsana Neler Yapmaz, Zoraki Tabib, Zor Nikâhı eserlerinin oynanmaya devam ettiğini; *Le Malade imaginaire*'in İbrahim Ali tarafından Mariz-i Muhayyel başlığıyla yeni bir çevirisinin yapıldığını; Merakî ve Zor Nikâhı'nın Dergâh'da basıldığını ve Molière'in doğumunun 300. yıl dönümü vesilesiyle Türk Tiyatrosu topluluğunca düzenlenen anma etkinliğinde Merakî'nin sahnelendiğini belirtmiştir. Cumhuriyet döneminde ise Molière'in önemle ele alındığına, aşağı yukarı bütün eserleri[nin] Türkçeye çevrilerek yayınlandı[ğına] dikkat çekmiştir (And, 1974: 56). Eserleri Türkçeye

çevrilmeye ve Türk tiyatrosunda sahnelenmeye devam eden Molière, dünya çapında olduğu gibi, Türk kültür ve edebiyat dizgesinde de önemli bir konum edinmiştir.

Bu çalışmada, Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (*Scapin'in Dolapları*) (1671) eserinden hareketle Âli Bey tarafından kaleme alınmış olan *Ayyar Hamza* (1871), dayandığı kaynak metinler ve Türk erek dizgesindeki sunuluşu ve alımlanışı odağında ele alınmaktadır. *Les Fourberies de Scapin*'i, Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* (1863) başlıklı çevirisinden sonra *Ayyar Hamza* başlığıyla erek dizgeye kazandırmış olan Tanzimat dönemi yazarlarından Âli Bey (1844 [?] -1899), yaşadığı dönemde özellikle tiyatroya ve mizah sanatının gelişmesine katkılarıyla ön plana çıkmış, "Osmanlıların Molière'i" olarak tanınmıştır. Ali Birinci, *19. asırda temelleri atılan Türk gazeteciliğinin ve tiyatro yazarlığının pek az sayıdaki ilk isimlerinden biri* olarak işaret ettiği Âli Bey'in *asıl hususiyeti[nin] garplı mânâda ilk mizah yazarımız* (2001: 153) olarak kabul edilmesi olduğunu söylemiştir. Âli Bey yazar kimliğinin yanı sıra çeşitli devlet kurumlarında bulunduğu memuriyet görevleriyle de (bkz. Birinci, 2001: 150-153) tanınmaktadır. İsmi kayıtlara 'Direktör Âli Bey', 'Direktör (Mehmet) Âli Bey' olarak farklı biçimlerde geçmiş (Şahin, 2019: 120) yazarın, bu unvanla anılması Düyûn-ı Umûmiye'de 'direktör' (genel müdür) olarak görev yapmış olmasından ileri gelmektedir.

Âli Bey, tiyatrocusu ve oyun yazarı Teodor Kasap'ın *Dijoyen* gazetesinde, *Dijoyen*'in kapatılmasının ardından yerine yayımlanmaya başlayan *Çingiraklı Tatar* gazetesinde, onun da kapatılmasının ardından ise yerine çıkarılan *Hayal* gazetesinde mizah yazıları kaleme almıştır (Özön, 1940: 7-9). Özön, *Dijoyen*'deki yazılarda imza bulunmadığına, ancak Âli Bey'in çıkarılan ilk nüshalarda tek yazar olarak yer aldığını bilindiğine (1940: 7) dikkat çekmiştir. İlk eserleri "Bir zat" imzasıyla yayımlanmış olan Âli Bey'in (Özön, 1940: 5) tiyatro uğraşının, *Dijoyen*'in yayın hayatından öncesine dayandığını ifade etmiştir. Nitekim *Güllü Ağop Efendi tiyatrosunu kurup oyunlara başladığı zaman kendine en belli başlı yardımcı olarak Âli Bey'i bulmuştur* (Özön, 1940: 8). Ahmet Hamdi Tanpınar da benzer şekilde, Osmanlı Tiyatrosu'nun tercüme, telif, opera, operet, trajedi, komedi, hülâsadan oluşan zengin repertuvarına işaret etmiş, bu repertuvarı hazırlayanlar arasında Âli Bey ve Ahmet Vefik Paşa'nın bulunduğunun (1988: 281) altını çizmiştir. Âli Bey'in imzasını taşıyan tiyatro oyunu türündeki eserler arasında *Ayyar Hamza*, *Çingirak*, *Geveze Berber*, *Yusuf Aleyhisselâm*, *Kokona Yatıyor*, *Letâfet*, *Misafiri İstiskal*, *Tosun Ağa*, *Gavo*, *Minar* ve *Şürekâsı* başlıklı eserlerin, diğer eserler arasında ise *Seyyâreler*, *Seyahat Jurnalî*, *Küçük Bir Seyahat*, *Lehçetü'l Hakâyık* başlıklı eserlerin yer aldığı, ayrıca mektup, hikâye ve roman çevirilerinin bulunduğu belirtilmektedir. *Evlenmek İster Bir Adam* başlıklı eser ise Âli Bey'in baskısına erişilebilmiş tek çeviri romanı olarak değerlendirilmektedir (Şahin, 2019: 396). Bu çalışmada ele alınan *Ayyar*

Hamza, gerek Osmanlı Tiyatrosu yıllarında gerekse İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde repertuvardaki başlıca oyunlar arasında yer almıştır (Erdoğan, 2020: 64); günümüzde de özel tiyatro ve devlet tiyatrosu topluluklarınca *neredeyse yüz elli yıl önceki sıklık ve canlılığında sahnelenmeye devam etmektedir* (Şahin, 2021: 74).

Türk Kültür ve Edebiyat Dizgesinde *Dekbazlık* ve *Ayyar Hamza*

Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (1671) başlıklı eseri ilk kez 24 Mayıs 1671 tarihinde Théâtre du Palais-Royal'de sahnelenmiştir. Terence'in *Phormio* adlı oyunundan "taklit" yoluyla üretildiği (Özön, 1940: 18) ileri sürülen eser üç perdeden oluşmaktadır. Birinci perdede beş, ikinci perdede sekiz, üçüncü perdede on üç sahne bulunmaktadır. Olayın Napoli'de geçtiği eserde kahramanlar, Argante, Géronte, Octave, Léandre, Zerbinette, Hyacinthe, Scapin, Silvestre, Nérine ve Carle isimli kişilerdir. Özön eserde olay örgüsünün, *[e]ski grek ve lâtîn komedi muharrirlerinin belli başlı sistemlerinden biri* olarak işaret ettiği bir çerçevede sunulduğunu dile getirmiş, söz konusu sistemi şöyle açıklamıştır: *[I]lkin baba ile evlât arasında, sevilen kızın denk bulunmaması yüzünden sürüp giden fikir ayrılığı ve bu yüzden bozulmaya çalışılan evlenme nihayet uğurlu bir tesadüfle kızın büsbütün başka bir kimse çıkması üzerine yola girer ve her şey düzelir* (1940: 18). Özön'ün *Ménandre ve Térence an'anesinden gelen bir oyun entrikası* (1933: 5) şeklinde değerlendirdiği bu sistem çerçevesinde eserde kahramanlardan Octave ile Hyacinthe'in, Léandre ile de Zerbinette'in evlenmelerine mâni olarak görülen durumlar, Hyacinthe ve Zerbinette'in aslında kim oldukları anlaşıncaya ortadan kalkar. Nitekim Octave'ın, babası Argante'tan habersiz evlendiği Hyacinthe, zaten babasının onu evlendirmeye çalıştığı kız, yani arkadaşı Géronte'un kızı çıkar. Léandre'in evlenmek istediği, ancak babası Géronte'un kabul etmediği Zerbinette ise Argante'ın kızı çıkar. Molière'in eserlerinden bazılarında kıssadan hisse vurgusu ön plana çıkmaktayken temelde güldürü işlevine sahip olan (Özön, 1933: 5) *Les Fourberies de Scapin* bu anlamda tür olarak entrika komedisi (vodvil) kapsamına dâhil edilmektedir (Şahin, 2019: 46). Bu entrika komedisi örneğinde güldürü işlevi bilhassa, eserin başkahramanı uşak Scapin'in kurnazlıkları ve çevirdiği türlü dolaplar üzerine kuruludur.

Les Fourberies de Scapin'in, Molière'in hayatta olduğu dönemden ziyade ölümünün ardından daha fazla ilgi uyandırmış olduğu (Özön, 1933: 5), hâlihazırda ise *Fransız tiyatrosunun en sık sahnelenen oyunları arasında yer aldığı* (Molière, çev. Günen, 2022) iddia edilmiştir. *Les Fourberies de Scapin* kaynak alınarak Türk kültür ve edebiyat dizgesine "uyarlama" / "adaptasyon" yoluyla kazandırılmış olduğu belirtilen *Dekbazlık* ve *Ayyar Hamza* başlıklı iki eser¹ söz konusudur. Sırasıyla Ahmet Vefik Paşa'nın ve Âli Bey'in imzasını taşıyan bu eserlere temelde, çalışmada faydalanan baskılarda yer alan bilgiler odağında aşağıda değinilecektir.

Dekbazlık

Les Fourberies de Scapin Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* başlığıyla 1863'te (Şahin, 2021: 49, 55) Türk erek dizgesine kazandırılmıştır. *Dekbazlık* 1933'te Kanaat Kütüphanesi tarafından günümüz alfabesiyle basılmıştır. Bu baskı incelendiğinde dış kapağın ön yüzünde sol üst köşede Molière'in, sağ alt köşede Ahmet Vefik Paşa'nın resmedildiği görülmektedir. Yukarıdan aşağıya sırasıyla "Molière'den", "A. Vefik Paşa XIV.", "Dekbazlık (*Les Fourberies de Scapin*)", "Naşiri Kanaat Kütüphanesi İstanbul - 1933" bilgileri yer almaktadır. Dış kapağın arka yüzünde ise fiyat bilgisine yer verilmiş ve "Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı" başlığı altında toplam on altı eser, Türkçe ve parantez içerisinde Fransızca başlıkları sunularak listelenmiştir. Künye bilgisinin yer aldığı iç kapakta ise yine külliyyat adı ve sayısı, Fransızca başlık Türkçe başlığın altında ve parantez içerisinde yer alacak şekilde *Dekbazlık* ve *Les Fourberies de Scapin* başlıkları, yayımcı ve yıl bilgilerine ek olarak *İstanbul Kız Muallim Mektebi Edebiyat Muallimi Mustafa Nihat Bey tarafından haşiye ve notlar ilâve edilmiştir* notu bulunmaktadır. Nitekim Osmanlıca baskının Mustafa Nihat Özön tarafından yapılan diliçi çevirisi, hem metnin çeviriyazısını hem de anlaşılabilirliği öngörülen ifadeler için düşünülmüş toplam 20 çevirmen notunu içermektedir.

Baskı toplam 104 sayfadan oluşmaktadır; ana metnin öncesinde, arka kapakta sunulan "Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı" kapsamında yer alan eserler aynı formatta yinelenmiş, ardından ise Özön'ün "Dekbazlık İçin" başlıklı ön sözü sunulmuştur. Bu ön sözde Özön, öncelikle Molière'in *Les Fourberies de Scapin* başlıklı eseri hakkında temelde olay örgüsünün ne şekilde kurgulandığı bağlamında bilgi vermiş, bu eserin gerek Ahmet Vefik Paşa tarafından gerekse Âli Bey tarafından "adapte" edilmiş olduğundan bahsetmiştir. "Adapte" eserlerde hikâyeyi genel hatlarıyla özetleyen Özön, *Dekbazlık* ve *Ayyar Hamza* arasında bir kıyasa giderek şu ifadelerle yer vermiştir:

Ayyar Hamza [...] [b]asıllı ve ortada bulunma noktasından Vefik Paşanın adapte-sinden üstündür. Bundan dolayı da memleketimizde ziyade tanınmış ve oynanmada her vakit tercih edilmiştir. Vefik Paşa eserin aslına Âli Beyden daha ziyade sadık kalmış ve Âli Beyin meal olarak anlattığı fikirleri harfiyyen nakletmiştir (Özön, 1933: 6).

Dolayısıyla Özön'ün Türk erek dizgesindeki iki eseri de "adapte" olarak ele almakla birlikte yaptığı kıyasta, özellikle kaynak metne "sadakat" bağlamında söz konusu iki eserin birbirinden ayrıldığı noktasına dikkat çekmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Dekbazlık yapı itibarıyla *Les Fourberies de Scapin*'de olduğu gibi toplam üç perdeden oluşmakla birlikte birinci perdede yedi, ikinci perdede on iki, üçüncü perdede on üç sahne yer alacak şekilde kurgulanmıştır. Ahmet Vefik Paşa tarafından

"perde" için "fasıl", "sahne" için ise "meclis" sözcükleri kullanılmıştır. Birinci faslın öncesinde kahramanlar "Şahıslar" başlığı altında "Cabir Çelebi (Argante)", "Müstecip Çelebi (Géronte)", "Hüsrev Bey (Octave)", "Dâniş Bey (Léandre)", "Ziyba Hanım (Zerbinette)", "Sümbül Hanım (Hyacinthe)", "Halime Kadın (Nerine)", "Hamza Ağa (Scapin)", "İzzet Ağa (Silvestre)", "Rifat (Carle)" olarak sunulmuştur. Yerileştirilen kahraman isimlerinin *Les Fourberies de Scapin*'deki karşılıklarının bu şekilde parantez içinde verilmesiyle birlikte, kahramanların tanıtıldığı ilgili sayfanın üst başlığı alt alta "Dekbazlık", "(Les Fourberies de Scapin) 1671" şeklindedir ve isimlerden sonra parantez içerisinde [a]sıl vak'a Napolide geçer notu yer almaktadır. Dolayısıyla söz konusu baskıda eserin kaynak olarak *Les Fourberies de Scapin*'e dayandığı tespitinin ön plana çıktığından söz edilebilir.

Ayyar Hamza

Âli Bey'in *Les Fourberies de Scapin*'den hareketle ürettiği *Ayyar Hamza* ilk kez 1871'de eski harflerle basılarak Türk kültür ve edebiyat dizgesine sunulmuştur. Birinci'nin verdiği bilgiye göre *Ayyar Hamza ilk defa 20 Kasım 1871 günü akşamı Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanmış, sonraları da birçok defa tekrarlanmıştır* (2001: 154). Eserin Özön tarafından günümüz alfabesine aktarılmış hâli 1940'da Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. Bu baskı incelendiğinde dış kapağın ön yüzünde Âli Bey yazar olarak alınılanmaktadır. Nitekim burada yer verilen bilgiler yukarıdan aşağıya sırasıyla "Edebiyat Kütüphanesi", "Âli Bey", "Ayyar Hamza", "tertip eden Mustafa Nihat Özön" şeklinde olup, bunlar dışında yayınevinin amblemi ve adresi sunulmuştur. Dış kapağın arka yüzünde ise fiyat bilgisi, "Edebiyat Kütüphanesi" serisi hakkında bilgi ve seri kapsamında basılan altı kitap, yazar, eser başlığı, tür gibi detaylarla birlikte sunulmuştur. Burada yazar bilgisi "Âli" olarak geçen *Ayyar Hamza* için "Komedi 3 perde" ve "Molière'den tatbik" detayları yer almaktadır. İç kapakta ise sözü geçen bilgilere ek olarak, eser başlığının altında "Üç Fasıllık Oyun" alt başlığı sunulmuş ve tertip edene ilişkin "Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü Edebiyat Muallimi" bilgisi eklenmiştir. Özön, *Ayyar Hamza*'da da hem Osmanlıca metnin çeviriyazısını yapmış hem de bu çeviriyazıya gerek gördüğü noktalarda çevirmen notu eklemiştir. Baskıda toplam 178 çevirmen notu bulunmaktadır.

Eser, toplam 120 sayfadan oluşmaktadır. Ana metnin öncesinde Özön'ün "Âli Beyin Hayatı", "1873 Yılına Kadar Tiyatro", "Eser" başlıklı bilgilendirici nitelikteki yazıları ile "Âli Beyin Tabedilmiş Eserleri" başlıklı bir liste; bu listenin devamında ise *Ayyar Hamza* oyununun ilk gösteriminin ilan metnine çeviriyazısıyla birlikte yer verilmiştir. Eser *Les Fourberies de Scapin*'de olduğu gibi toplam üç perdeden oluşmaktayken perdelerde yer alan sahne sayıları sırasıyla yedi, on üç, on dört

şeklinde. “Perde” için “fasıl”, “sahne” için ise “fıkra” sözcükleri kullanılmıştır. Birinci fasılın öncesinde kahramanlar “Eşhas” başlığı altında “Muhterem Efendi”, “Zuhûri Efendi”, “Senâ Bey”, “Nimet Bey”, “Eda Hanım”, “Ziyba Hanım”, “Hamza”, “Yaver”, “Halime”, “Ziver” şeklinde listelenmiştir. Bu sayfada eser ana ve alt başlığı alt alta “Ayyar Hamza” ve “Üç Fasıldan İbarete Komedyâ” olarak sunulmuş, kahramanların tanıtıldığı listenin ardından [v]ak’a İstanbul’da olur ifadesine yer verilmiştir. Ana metni takiben son sayfada (bkz. Âli Bey, 1940: 120) şu bilgi yer almaktadır: *Bir zat tarafından tercüme ve tertip olunan komedyalar cümlesinden bu komedyâ cüzü Şevki Beyin Matbaasında basılmış ve eczay-ı sairesi dahi peyderpey basılmak üzere bulunmuştur. Fi Rebiülâhir 1288 (Haziran - Temmuz 1871).* Bu bilginin ardından ise Âli Bey’in eserde kullandığı noktalama işaretlerine dair “(Bazı İşarâtın Tarifi)” (Âli Bey, 1940: 120) başlığı altında açıklama eklediği görülmektedir.

“Âli Beyin Hayatı” başlıklı yazıda Özön, yazarın ilk eserlerinde kendi ismi yerine kullandığı “Bir zat” imzasının, eserin son sayfasında yer alan bilgiye göndermede bulunarak *Ayyar Hamza*’da da mevcut olduğunu ve sunulan çeviriyazı bağlamında metnin *aynen naklolun[duğunu]* (1940: 5) söylemiştir. Metnin bir yerinde de (bkz. Âli Bey, 1940: 113), kahraman isimlerinden birinin yanlış yazılmış olması dolayısıyla yaptığı bir düzeltme için *[m]etinde Nimet Bey yazılıdır, fakat Senâ Bey olması iktiza ettiği için böylece düzeltilmiştir* notunu düşmüştür. Bu yazıda Özön, Âli Bey’in hayatına dair bilginin sınırlılığına ve karmaşıklığına (1940: 6) dikkat çekmekle birlikte genel olarak yazarın hayatı boyunca bulunduğu memuriyet görevleri, bilinen eserleri hakkında bilgi vermiş, Osmanlı Tiyatrosu’na katkıda bulunma bağlamında önemli bir rol üstlendiğini kaydetmiştir (1940: 5-10). “1873 Yılına Kadar Tiyatro” başlıklı yazıda bu önemli rolü şöyle dile getirmiştir:

1868-69 yılında başlayan ve ertesi mevsim de devam etmiş olan Güllü Agop Efendiye on yıl müddetle sahnede Türkçe piyes oynatmak hakkını temin eden bir imtiyaz [...] verildi. Güllü Agop Efendinin bu ilk çalışmalarında en büyük yardımı gördüğü tek insan Âli Beydi. Âli Bey tiyatroya yalnız piyes hazırlamakla değil, aynı zamanda çok esaslı bir dava olan oyuncuların telâffuz işile de meşguldü (Özön, 1940: 16).

Ele alınan baskıdaki “Eser” başlıklı yazıda Özön’ün öncelikle, *Ayyar Hamza*’nın *Les Fourberies de Scapin*’e dayandığını belirttiği görülmektedir. Bu bağlamda Özön, *Ayyar Hamza*, *Fransız komedi muharrirlerinden Molière’in yazmış olduğu Les Fourberies de Scapin* (1671) adlı komedisinin *Türk hayat ve âdetlerine göre çevrilmiştir* (1940: 18) ifadesini kullanmıştır. Söz konusu yazıda Özön, *Les Fourberies de Scapin*’in konusu hakkında kısaca bilgi sunmuş, piyesin Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza*’da ne şekilde aktarıldığına ilişkin birinci, ikinci ve üçüncü perdenin içeriğini özetlemiştir (1940: 19-20). Yazının devamında *Ayyar Hamza*’nın öncelikle Âli Bey’in

dil kullanımı açısından ilgili dönemdeki genel eğilimden farklılaşan özelliği ve bu farklılığın önemi üzerinde durmuştur. Bu bağlamda Âli Bey'in, özellikle tiyatro eserlerinde günlük dil kullanımını gözeterek doğal bir ifade tarzını benimsediği ve bu yönüyle çağdaşlarından çoğunun ilerisinde olduğu (Özön, 1940: 21-22) savunulmuştur. Ayrıca, eserlerindeki önemli bir diğer özellik olarak noktalama işaretlerini *kullanma yerlerine göre izah ettiği gibi, bunları muntazam bir şekilde kullan[dığına]* (Özön, 1940: 23) işaret edilmiştir. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde tanıttığı "nokta", "konuşma çizgisi" ve "paranteze" ek olarak Âli Bey'in "soru işareti", "ünlem" ve "üç noktayı" tarif ettiği; *Ayyar Hamza* özelinde ise bunlar dışında, "virgül" ve "noktalı virgül" kullandığı tespit edilmiş ve bu noktalama işaretlerinin çeviriyazıda, *Âli Bey'in kullandığı yerlere olduğu gibi konul[duğu]* (Özön, 1940: 23-24) bilgisi verilmiştir. "Eser" başlıklı yazının son kısmında ise Özön'ün *Dekbazlık* başlıklı esere nasıl değindiği görülmektedir:

Aynı eseri [Les Fourberies de Scapin] Ahmet Vefik Paşa da Molière külliyyatı arasında Dekbazlık adıyla Türk hayat ve âdetlerine tatbik ederek tercüme etmiştir. İki nakil arasında dil itibarıyla epey ayrılıklar vardır. Ahmet Vefik Paşa asla fevkalâde sıkı bir surette sadık kalmış ve kendine mahsus tâbir ve tarzlarla ifade etmiştir. Âli Bey'in Türkçe konuşma tarzına çok uygun bir şekilde yazmış olduğu ufak bir karşılaşma ile anlaşılabilir derecede açıktır (Özön, 1940: 24).

Baskıda sunulan "Âli Bey'in Tabedilmiş Eserleri" (Özön, 1940: 26) başlıklı listede ise toplam yedi eser (*Misafiri İstiskal, Kokona Yatıyor, Ayyar Hamza, Evlenmek İster Bir Adam, Lehçetülhakayik, Seyahat Juurnalı, Letafet*) tür ve yıl bilgileriyle birlikte verilmiştir. Burada, *Evlenmek İster Bir Adam* için *Paul de Kock'tan tercüme olunmuş roman* bilgisi yer alırken *Ayyar Hamza*'nın bu şekilde "tercüme" olarak sınıflandırılmamış olduğu gözlemlenmektedir.

Ayyar Hamza'nın Türk Kültür ve Edebiyat Dizgesindeki Sunuluşu ve Alımlanışı

Okurların eserleri sınıflandırmaya yönelik algısı üzerinde, ilk bakışta yönlendirici olduğu düşünülen dış ön kapaklar odağında ele alındığında *Ayyar Hamza*'nın, Türk kültür ve edebiyat dizgesindeki baskılarda Âli Bey tarafından yazılmış telif bir eser olarak sunulduğu görülmektedir. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 2021'de yayımlanan ve hâlihazırda dolaşımdaki en güncel baskı niteliğinde olan *Ayyar Hamza* (*Kokona Yatıyor* ile birlikte) baskısının (bkz. Âli Bey, 2021) dış ön kapağına bakıldığında Âli Bey'in yazar konumunda olduğu görülmektedir. Eser "Türk Edebiyatı Klasikleri" dizisi kapsamında, "günümüz Türkçesiyle" notu eşliğinde yayımlanmıştır. Diğer yandan, baskının dış arka kapağında *Âli Bey'den iki komedi uyarlaması: Ayyar Hamza ve Kokona Yatıyor* ifadesi yer almaktadır. Eserin bu baskı

için diliçi çevirisini üstlenmiş olan Mefharet Kandemir'in "Sunuş" başlıklı yazısında ise şu ifadeler geçmektedir: *Molière'in Scapin'in Dolapları* adlı eserinin uyarlaması olan *Ayyar Hamza*, yazarın oyunları arasında en bilinenidir (Kandemir, 2021: vii). Dolayısıyla bu baskıda Molière'e ve *Les Fourberies de Scapin*'e ön sözde işaret edilmekle birlikte "uyarlama" olarak konumlandırılan *Ayyar Hamza* okurlara, Âli Bey'e ait "telif" bir eser olarak sunulmuştur.

Benzer vurguyla konu edilebilecek bir diğer baskı ise, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları tarafından ilk olarak 2001'de yayımlanmış olan baskıdır (bkz. Âli Bey, 2001). Dış ön kapak üzerinden bakıldığında, bu baskıda da Âli Bey yazar konumunda olup, *Ayyar Hamza* (*Kokona Yatıyor* ile birlikte) "Tiyatro / Oyun Dizisi", "Eski Türk Oyunları" serisi kapsamında, günümüz Türkçesine uyarlandığı bilgisi eşliğinde sunulmuştur. Arka kapağa bakıldığında ise yine Molière'den ve *Les Fourberies de Scapin*'den bahsedildiği görülmektedir: *Ayyar Hamza, Molière'in Scapin'in Dolapları oyunundan, Kokona Yatıyor ise, başka bir Fransız oyunundan o dönem Türk toplumunun yaşam biçimine uyarlanmış dolantı güldürüleridir*. Baskının iç kapağında *Ayyar Hamza* başlığının altında da köşeli parantez içerisinde *Molière'in Les Fourberies de Scapin* adlı oyunundan notu bulunmaktadır. Diğer yandan, bu baskı için eserin diliçi çevirisini yapmış olan T. Yılmaz Öğüt, "'Eski Türk Oyunları Dizisi' Üzerine" başlıklı yazısında, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları'nın söz konusu dizi kapsamında yayımlayacağı eserlere ilişkin olarak şu açıklamada bulunmuştur: *Yayınlanacak oyunlar, bu dönem [Türk tiyatro edebiyatının başlangıç dönemiyle Cumhuriyet döneminin ilk yılları arasındaki dönem] yazarlarımızın özgün oyunlarıdır, Batı'dan, genellikle Molière'den alınmış eserlerden yaptıkları ve Türk yaşam biçimine oturtulmuş uyarlama oyunları olacaktır. (Yazarların oyun çevirileri yayınlanmayacaktır.)* (Öğüt, 2001: 6). Bu açıklamadan hareketle, baskıda *Ayyar Hamza* "uyarlama" olarak konumlandırılıp "telif" olarak sunulurken "uyarlama" ile "çeviri" arasında bir ayrıma gidildiği anlaşılmaktadır.

Türk kültür ve edebiyat dizgesinde alımlanışı çerçevesinde, *Ayyar Hamza*'nın genel olarak "uyarlama" / "adaptasyon" (And, 1974: 52; Birinci, 2001: 154) şeklinde değerlendirildiği, ancak Âli Bey'in telif bir eseri (Tanpınar, 1988: 358, 473) olarak kabul edilip sunulduğu gözlemlenmektedir. Bu, esasen Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza*'da, ilgili dönemde yaygınlıkla kullanıldığı bilinen *yerleşik kültüre ve estetiğe uygunlaştırma* (Karadağ, Kurt Williams, 2015: 132) yönteminin benimsenmiş olması ile ilişkilendirilebilir. Osmanlı Tiyatrosu repertuarı için üretilen çevirilerin kabul edilebilirliğinin sağlandığı yöntemlerden "yerleşik kültüre uygunlaştırma" *gündelik Osmanlı hayatına uyarlama* anlamını taşıırken "yerleşik estetiğe uygunlaştırma" *Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uyarlama* anlamını taşımaktadır (Karadağ, Kurt Williams, 2015: 132). Ayşe Banu Karadağ ve Çiğdem Kurt Williams *Ayyar Hamza*'yı,

bu *iki farklı ama birbiriyle iç içe geçmiş* yöntemle üretilmiş Molière çevirilerinden biri olarak değerlendirmiştir (2015: 132-133). Söz konusu "iki yönlü uyarlama" stratejisiyle üretilen *Ayyar Hamza*, Osmanlı döneminde tiyatro seyircilerinin *tam beğenisini kazanan* oyunlar arasında yer almıştır (Kurt Williams, 2019: 5).

Bir Derleyici Dillerarası ve Diliçi Yeniden Çeviri Örneği Olarak *Ayyar Hamza*

Yeniden çeviri ürün olarak, *tek bir kaynak metnin aynı erek dile ikinci veya daha sonraki çevirisi*² (Koskinen, Paloposki, 2010: 294) şeklinde tanımlanmaktadır. Yeniden çeviri olgusu bağlamında sürece dâhil olabilecek metinlerin sayısı ve türü üzerinden Cecilia Alvstad ve Alexandra Assis Rosa tarafından yapılan kategorilendirmede, "münferit dillerarası yeniden çeviri", "derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri" ve "münferit / derleyici diliçi yeniden çeviri" olmak üzere üç başlıktan söz edilmiştir. Münferit dillerarası yeniden çeviri, *erek dile daha önce yapılan çevirilerin varlığına rağmen yalnızca kaynak dildeki kaynak metnin kullanıldığı* yeniden çeviri türüdür. Derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri, *kaynak metnin ve erek dile yapılan önceki çevirilerden bir ya da birkaçının kullanıldığı* yeniden çeviri türü olarak açıklanmıştır. Son başlıkta ele alınan münferit / derleyici diliçi yeniden çeviri ise, *kaynak metne ve kaynak dile başvurulmaksızın yalnızca erek dilde var olan önceki çeviriye / çevirilere başvurularak* yapılan yeniden çeviri şeklinde tanımlanmıştır³ (Alvstad, Assis Rosa, 2015: 17). *Ayyar Hamza* özelinde bakıldığında kaynak olarak *Les Fourberies de Scapin* ile birlikte *Dekbazlık* başlıklı çeviriden de faydalanılmış olduğunun gözlemlenmesi, eserin bu kategorilendirme çerçevesinde bir "derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri" olarak konumlandırılabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda *Dekbazlık* ile *Ayyar Hamza* arasındaki kaynak metin-erek metin ilişkisine işaret eden unsurlara belli örnekler odağında aşağıda değinilecektir.

Öncelikle, Âli Bey tarafından eser başlığı olarak *Ayyar Hamza*'nın tercih edilmiş olması, *Dekbazlık* ile *Ayyar Hamza* arasındaki kaynak metin-erek metin ilişkisine işaret eden temel bir veri olarak ele alınabilir. Nitekim *Les Fourberies de Scapin*'de kahramanlardan Octave'ın kendisinden yardım istemesi üzerine Scapin, kıvrak zekâsı ve kurnazlığı sayesinde üstesinden gelemeyeceği iş olmadığını lâkin bunun cahil kesim tarafından takdir edilesi bir hüner olarak değil de "dolap çevirme" olarak görüldüğünü söyler (Molière, 1671: 6-7). Bu kısmın *Dekbazlık*'taki karşılığında Ahmet Vefik Paşa'nın "ayyarlık" sözcüğünü kullandığı görülmektedir: *Doğrusunu isterseniz benim elimden gelmez bu cihanda az şey vardır. Eğer bir kere girişirsem... Cehele-i avvamin ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkaten istidat vardır ki cümle san'atta muvaffakiyet bana yârdır* (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 14-15). Âli Bey'in bu kısımda yalan dolan anlamındaki "tezvirat"

(Âli Bey, 1940: 35) sözcüğünü kullanmakla birlikte gerek eser başlığında “ayyar” sözcüğünü tercih etmesi gerekse olayın başkahramanı Scapin’i—*Dekbazlık*’ta olduğu gibi—Hamza olarak isimlendirmesi, iki eser arasındaki benzerlik ilişkisi açısından önemli bir işaret olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, Fransızca kaynak metindeki Nérine (Hyacinthe’in dadısı), Ahmet Vefik Paşa tarafından olduğu gibi Âli Bey tarafından da sütnine Halime olarak alınmıştır. Her iki erek metinde de Scapin ve Nérine için Hamza ve Halime isimlerinin kullanılmış olmasının dışında kahramanlardan biri Ziyba olarak isimlendirilmiştir. Bu noktadaki fark, *Dekbazlık*’taki Ziyba’nın Fransızca kaynak metindeki Zerbinette’e, *Ayyar Hamza*’daki Ziyba’nın ise Hyacinthe’e karşılık gelmesidir.

Diğer yandan, perdelerin sahneler hâlinde bölümlendirilmesi açısından bir inceleme yapıldığında, *Ayyar Hamza*’da izlenen yöntemin—özellikle birinci ve ikinci perde üzerinden bakıldığında—*Les Fourberies de Scapin*’den ziyade büyük ölçüde *Dekbazlık* ile paralellik gösterdiği gözlemlenmektedir. Birinci perdede yer alan sahneler incelendiğinde, öncelikle bu perdenin ilk iki sahnesi üç eserde paralel giderken Ahmet Vefik Paşa’nın *Dekbazlık*’ta üçüncü sahneyi belli kısımlardan bölerek üçüncü, dördüncü ve beşinci sahne olarak başlıklandığı görülmektedir. Bu doğrultuda *Les Fourberies de Scapin*’in birinci perdesinin dördüncü sahnesi ve beşinci sahnesi *Dekbazlık*’ta—ve *Dekbazlık*’tan hareketle *Ayyar Hamza*’da—sırasıyla altıncı ve yedinci sahneye karşılık gelmektedir. Üçüncü sahnenin bölündüğü noktalar göz önünde bulundurulduğunda, Ahmet Vefik Paşa’nın bölümlendirmesinin Âli Bey tarafından, olduğu gibi korunduğu tespit edilebilmektedir. Nitekim *Les Fourberies de Scapin*’de üçüncü sahnenin sonlarına doğru Scapin’in Octave’a, babası Argante’ı ne şekilde karşılaması gerektiği yönünde öğüt vermeye başladığı kısım (Molière, 1671: 18) *Dekbazlık*’ta, şahısların Hüsrev Bey, Hamza Ağa, İzzet Ağa olarak verildiği dördüncü sahnenin başlangıcını (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 24) oluşturmaktadır. Benzer şekilde, *Ayyar Hamza*’da da dördüncü sahne ilgili kısımdan itibaren başlamakta, şahıslar ise Senâ Bey, Hamza, Yaver olarak sunulmaktadır (Âli Bey, 1940: 48). *Les Fourberies de Scapin*’de üçüncü sahnenin sonunda, babası Argante’in geldiğini gören Octave’ın kaçmasının ardından Scapin ile Silvestre arasında geçen kısa konuşma (Molière, 1671: 20-21) *Dekbazlık*’ta beşinci sahne olarak, sahnenin şahısları ise Hamza Ağa, İzzet Ağa olarak verilmiştir (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 26). *Ayyar Hamza*’da da aynı kısım beşinci sahneyi oluşturmakta olup şahıslar Hamza, Yaver şeklinde sunulmuştur (Âli Bey, 1940: 50).

İkinci perdede yer alan sahneler incelendiğinde, birinci sahne özelinde üç eserde paralellik söz konusuysa *Les Fourberies de Scapin*’in bu perdeye ait ikinci sahnesinin girişinde Géronte’un kendi kendine söylendiği kısmın (Molière, 1671: 38) *Dekbazlık*’ta başlı başına iki numaralı sahne olarak sunulmuş (Molière, çev. A.

Vefik Paşa, 1933: 41), *Ayyar Hamza*'da da aynı yapının korunmuş (Âli Bey, 1940: 64) olduğu görülmektedir. *Les Fourberies de Scapin*'de ikinci sahnenin devamı (Molière, 1671: 39-41), *Dekbazlık*'ta (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 41-43) ve *Ayyar Hamza*'da (Âli Bey, 1940: 65-66) üç numaralı sahneyi oluşturmaktadır. *Les Fourberies de Scapin*'de Léandre'nin kendi kendine konuştuğu, üçüncü sahnenin girişini oluşturan kısım da (Molière, 1671: 41-42) Ahmet Vefik Paşa tarafından ayrı bir sahne olarak sunularak dört numaralı sahne şeklinde bölümlendirilmiş (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 43), bu bölümlendirme Âli Bey tarafından da korunmuştur (Âli Bey, 1940: 66-67). *Les Fourberies de Scapin*'de üçüncü sahnenin devamını oluşturan kısım (Molière, 1671: 42-49) ise gerek *Dekbazlık*'ta (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 44-49) gerekse *Ayyar Hamza*'da (Âli Bey, 1940: 67-71) beş numaralı sahne olarak okurların karşısına çıkmaktadır. Ahmet Vefik Paşa Fransızca kaynak metindeki dördüncü sahneyi (Molière, 1671: 49-54) de ikiye bölerek altı (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 49-50) ve yedi (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 50-53) numaralı sahneler şeklinde sunmuştur. *Ayyar Hamza*'da *Les Fourberies de Scapin*'in dördüncü sahnesine karşılık gelen bölümde metin bire bir aynı noktadan ikiye bölünmüş olup, *Dekbazlık*'taki yapıda olduğu gibi altıncı sahne (Âli Bey, 1940: 71) ve yedinci sahne (Âli Bey, 1940: 72-75) şeklinde numaralandırma yapılmıştır. *Les Fourberies de Scapin*'in ikinci perdesinin beşinci sahnesi (Molière, 1671: 54-64) Ahmet Vefik Paşa'nın yapıda gittiği değişiklik sonucunda *Dekbazlık*'ta (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 53-59) ve *Dekbazlık*'taki yapıdan hareketle *Ayyar Hamza*'da (Âli Bey, 1940: 75-82) sekizinci sahne hâline gelmiştir. Hem *Dekbazlık*'ın (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 60-62) hem de *Ayyar Hamza*'nın (Âli Bey, 1940: 82-84) bu perdedeki dokuz numaralı sahnesi ise *Les Fourberies de Scapin*'deki altı numaralı sahnenin belli bir noktasına kadar olan kısmına (Molière, 1671: 65-68) karşılık gelmektedir. Fransızca kaynak metinde ilgili sahnenin devamını oluşturan kısım (Molière, 1671: 68-71) Ahmet Vefik Paşa tarafından on numaralı sahne olarak sunulmuş (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 62-64), Âli Bey tarafından da aynı bölümlendirme (Âli Bey, 1940: 84-86) esas alınmıştır. *Les Fourberies de Scapin*'de yedinci sahne (Molière, 1671: 71-82) *Dekbazlık*'ta on birinci sahne (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 65-76) olarak yer almaktadır. *Ayyar Hamza*'ya bakıldığında ise ilgili sahnenin, Hamza'nın bir başına sesli düşündüğü son kısma kadar olan bölümü on birinci sahne olarak geçmekte (Âli Bey, 1940: 86-93), söz konusu son kısım ise Âli Bey tarafından on ikinci sahne olarak numaralandırılmış biçimde ayrı bir sahne hâlinde (Âli Bey, 1940: 93) yer almaktadır. Bu bölümlendirmeler sonucunda ikinci perdenin *Les Fourberies de Scapin*'de sekiz numaralı son sahnesi (Molière, 1671: 82-84) *Dekbazlık*'taki numaralandırmayla on ikinci sahne (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 76-78), *Ayyar Hamza*'daki numaralandırmayla ise on üçüncü sahne (Âli Bey, 1940: 93-94) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü perdede yer alan sahneler incelendiğinde ise *Les Fourberies de Scapin* (Molière, 1671: 85-123) ile *Dekbazlık*'taki (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 79-104) bölümlendirme paralel olup, beşinci sahne Âli Bey tarafından ikiye bölündüğü (Âli Bey, 1940: 111) için *Ayyar Hamza*'da bu perdeye (Âli Bey, 1940: 95-119) ait sahne sayısı bir fazla görünmektedir.

Ayyar Hamza ile *Dekbazlık* arasındaki ilişkiye işaret eden unsurlardan bir diğeri ise, Fransızca kaynak metinde geçen yer adlarından Taranto'nun karşılığı olarak aynı tercihte bulunulmuş olmasıdır. *Les Fourberies de Scapin*'in birinci perdesinin birinci sahnesinde kahramanlardan Octave Silvestre'dan babasının, kendisini Géronte'un kızıyla evlendirmek üzere Napoli'ye dönüş yaptığını ve söz edilen kızın da bu vesileyle Taranto'dan çağrılmış olduğunu (Molière, 1671: 1-2) öğrenir. İkinci sahnede okur bu kızın, Géronte'un Taranto'da yaptığı söylenen ikinci evliliğinden dünyaya gelmiş çocuğu olduğu (Molière, 1671: 12) bilgisini edinir. Hikâyenin sonunda kızın aslında Octave'ın âşık olup, babasından habersiz evlendiği Hyacinthe'in ta kendisi olduğu anlaşılabacaktır. Taranto'nun gerek *Dekbazlık*'ta gerekse *Ayyar Hamza*'da Mısır olarak çevrilmiş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte *Ayyar Hamza*'da (bkz. Âli Bey, 1940: 31) Özön, Mısır için aşağıdaki notu düşmüştür:

Mısır, uzun zaman Osmanlı İmparatorluğunun bir eyaleti halinde bulunan bu ülkenin Tanzimattan sonralara kadar Türkiye ile sıkı bir münasebeti vardı. İstanbuldaki Mısır çarşısı oradan gelen veya ora yolu ile gelen bir takım eşya satmakla meşhurdur. Mısır hazinesi, Mısır haracı, Mısırdaki sağır sultan Türkçede kullanılır tâbirlerdir.

Bu bilgidен de hareketle ilgili dönemde Mısır'ın erek dizgedeki konumu gözetilerek, Ahmet Vefik Paşa tarafından Taranto için yapılmış bu yer adı tercihinin, Âli Bey tarafından da yerinde bulunarak *Ayyar Hamza*'da bu bağlamda farklı bir tercihe gidilmemiş olduğu düşünülebilir.

Fransızca kaynak metinde ikinci perdenin üçüncü sahnesinde Scapin kendisinden hesap soran Octave'a, işlediği kabahatleri itiraf ederken, altı ay önce bir gece Octave'a dayak atıp neredeyse boynunun kırılmasına yol açan kurt adamın (*Loup-garou*) kendisi olduğundan bahseder (Molière, 1671: 47). *Loup-garou* için Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık*'ta “karakoncolos” (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 48) karşılığı kullanılmıştır. Paralel şekilde *Ayyar Hamza*'da da Âli Bey *Loup-garou* için “kara koncolos” (Âli Bey, 1940: 70) ifadesini tercih etmiştir. *Ayyar Hamza*'da (bkz. Âli Bey, 1940: 70) Özön'ün kara koncolos için düştüğü not ise şu şekildedir: *Kara koncolos, şekil ve heyeti korkunç olarak tasavvur olunan bir varlık. Çarşamba karısı, karakoncolos, kuyu anası, dev anası, gul yabani, hepsi bir çeşitten mevhum varlıklar olup çocukları korkutmak için eskiden çok kullanılırdı. Loup-garou'nun erek kültürdeki gelenek ve inanışlar çerçevesinde gerek Dekbazlık'ta*

gerek *Ayyar Hamza*'da aynı "mevhum varlık" ile karşılanmış olması, bu iki metin arasındaki ilişkiye işaret ettiği düşünülebilecek örneklerden bir diğeri olarak ele alınabilir.

Bir başka örnek ise *Les Fourberies de Scapin*'in ikinci perdesinin beşinci sahnesinde Scapin'in, oğlu Octave'ın kendisinden habersiz yaptığı evliliği kabullenemeyen Argante'ı teselli ederken, eskilerden birinin bir sözü (*une parole d'un Ancien*) (Molière, 1671: 55) şeklinde ifade edilen kısmın çevirisidir. Nitekim *Dekbazlık*'ta Hamza, Cabir Çelebi'yi teselli ederken [*r*]ahmetli dedemin bir sözü vardı (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 54) diyerek, aktaracağı öğüdü dedesine atfeder. Benzer şekilde *Ayyar Hamza*'da da Hamza'nın Muhterem Efendi'yi teselli ederken *bizim büyük pederin bir iyi sözü vardı* (Âli Bey, 1940: 75) ifadesini kullandığı görülür.

Dekbazlık ile *Ayyar Hamza* ilişkisi çerçevesinde yer verilecek örneklerden sonuncusu bağlamında, Fransızca kaynak metinde ikinci perdenin yedinci sahnesinde Léandre'nin Zerbinette'e kavuşmak için ihtiyacı olan 500 eküyü Géronte'tan koparmaya çalışan Scapin'in uydurduğu hikâyenin çevirisinde belli noktalarda gözlemlenen paralellik üzerinde durulacaktır. İlgili kısımda Scapin Géronte'a, oğlu Léandre'nin bir Türk kadırgasında esir alındığı, Türk'ün istediği 500 eküyü yollamazsa oğlunun Cezayir'e götürüleceği yalanını uydurur (Molière, 1671: 73-74). Léandre'ı alıkoyan Türk için Fransızca kaynak metinde "alçak" (*scélérat*), "rezil" (*infâme*), "imansız", "hırsız" (*un homme sans foy, un voleur*) (Molière, 1671: 80) gibi ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. *Dekbazlık*'ta Ahmet Vefik Paşa, Türk kadırgası yerine korsan kadırgası, Türk yerine Malta korsanı, Cezayir yerine de Malta (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 67) tercihlerinde bulunmuştur. *Ayyar Hamza*'da ise ilgili kısımda Nimet Bey'i esir alan geminin kaptanı için Hamza, *Kefalonya'lı mıdır? Maltız mıdır? bilmem, lâkin kılığından anlaşılan Adalı olmalı* (Âli Bey, 1940: 88) ifadesini kullanır. Bu noktada "Maltız" için Özön *Ayyar Hamza*'da (bkz. Âli Bey, 1940: 88) şu dipnotu düşmüştür: *Maltız, Malta adalı. Akdenize işleyen gemilerin mühim bir kısmının kaptanları Kefalonyalı ve Maltalıları idi. Umumiyetle bunları anlatmak için Akdeniz adaları ahalisine Adalı denirdi. Malta korsanı / Maltız paralelliğine ek olarak, Les Fourberies de Scapin'de yine aynı kısımda, Türk'ün istediği beş yüz eküyü çok bulan Géronte, Scapin'e bu kişide hiç vicdan olup olmadığını, kaç para istediğinin farkında olup olmadığını sorduğunda Scapin Türk'ün, istediği paranın bin beş yüz liraya karşılık geldiğinin gayet farkında olduğunu söyler (Molière, 1671: 76). İlgili kısmın *Dekbazlık*'taki (Molière, çev. A. Vefik Paşa, 1933: 70) ve *Ayyar Hamza*'daki (Âli Bey, 1940: 89-90) karşılığına bakıldığında, iki metinde de beş yüz altının "sağ akçe elli bin kuruşa" denk geldiğinin belirtildiği görülmektedir.*

Sonuç

Bu çalışma kapsamında yapılan inceleme çerçevesinde, “Osmanlıların Molière’i” Âli Bey’in 19. yüzyılın ikinci yarısında yabancı kaynaklardan beslenilerek Osmanlı Tiyatrosu’nun repertuarının oluşturulduğu dönemde imza attığı *Ayyar Hamza* başlıklı eser için *Les Fourberies de Scapin* ve *Dekbazlık* olmak üzere iki ayrı metnin kaynak işlevi görmüş olduğu tespit edilmiştir. *Ayyar Hamza*’nın, Fransızca kaynak metnin ve bu kaynak metnin erek dizgedeki daha önceki bir çevirisiyle kurduğu ilişki hem dillerarası hem de diliçi boyutta gerçekleşmiş bir aktarıma işaret etmektedir. Buradan hareketle eserin, çeviribilim bağlamında bir “derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri” (Alvstad, Assis Rosa, 2015) örneği olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Bununla birlikte *Ayyar Hamza*, yayınevleri tarafından “Türk Edebiyatı Klasikleri”, “Eski Türk Oyunları” dizileri kapsamında basılmaya devam etmektedir. Türk kültür ve edebiyat dizgesinde eserin, “telif” olarak sunulduğu ve alımlandığı gözlemlenmektedir. Bu sunuluş ve alımlamada esasen “telif” kavramına, günümüzdeki “orijinal eser” anlayışından ziyade, Osmanlı metin üretme gelenekleri çerçevesindeki “te’lîf eser” anlayışı üzerinden yaklaşmak faydalı olabilir. Nitekim Saliha Paker “Terceme, Te’lîf ve Özgünlük Meselesi” başlıklı çalışmasında, geçmişteki “te’lîf” ile günümüzdeki “orijinal” anlayışı arasındaki farka aşağıdaki ifadelerle dikkat çekmiştir:

Osmanlı’nın te’lîf eser anlayışı ile günümüzün orijinal eser anlayışı aynı değildir. İkisi de Türkçe eser üretme kategorisine girer, ama geleneğe göre te’lîf, çoğunlukla yabancı sayılabilecek kaynak ya da kaynaklara dayanan, kısmen terceme olabilen, kısmen yazarın katkılarıyla üretilen bir eser iken, günümüz anlayışında orijinal, yazarın tümüyle kendi ürettiği kabul edilen eserdir (Paker, 2014: 38).

Dolayısıyla *Ayyar Hamza*’nın, Âli Bey’in Molière’den “adapte” / “uyarlama” yoluyla ürettiği “telif” bir eser olarak addedilegelmesi, temelde Osmanlı dönemindeki “te’lîf” ve “terceme” anlayışı doğrultusunda Türk erek dizgesinde edinmiş olduğu konumla ilişkilendirilebilir. Bu ilişkilendirme ayrıca “adaptasyon” / “uyarlama” yoluyla üretilmiş bir eserin “çeviri” şemsiyesi altında ele alınamayacağı yönündeki bir izlenimin önüne geçilmesi bağlamında da öneme sahiptir. Nitekim Osmanlı metin üretme gelenekleri çerçevesinde *terceme hem “kelimesi kelimesine” dilden dile aktarımı, hem de kaynak metne bir ölçüde bağlı kalarak ama aynı zamanda terceme edenin kişisel görüşlerine ya da başka kaynaklara dayanarak genişletilmesini, ya da eksiltilerek üretilmesini, başka bir deyişle, bir yeniden yazım geleneğini kaps[ayan]* (Paker, 2014: 42) bir pratiktir. *[K]aynak metinden farklılığa, değişikliğe işaret eden, çok çeşitli yeniden-yazma pratiklerini kapsayan geleneksel Osmanlı*

terceme anlayışı (Paker, 2014: 42) bağlamında, Osmanlı Tiyatrosu repertuarının ithal ürünlerinden seyircinin beğenisini kazanarak ereğ dizgede kendine yer edinmiş olanların pek çoğunun, çeviri stratejisi olarak uyarılmanın benimsendiği eserler olarak karşımıza çıktığı belirtilebilir. Öyle ki *Ayyar Hamza* da çevirilerin ereğ dizgede halkın alışkanlıkları ve beklentileri gözetilerek kabul edilebilir kılındığı *iki yönlü uyarılama stratejisi* ile üretilmiştir: *Kaynak metnin Osmanlı gündelik yaşamına (özel adlar, giysiler, yeme-içme, akrabalık ilişkileri vb.) uyarlanmasını ifade eden "kültürel uyarılama" ve yine kaynak metnin halk tiyatrosu kalıplarına uyarlanması anlamına gelen "estetik uyarılama"* (Kurt Williams, 2019: 5).

Osmanlı metin üretme gelenekleri çerçevesinde Türk kültür ve edebiyat dizge-
sindeki ilk varlığı "derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri" yoluyla gerçekleşmiş
olan, günümüz okurlarına ulaşmasını ve varlığının sürmesini de yine çeviriyazılara—
yani diliçi çevirilere—borçlu olan *Ayyar Hamza*'nın bu doğrultuda, "çeviri yoluyla
telif"⁴ bir eser olarak değerlendirileceği söylenebilir.

Kaynakça

- Âli Bey. 1940. *Ayyar Hamza*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Âli Bey. 2001. *Ayyar Hamza, Kokona Yatıyor*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Âli Bey. 2021. *Ayyar Hamza, Kokona Yatıyor*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alvstad, C., Assis Rosa, A. 2015. "Voice in Retranslation: An Overview and Some Trends". *Target*, 27 (1), p. 3-24.
- And, M. 1974. "Türkiye'de Molière". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5 (5), p. 49-64.
- Baydere, M. 2019. "Kavramsal Sınırların Yeniden Ele Alınması: 'Çeviri' Yoluyla 'Telif' Olan". *Çeviribilimde Araştırmalar*. Ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperyayın, p. 149-176.
- Birinci, A. 2001. *Tarihin Gölgesinde: Meşâhir-i Meçhûleden Birkaç Zât*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdoğan, B. 2020. "Direktör Âli Bey'in Tiyatroları ve Oyunlarında Mizah". Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Geçmen, K. 2018. "Retranslation and Shifting Constraints". *transLogos Translation Studies Journal*, 1 (1), p. 25-40.
- Kandemir, M. 2021. "Sunuş". *Ayyar Hamza, Kokona Yatıyor*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, p. v-vii.
- Karadağ, A. B. 2019. "Çeviri Yoluyla Geçmiş, Şimdi ve Gelecek Arasında Köprüler Kurmak". *Çeviribilimde Araştırmalar*. Ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperyayın, p. 31-58.
- Karadağ, A. B., Kurt Williams, Ç. 2015. "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)". *Humanitas*, 3 (5), p. 127-136.
- Koskinen, K., Paloposki, O. 2010. "Retranslation". *Handbook of Translation Studies 1*. Amsterdam ve Philadelphia: John Benjamins, p. 294-298.
- Kurt Williams, Ç. 2019. "Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 29, p. 1-15.
- Molière. 1671. *Les Fourberies de Scapin*. Paris: Pierre Le Monnier.
- Molière. 1933. *Dekbazlık*. Çev. A. Vefik Paşa. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

- Molière. 2022. *Scapin'in Dolapları*. Çev. Berna Günen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öğüt, T. Y. 2001. “Eski Türk Oyunları Dizisi’ Üzerine...”. *Ayyar Hamza, Kokona Yatıyor*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, p. 5-6.
- Özön, M. N. 1933. “Dekbazlık İçin”. *Dekbazlık*, çev. Ahmet Vefik Paşa. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, p. 5-7.
- Özön, M. N. 1940. “Âli Bey’in Hayatı”, “1873 Yılına Kadar Tiyatro”, “Eser”, “Âli Bey’in Tabedilmiş Eserleri”. *Ayyar Hamza*. İstanbul: Remzi Kitabevi, p. 2-27.
- Öztürk Baydere, H. 2019. “What Could the Translation of a ‘Retelling’ Imply for Translation Studies?” *transLogos Translation Studies Journal*, 2 (2), p. 102-133.
- Paker, S. 2014. “Terceme, Te’lif ve Özgünlük Meselesi”. *Metnin Hâlleri: Osmanlı’da Telif, Tercüme ve Şerh*. Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım. İstanbul: Klasik Yayınları, p. 36-71.
- Şahin, E. A. 2019. “Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey’in Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği”. Doktora Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, E. A. 2021. “Molière’in *Scapin’in Dolapları*’na Yapılan İki Uyarlamanın Yerlilik Bakımından Karşılaştırılması: *Dekbazlık-Ayyar Hamza*”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (22), p. 45-76.
- Şener, S. 1974. “Molière ve Türk Komedyası”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5 (5), p. 25-30.
- Tanpınar, A. H. 1988. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Notlar

1. İki eserin yerlilik bakımından karşılaştırıldığı bir çalışma için bkz. Şahin (2021).
2. Aksi belirtilmedikçe yabancı dildeki kaynaklardan yapılan çeviriler tarafımıza aittir.
3. Sürece öz-çeviri boyutunun da dâhil olabileceği vurgusuyla “münferit dillerarası ve diliçi [öz] yeniden çeviri” kavramına işaret edilen bir çalışma için bkz. Karadağ (2019). “Derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri” ve “öz-yeniden çeviri” üzerinden yürütülmüş kavramsal sorgulama odaklı bir çalışma için bkz. Geçmen (2018). Alvstad ve Assis Rosa’nın kategorilendirmesinden hareketle “münferit diliçi yeniden çeviri” ve “dolaylı çeviri yoluyla derleyici dillerarası ve diliçi yeniden çeviri” kavramlarının önerildiği bir çalışma için bkz. Öztürk Baydere (2019).
4. “Çeviri yoluyla telif” odağında metinsel ve yan metinsel incelemeye dayalı bir çalışma için bkz. Baydere (2019).



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Une lecture sémantique autour des notions classiques : l'honneur et l'honnête homme dans *Le Misanthrope* de Molière

Hüseyin Necmi Öztürk

Université d'Istanbul, Turquie

hnozturk@istanbul.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-4201-9060>

Reçu le 10-10-2022 / Évalué le 07-11-2022 / Accepté 10-12-2022

Résumé

Dans ce travail, nous essayons de révéler la critique ardente de l'humanité par Molière dans son œuvre *Le Misanthrope* (1666), à travers l'observation des notions utilisées par le caractère principal de la pièce, Alceste. Les notions comme « honneur » et « honnête homme » sont répétées à maintes reprises par la plupart des caractères et en examinant les sèmes de ces mots et termes, nous pourrions dévoiler un sens encore plus profond qui aide à mieux comprendre les détails de la critique portant sur la ruse, le mensonge, la corruption qui réside dans la société de l'époque, selon Molière. Nous allons également traiter du glissement sémiotique de la notion « honnête homme » dont les acceptions sont très différentes à travers les siècles.

Mots-clés : honneur, sémantique, honnête homme, Molière, misanthrope

Klasik dönemin onur ve erdemli insan kavramları üzerine Molière'in *Adamcıl* oyununun anlambilimsel incelemesi

Özet

Çalışmamızda Molière'in *Adamcıl* (*Le Misanthrope*, 1666) oyununda hâkim olduğu açıkça belli olan “onur” kavramının anlambilimsel bir okumasını yapmayı amaçlamaktayız. “Onur” veya “Erdemli İnsan” kavramları oyunun genelinde, benzer anlamlara gelen karşılıklarıyla beraber o kadar çok tekrarlanır ki Molière'in “onur” kavramı üzerinden yapmaya giriştiği toplumsal eleştirinin gözlerden kaçması imkânsız hale gelir. Söz konusu sözcük, deyiş ve kavramların hem 1600'ler Fransızcasında hem de günümüzdeki anlamları ele alındığında söz konusu eleştirel duruş daha net hale gelmektedir. Bu sözcüklerin metinde kaç defa kullanıldığı, karşıtlarının hangi bağlamlarda kullanıldığı gibi yüzeysel saptamalar üzerinden anlambilimsel bağlamda derin yapıya inerek Molière'in, dönemin toplumunun ikiyüzlülüğü karşısındaki eleştirel duruşunu temellendirebilmekteyiz.

Anahtar sözcükler: onur, anlambilim, erdemli insan, Molière, adamcıl

A look at classical notions such as honor and honorable man
in Molière’s *le Misanthrope* through semantics

Abstract

In this study, we will focus on the semantic changes of frequently used words in *Le Misanthrope* (1666) such as “honor”, “honorary” and most importantly, the notion of “honnête homme” (honest / honorary man) and by doing so, we will try to expand the narrative unfolding around the play’s main character, Alceste. In his play, Molière criticizes main issues in society like deceit, cunning, trickery or corruption through the character of Alceste. In many of his monologues, we can see this profound criticism of humanity and degeneration. We aimed to observe the process of this satire through the semantic analysis of the words used in the play by the characters, especially by Alceste. We tried to unveil a more profound meaning through the semiotics’ point of view.

Keywords: honor, semantics, honorary man, Molière, misanthrope

Introduction

Au cours de l’histoire de la langue française, plusieurs mots et notions ont changé de sens ou de valeur, comme par exemple la négation « rien » qui était utilisée dans le sens de « chose » jusqu’au 16^e siècle (Dubois, 1993 : 669). À la suite d’un glissement sémantique, le mot est utilisé depuis cinq siècles en tant que le contraire de « chose ». En parlant des changements de sens ou de valeur, au cours de l’histoire du français, les 16^e et 17^e siècles forment certainement la période où l’on a témoigné le plus de cas. Aujourd’hui les mots « honneur » et « honnête » ont des sens que nous savons tous, des acceptions génériques et ordinaires. Dans l’âge classique, ces deux mots, essentiellement la notion « honnête homme » avaient des sens dont le bagage sémantique était extrêmement chargé, ce qui créait un sens très différent par rapport à celui d’aujourd’hui. Dans notre article nous allons nous concentrer sur les acceptions qui changent et surtout sur le sens de la notion « honnête homme » au 17^e siècle mais repérons d’abord la fréquence des notions en rapport avec le mot « honneur » dans *Le Misanthrope* (1666) de Molière.

1. Fréquence et signification

Dans le texte, nous rencontrons le mot « honneur » 25 fois, et le mot « honnête » 13 fois. Regardons cette récurrence sous la forme d’un tableau (v. Tableau 1).

Lexème	Caractère	Récurrence
Honnête homme	Alceste	4
	Philinte	2

Lexème	Caractère	Réurrence
Honnêtes gens	Alceste	1
	Clitandre	1
Honnêteté	Alceste	1
	Arsinoé	1
honnêtement	Oronte	1
Honnête amour	Arsinoé	1
Honnête pudeur	Eliante	1
Total :		13
Honneur	Alceste	11
	Arsinoé	3
	Célimène	6
	Philinte	3
Homme d'honneur	Alceste	2
Total :		25
Grand total :		38

Tableau 1

Il va sans dire, la récurrence d'un verbe ou d'un nom n'a pas de grande valeur en elle-même dans le cadre de l'analyse sémiotique. D'autre part, Alceste et les autres caractères de la pièce n'utilisent pas cette notion en vain ou dépourvue de son sens ; ils l'utilisent afin de renforcer la critique de la société du temps de Molière. C'est pourquoi la fréquence de ces mots et la manière dont les héros associent le terme « honneur » à d'autres notions comme « amour », « pudeur » et « homme » nous paraissent importantes. Dans plus de 35 instances, les mots « honneur » et « honnête » sont prononcés dans les répliques et surtout dans les monologues des caractères.

Voyons d'abord la signification de ces lexèmes dans le *Petit Robert* (Rey, 1972 : 847-8) :

Honneur : I. Dignité morale. 1. Bien moral dont on jouit quand on a le sentiment de mériter de la considération et de garder le droit à sa propre estime. V. dignité, fierté ; estime, respect.

Honnête : I. Qui se conforme aux lois de la probité, du devoir, de la vertu. 1. (Personnes) V. Brave, droit, franc, intègre, loyal, moral, probe, scrupuleux, vertueux. 2. (Choses) V. Beau, bon, louable, moral.

Donc à partir des sèmes de « dignité », « moral », « estime », « probité », « vertu », « loyal », « bon » et « louable », on peut repérer comme isotopies /moral/, /dignité/, /sincérité/ et /vertu/. Ces quatre isotopies relèvent en même temps de la critique portée par Molière, à travers Alceste, contre la société de l'époque où règnent l'hypocrisie des relations humaines, la fatuité, l'incommunicabilité et le mensonge. Nous voyons que Molière, grâce à Alceste, utilise ces notions (*honneur* et *honnête*) pour exprimer le contraire. Quand Alceste critique sincèrement le sonnet d'Oronte, ensuite quand il perd son procès au Tribunal ou encore dans la scène où il comprend que son amour envers Célimène n'est pas mutuel, il utilise ces notions dans ses répliques souvent pour dire le contraire du champ lexical d'*honneur*.

Alceste, qui éprouve « une effroyable haine pour la nature humaine » (Acte I, S. 1) et qui est vêtu d'une « humeur noire », d'un « chagrin profond » ou d'un « noir chagrin » envers l'humanité, s'exprime aussi bien par les termes comme « honneur » et « honnête » que par une myriade de termes formant le contraire du champ lexical d'honneur. Molière a très bien inséré une abondance de termes composant le contraire des isotopies comme /digne/ et /moral/. Observons ces lexèmes sous forme d'un tableau (v. Tableau 2).

/honneur/ /honnête/	(contraire / antonyme)	
	<i>indigne</i>	<i>feignant</i>
	<i>lâche</i>	<i>ruse grossière</i>
	<i>infâme</i>	<i>menteur</i>
	<i>odieux</i>	<i>perfidie</i>
	<i>scélérat</i>	<i>traître</i>
	<i>fourbe</i>	<i>imposteur</i>
	<i>injuste</i>	<i>méchant</i>
	<i>ridicule</i>	<i>loup</i>
	<i>disgracieux</i>	<i>écervelé</i>
	<i>honteux</i>	

Tableau 2

À partir de ces 19 mots formant des antonymes approximatifs de la notion d'honneur, on peut voir plus clairement l'idée qu'Alceste a sur la société et les relations humaines de l'époque. Tout un champ lexical se dévoile devant nos yeux : c'est une société « indigne », « fourbe », « injuste », imposteur » et « méchant », parmi d'autres adjectifs encore plus graves. Grâce à cette liste d'antonymes du tableau ci-dessus, on peut en retirer quelques isotopies comme /mensonge /, /fourberie/, /disgrâce/ et /méchanceté/. C'est une société hypocrite, disgracieuse

et méchante, qui ne mérite, ni ne représente les valeurs d'honnêteté. Jusque-là, dans notre travail, nous avons traité les termes « honneur » et « honnête » dans leurs acceptions régulières. Le terme « honnête homme » signifie un peu plus que la conjonction des lexèmes « homme » et « honnête ».

2. Les termes « honnête homme » et « galant » au 17^e siècle et aujourd'hui

Au sens classique, d'après la définition du *Larousse du XX^e Siècle*, l'honnête homme est « un homme accompli suivant le monde, un homme de bonne compagnie, cultivé sans pédantisme qui joint à la naissance les qualités du cœur et de l'esprit. ». Larousse y inclut ces deux extraits : « L'honnête homme est un homme poli et qui sait vivre » (Bussy-Rabutin), « Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien » (La Rochefoucauld). À partir de ces significations propres à l'âge classique, nous pouvons dire que la culture, l'humilité et les bonnes manières sont les trois conditions pour être considéré comme un honnête homme. « La naissance » est un autre trait important de la définition du Larousse car, à toutes les qualités d'honnête homme qui peuvent être acquises au cours de la vie, est ajoutée une propriété qui ne peut être obtenue qu'à la naissance : l'aristocratie. Même si tous ces attributs paraissent avoir une tendance vers le bon, nous voyons grâce à Alceste que les honnêtes gens ne sont point ce qu'ils doivent être ; les lexèmes du Tableau 2 en sont la preuve. D'après « L'Art de plaire à la Cour » (1630) de Nicolas Faret, l'honnête homme « constitue à la fois un modèle social et un idéal moral. Il doit être capable de briller dans les salons mais sachant aussi être modéré dans son comportement en société et respectueux d'autrui » (Humières : 2004 : 194). Ce sont toujours des qualités vénérables du point de vue de l'aristocratie, mais nous voyons dans *Le Misanthrope* que ce sont les honnêtes gens qui sont plutôt responsables de la dégénération de la société et des valeurs humaines. Molière utilise cette contrariété pour établir la satire et même la farce dont il est le maître.

Un autre mot, même peu récurrent, se montre important autour de la signification de la notion d'honneur : c'est le mot « galant » qui est utilisé 6 fois dans la pièce de Molière. Ce mot, désignant de nos jours « homme vif et rusé » ou bien « coquet » et « élégant » (*Petit Robert*), se définit ainsi à l'âge classique : « vif, joyeux, réjouissant, entreprenant, hardi, empressé à s'amuser, à plaisanter » (*Larousse du XX^e siècle*). Le mot désigne également « porté aux bonnes fortunes, aux intrigues amoureuses » mais cette deuxième acception semble faire preuve d'une attitude misogyne car bien qu'un *homme galant* fasse allusion à un homme « qui a des procédés délicats », une femme galante désigne seulement « femme qui se plait dans les intrigues d'amour ». Dans « Le Misanthrope », ce type de misogynie semble toujours exister dans les dialogues, par exemple Philinte parle d'un *galant homme* de cette manière : « Homme de qualité, de mérite et de cœur » (Acte IV,

S.1). D'autre part Arsinoé, en parlant des aventures amoureuses de Célimène, dit « votre galanterie et les bruits qu'elle excite » (Acte III, S.5) ; il est évident qu'elle utilise le mot « galanterie » dans un sens plus féminin et péjoratif envers Célimène.

La signification contemporaine du mot « galant » peut même être associée à l'acception du mot « honneur » aux temps médiévaux. D'après le « *Dictionnaire du Moyen Âge* » (Zink, 2012 : 687-8), la notion d'honneur a changé deux fois de sens. D'abord, elle désignait les « réputations glorieuses » et les « qualités s'attachant aux exploits guerriers » (p. 687). Ensuite, elle a commencé à désigner des avantages plus concrets associés au fait d'être honorable : « les richesses, les cadeaux, les pouvoirs et les exploits » (p. 688) qui étaient au service des honorables. Et dernièrement, être honorable devient de plus en plus lié et réservé à la noblesse, la seule condition étant « d'être bien né ». Cette dégénération dans le sens de la notion d'honneur médiéval peut être également observée dans la représentation des honnêtes gens dans *Le Misanthrope*, plutôt à travers les répliques d'Alceste et de Philinte.

3. Critique sociale sur le plan dramatique

Alceste et Philinte se montrent comme deux versions de l'ensemble des qualités que comporte la notion « honnête homme » ; on peut dire qu'Alceste est le caractère le plus proche des valeurs d'honnête homme ; il donne une importance ultime à toutes les exigences de l'honneur, il fait extrêmement attention à ses comportements dans la société, il ne ment jamais et il est toujours pour dire la vérité comme nous voyons dans la scène du sonnet d'Oronte. Par conséquent, même avec quelques défauts, Alceste est le plus proche candidat de l'honnête homme. D'autre part, Philinte rassemble dans son caractère la plupart des propriétés qu'Alceste critique violemment chez un honnête homme : il est respectueux et bien à l'aise dans les salons, mais il ne se méfie pas de mentir et de se soumettre à l'hypocrisie.

Le *Misanthrope* présente, peut-on dire, aux yeux d'Alceste, une utopie : une société dans laquelle personne ne ment et n'a recours à des fourberies ou à la ruse, une société où l'hypocrisie n'existe même pas, un monde qui n'est orienté que vers le bien et le beau. Molière nous incite à penser de cette manière-là en utilisant la notion d'honneur et celle d'honnête homme à maintes reprises. D'abord il définit l'honneur à travers les répliques et les actions de ses caractères, ensuite, surtout par l'intermédiaire d'Alceste, le misanthrope qui déteste la nature humaine et qui dit (Acte I, S.1) :

*Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.*

C'est également Alceste qui utilise la plupart des mots et groupes de mots figurant dans notre Tableau 2 afin de critiquer la société dégénérée et dénuée des valeurs d'honneur. Il voit que c'est plutôt l'hypocrisie, le mensonge, la fourberie et la méchanceté qui règnent dans la société française de l'époque. En outre, Alceste découvre que ce sont surtout les gens qui se disent et se considèrent « honnête homme » qui sont à la poursuite des actes ignominieux. Il est extrêmement gêné et choqué de cette hypocrisie qu'il ne se méfie jamais d'exprimer directement aux personnes en question.

Conclusion

Dans la narration de la pièce, nous constatons deux champs lexicaux : « l'honneur » et son presque antonyme, « la dégénération ». Ces deux champs s'enchevêtrent à l'aide des notions comme « hypocrisie », « mensonge » ou « fourberie ». Sur le plan narratif, c'est une histoire de transformation sémantique : l'honneur et l'honnête homme nous sont présentés (ainsi qu'à Alceste) comme des notions enrichissantes et positives mais au cours du texte, Alceste et le lecteur voient que ces notions tant vénérées ne sont que la fabrication d'une utopie, il s'agit seulement d'une hypocrisie infâme. Nous avons vu que pour mieux présenter cette transformation, Molière a utilisé un vocabulaire très riche, comprenant un ensemble de termes portant sur l'honneur, ainsi qu'une deuxième terminologie consacrée complètement au contraire de l'honneur. Et à travers l'utilisation de ces lexèmes par les caractères de la pièce, le lecteur ou le spectateur témoigne le changement qui a lieu sur scène, devant ses yeux. Écrit en tant que « comédie », Molière était tout à fait au courant du fait que *Le Misanthrope* porte des traits tragiques, à un tel degré que, grâce à l'abondance de la critique et de la satire portées vers la société de l'époque, la pièce pourrait même être classée en tant que « tragédie ».

Bibliographie

- Augé, P. (Dir.) 1930. *Larousse du XX^e siècle* (6 volumes). Paris : Larousse.
- Doumic, R. 1945. *Le Misanthrope de Molière*. Paris : Éditions Mellottée.
- Dubois, J., Mitterand, H., Dauzat, A. 1993. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse.
- Gauvard, C. Libera, A. Zink, M. (Dir.) 2012. *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris : PUF.
- Humières, F. 2004. *Le Misanthrope de Molière*. Paris : Hachette.
- Molière. 1957. *Le Misanthrope* (Jouanny, Chappon). Paris : Hatier.
- Molière. 2013. *Le Misanthrope* (Jacques Chupeau). Paris : Folio.
- Rey, A. (Dir.) 1972. *Le Petit Robert*. Paris : Firmin Didot.



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Influence de Molière sur Ahmet Vefik Paşa

Derya Toruç

Université de Marmara, Turquie
deryatoruc@hotmail.com

Reçu le 29-10-2022 / Évalué le 19-11-2022 / Accepté le 10-12-2022

Résumé

Le fait que Molière occupe une place très importante en Turquie, comme dans le monde entier, et qu'il existe de nombreuses études sur Molière se voit également avec les événements organisés à l'occasion du 400^e anniversaire de sa naissance en 2022. Lorsqu'on effectue une recherche, on tombe sur de nombreuses études sur Molière. Celles-ci comprennent des œuvres théâtrales, des articles, des livres, des traductions, des adaptations, des thèses et des mémoires. De nombreuses personnes en Turquie ont été influencées par Molière, mais dans cette étude, seules les traductions et adaptations de Molière par Ahmet Vefik Paşa sont abordées. Ces deux auteurs avaient une volonté commune de lutter contre l'injustice, l'hypocrisie, l'avarice et la préciosité. Dans une perspective à la fois morale et progressiste, ils pensaient qu'il était possible de réformer la société, de corriger les vices, de dénoncer la corruption afin d'instruire et d'élever le peuple.

Mots-clés : Molière, Ahmet Vefik Paşa, traduction

Molière'in Ahmet Vefik Paşa üzerindeki etkisi

Özet

Molière'in tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de çok önemli bir yere sahip olduğu ve Molière ile ilgili çok sayıda çalışma bulunduğu 2022 yılında doğumunun 400. Yıldönümünde yapılan etkinliklerle de görülmektedir. Alanyazın taraması yapıldığında karşımıza Molière ile ilgili yapılan birçok çalışma çıkmaktadır. Bunların arasında, tiyatro eserleri, makaleler, kitaplar, çeviriler, uyarlamalar, doktora ve yüksek lisans tezleri yer almaktadır. Türkiye'de Molière'den etkilenmiş birçok kişi bulunmaktadır, ancak bu çalışmada sadece Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı çeviriler ve uyarlamalar ele alınmıştır. Her iki yazarın da adaletsizliğe, ikiyüzlülüğe, açgözlülüğe karşı mücadele etme konusunda ortak noktaları vardı. İki yazar da toplumu eğitmek ve yüceltmek için reform yapmanın, ahlaksızlıkları düzeltmenin, yolsuzluğu kınamanın ve önlemenin mümkün olduğunu düşünüyorlardı.

Anahtar sözcükler : Molière, Ahmet Vefik Paşa, çeviri

Molière's influence on Ahmet Vefik Paşa

Abstract

The fact that Molière has a very important place in Turkey, as well as in the world, and that there are many studies on Molière can also be seen in the events organised for the 400th anniversary of his birth in 2022. When one searches for a study, one comes across many studies on Molière. These include theatre works, articles, books, translations, adaptations, theses and dissertations. Many people in Turkey have been influenced by Molière, but in this study, only Ahmet Vefik Paşa's translations and adaptations of Molière are discussed. Both authors had a common desire to fight against injustice, hypocrisy, greed and preciousness. From a moral and progressive perspective, they believed that it was possible to reform society, to correct vices, to denounce corruption in order to educate and elevate the people.

Keywords : Molière, Ahmet Vefik Paşa, translation

Le 400^e anniversaire de Molière est célébré dans le monde entier ainsi qu'en Turquie. Les œuvres de Molière sont les plus lues, les plus traduites et les plus jouées en Turquie parmi les auteurs français. Dans ce travail, notre but est de mettre en relief l'importance des œuvres de Molière en Turquie par l'intermédiaire des traductions et des adaptations d'Ahmet Vefik Paşa.

« Né à Paris en 1622, Jean-Baptiste Poquelin a passé sa jeunesse dans ce milieu de bourgeoisie aisée qui servira de cadre à beaucoup de ses comédies. Son père, tapissier du roi, le mit au collège de Clermont, où il reçut l'éducation soignée des honnêtes gens. (...) En 1642, à l'âge de 20 ans, il aurait, comme tapissier du roi, accompagné Louis XIII à Narbonne. C'est que son père lui réservait la survivance de sa charge. Mais il avait la vocation du théâtre, peut-être depuis le temps où, tout enfant, on le menait à la foire applaudir des faces et des parades de charlatans. Brusquement, en 1643, au mépris des préjugés de son temps, le jeune Poquelin décide de se faire comédien et, chose étrange, semble avoir obtenu sans trop de mal l'assentiment et même le soutien de son père. Assez vite, il prend le nom de Molière et fonde, avec l'actrice Madeleine Béjart, la troupe de l'*Illustre Théâtre*, composé de dix acteurs. Ils jouent des tragédies à la mode. (...) Il décide d'aller tenter la fortune en province. (...) ces douze années de province ont été les années d'apprentissage de Molière acteur et auteur comique. » (Lagarde, Michard, 1985 : 173).

En raison de la richesse de son œuvre prolifique, il est possible de mettre à jour des constances mais aussi des variations dans les nombreuses comédies composées par Molière. Loin de constituer une entité close, chaque pièce affirme sa singularité tout en préservant une très forte intertextualité avec d'autres œuvres, précédentes

ou à venir, du grand dramaturge. Loin d'être un auteur enfermé dans sa tour d'ivoire à la seule écoute de ses muses, Molière a su construire une œuvre dont la diversité révèle un souci constant de répondre aux attentes de son public (il est ainsi un dramaturge populaire au sens le plus noble du terme), des membres de sa troupe (il était à la fois auteur, acteur de ses pièces et directeur de troupe) mais aussi de la monarchie absolue de Louis XIV, le Roi-Soleil qui régnait alors d'une poigne de fer sur toute la société française. Confronté à ces multiples contraintes, Molière n'hésitait jamais, en fonction de ces nombreuses attentes auxquelles il devait répondre, à explorer des registres et des genres différents. Ces multiples contraintes politiques et attente de son public expliquent en grande partie la richesse thématique de son œuvre aujourd'hui canonique : le petit divertissement côtoie la grande comédie. Ses mises en scène n'hésitent pas à introduire de la musique et de la danse. Son esprit libre lui permet de s'attaquer aux classes importantes de la société comme la vieille aristocratie, le clergé, la bourgeoisie naissante ou encore la corporation des médecins. Comme le note Forestier (2018), cette foisonnante diversité laisse cependant transparaître une étonnante cohérence tant intellectuelle qu'artistique dans l'œuvre protéiforme de Molière qui n'a jamais cessé d'innover et d'explorer tout en restant constamment fidèle à lui-même. C'est indiscutablement par le style mais aussi le ton de son écriture que Molière a réussi à donner une certaine unité à son œuvre. En choisissant de divertir son public tout en l'incitant à réfléchir, Molière a su, comme plus tard Voltaire, utiliser l'humour comme une arme rhétorique. Par-delà son apparente légèreté comique, le théâtre de Molière est ainsi parvenu à dénoncer les injustices les plus criantes de sa société et de son époque. La netteté de son style didactique et son penchant pour l'ironie voire le sarcasme ont laissé une trace indélébile sur toute son œuvre théâtrale.

Comme l'a souligné Efeoğlu (2015), si Molière reste, avec Corneille et Racine, la figure emblématique du théâtre français du 17^e siècle, le plus surprenant reste peut-être que sa renommée ait pu survivre par-delà les siècles mais aussi dépasser les frontières de l'Hexagone. Comment peut-on expliquer que cette œuvre, si profondément enracinée dans la société française prérévolutionnaire et soumise aux règles aujourd'hui dépassées du classicisme, ait pu garder des siècles plus tard toute sa pertinence en France mais aussi dans le reste du monde ? Cette étonnante pérennité du théâtre moliérien peut s'expliquer par l'universalité de ses thèmes et la nature clairement archétypale de ses principaux personnages. En dépeignant les gens tels qu'ils sont, le plus souvent pour le pire en accentuant leurs défauts, Molière a su dresser un tableau vivant de son époque. Il offre ainsi à ses spectateurs une représentation claire des principaux vices de la société, mais aussi de l'humanité, tels que la jalousie, l'avarice, la suffisance ou encore la bêtise.

Le but de cette étude est maintenant de montrer comment cet universalisme du théâtre moliérien a rendu possible son épanouissement en Turquie et tout particulièrement dans l'Empire Ottoman de la fin du 19^e siècle. Ahmet Vefik Paşa est indiscutablement la figure marquante ayant rendu possible cette introduction tardive mais importante de Molière en Turquie. Ahmet Vefik Paşa a joué un rôle politique et culturel très important pendant la dernière période de l'Empire ottoman. Il est aujourd'hui principalement reconnu pour sa brillante carrière tant politique que diplomatique. Éduqué principalement en France dans le prestigieux Lycée Saint-Louis, il a acquis très jeune une maîtrise parfaite du français qui lui permit plus tard, à seulement 37 ans, de devenir ambassadeur de l'Empire ottoman à Paris. Il faut rappeler à ce sujet que, tout au long du 19^e siècle, le français, aujourd'hui parfois appelé la « langue de Molière », était reconnue comme la langue dominante de la diplomatie mondiale. De retour en Turquie, il assumait d'importantes responsabilités politiques. Il devint ainsi ministre de l'Éducation, président du premier parlement ottoman et, à deux reprises, Grand Vizir. Profondément francophile et ouvert aux innovations de la culture occidentale alors en plein essor, Ahmet Vefik Paşa a aussi été un acteur cardinal dans la vie culturelle et intellectuelle de l'Empire ottoman. Membre de l'Académie Ottomane des sciences, il a ainsi écrit un manuel de géographie et est aujourd'hui célébré pour avoir rédigé le premier dictionnaire turc. Alors qu'il était gouverneur, il a par ailleurs fondé le théâtre de Bursa (Avcı, Kartal, 2022 : 245). Homme de lettres parfaitement francophone, Ahmet Vefik Paşa a aussi joué un rôle cardinal dans l'introduction de la littérature et de la philosophie françaises en Turquie. Il a ainsi traduit plusieurs œuvres de Victor Hugo et de Voltaire. Son travail littéraire le plus impressionnant a cependant consisté à traduire et parfois, comme nous allons le voir, à adapter les seize comédies de Molière (Tolun, 2007). Selon Çiğdem Kurt Williams :

En Turquie (...) on constate un intérêt grandissant pour l'histoire de la traduction et plus précisément pour les traductions littéraires (des langues occidentales vers le turc) à l'Âge des réformes, pour la principale raison que ces dernières annoncent la naissance d'une nouvelle littérature, à proprement parler, celle de la littérature moderne Ottomane-Turque. Dans ce sens, même si les traductions turques de Molière de la seconde moitié du 19^{ème} siècle firent l'objet de plusieurs études universitaires, elles ne furent pas étudiées dans leur globalité. Il est possible de parler des études « indirectes » ou « partielles » sur Molière puisque la plupart d'entre elles se concentrent sur l'activité traductrice d'Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) qui traduisit et publia seize comédies de Molière entre 1869-1882, et traitent indirectement de la présence de Molière dans le théâtre turc. Homme d'État et intellectuel ottoman, la réputation et

la popularité d'Ahmet Vefik Paşa dépassent celles du dramaturge classique français dans le domaine des recherches en traductologie en Turquie, d'où des études « indirectes » ou « partielles » sur Molière (Kurt-Williams, 2015 : 10-11).

Les pièces qu'il a traduites et adaptées de Molière sont « Le Dépit amoureux » (İnfi'âli Aşk), « Les Précieuses Ridicules » (Dudu Kuşları), « Dom Juan » (Don Civani), « L'Étourdi » (Savruk), « L'Amour Médecin » (Tabib-i Aşk), « Le Misanthrope » (Adamcıl), « Le Médecin malgré lui » (Zoraki Tabip), « Tartuffe » (Tartuf), « L'Avare » (Cimri), « Les Fourberies de Scapin » (Dekbâzlık), « Le Malade Imaginaire » (Merâki), « L'École des maris » (Kocalar Mektebi), « L'École des femmes » (Kadınlar Mektebi), « Les Femmes savantes » (Okumuşlar). Certaines de ces comédies sont des traductions : « Le Dépit amoureux », « les Précieuses Ridicules », « Dom Juan », « Tartuffe », « L'École des maris », « L'École des femmes », « Les Femmes savantes », « L'Étourdi », « Le Misanthrope », alors que les autres œuvres sont des adaptations comme « L'Amour médecine », « le Médecin malgré lui », l'Avare », « Le Mariage forcé », « Georges Dandin », « Le Malade imaginaire », « Les Fourberies de Scapin ». Parmi ses adaptations, il n'y a pas d'écrits en vers sauf « L'Étourdi », « le Misanthrope », « L'École des maris », « L'École des femmes » et « les Femmes savantes » (Uluğtekin, 2004 : 8-9).

Comme l'ont noté Alper et Ağıldere (2005) ainsi que Etensel İldem (2006), ces traductions mais surtout ces adaptations des œuvres de Molière ont profondément influencé le théâtre moderne de la Turquie. Grâce aux adaptations d'Ahmet Vefik Paşa, la comédie est devenue populaire dans le théâtre pendant la période de l'Empire Ottoman.

On peut alors se demander pourquoi Ahmet Vefik Paşa a tout particulièrement choisi de traduire mais aussi d'adapter les pièces de Molière.

Le fait que Molière soit l'un des auteurs français les plus illustres dans le monde n'explique pas à lui seul cet effort pour populariser son œuvre en Turquie. Il faudrait aussi signaler que, tout comme Molière, Ahmet Vefik Paşa était conscient des attentes du public Ottoman. Ne souhaitant pas choquer le public musulman, il a par exemple coupé, dans *Le Bourgeois gentilhomme* et dans *Les Fourberies de Scapin*, les scènes de « turquerie ». Ces adaptations, qui pourraient apparaître pour les puristes comme une trahison du texte original, ont cependant garanti une plus grande popularité et une plus vaste diffusion des œuvres de Molière en Turquie pendant la période de Tanzimat. On note par ailleurs que la langue utilisée par Ahmet Vekif Paşa dans ses traductions était très simple. Son objectif principal était clairement de permettre au public le plus large possible d'apprécier à leur juste valeur les pièces de Molière sans se perdre dans les méandres d'une langue trop

riche et compliquée. Dans ses adaptations, afin d'attirer l'attention d'un auditoire turc ne partageant pas nécessairement sa connaissance des sociétés européennes, il a aussi eu la présence d'esprit de transformer les paysans français de Molière et les coutumes du peuple français dans un contexte plus spécifiquement turc. Alors que l'Empire Ottoman vivait de profonds bouleversements, Ahmet Vefik Paşa était tout particulièrement admiratif de la capacité de Molière à habilement dénoncer les vices et les travers de son époque tout en préservant une dimension comique qui provoquait inmanquablement le rire des spectateurs. Cette capacité de divertir tout en instruisant son auditoire était cardinale pour Ahmet Vefik Paşa qui, de par ses grandes responsabilités politiques, souhaitait aussi éduquer son peuple tout en dénonçant, mais avec humour, certains travers de la société Ottomane. À la fois homme d'État et de Lettres, Ahmet Vefik Paşa a ainsi trouvé en Molière un allié stratégique permettant aux spectateurs turcs de prendre conscience de leur culture mais aussi d'en comprendre les travers voire les vices. Jusqu'à la période de Tanzimat, les intellectuels n'acceptaient pas l'idée de faire l'adaptation des œuvres théâtrales. La puissance humoristique de Molière, une fois adaptée par Ahmet Vefik Paşa au contexte turc, permettait alors d'éduquer le peuple et de lutter contre la corruption en « corrigeant les mœurs par le rire » comme le préconise la célèbre maxime latine « castigat ridendo morendo » (Efeoğlu, 2015 : 161). Avec cet esprit réformateur, l'adaptation des comédies de Molière permettait d'insuffler un esprit critique et aussi progressiste dans une société bien décidée à se réformer et à entrer de plain-pied dans la modernité.

La réception de Molière dans l'Empire Ottoman de la dernière moitié du 19^e siècle témoigne à la fois de la singularité et de l'universalisme de son œuvre. Il s'agit d'une œuvre singulière et stylistiquement unique. Son œuvre reste aujourd'hui un témoignage précieux sur la société française dans sa période pré-révolutionnaire. En d'autres termes, le théâtre moliérien reste profondément enraciné dans son époque. Par ailleurs, même si Molière demeure l'une des plus illustres emblèmes du théâtre classique du 17^e siècle, son style est suffisamment original pour le distinguer des deux autres figures de la grande trinité théâtrale française : Corneille et Racine. Le plus remarquable reste cependant que cette œuvre singulière a su acquérir une dimension universelle comme le confirme sa large diffusion dans l'Empire Ottoman sous l'impulsion d'Ahmet Vefik Paşa. Selon Efeoğlu (2015), dans l'imagination des Turcs, l'esprit humoristique et les prises de position de Molière adaptées par Ahmet Vefik Paşa dans son double travail de traduction et d'adaptation mettent en valeur un rapprochement entre ces deux grandes figures pourtant séparées par deux siècles et de profondes différences politiques et socioculturelles.

Il apparaît donc clairement que, malgré leurs nombreuses différences, Molière et Ahmet Vefik Paşa partagent de multiples affinités qui expliquent pourquoi le théâtre moliérien a pu être aussi facilement transplanté et diffusé dans l'Empire Ottoman. Ces deux auteurs avaient en effet une volonté commune de lutter contre l'injustice, l'hypocrisie, l'avarice ou encore la préciosité. Dans une perspective à la fois morale et progressiste, ils pensaient qu'il était possible de réformer la société, d'en corriger les vices, de dénoncer la corruption afin d'instruire et d'élever le peuple.

Bibliographie

- Alper, M., Ağildere Timur, S. 2005. « Les adaptations en turc des œuvres de Molière ou la naissance du théâtre contemporain en Turquie ». Colloque International : Textes et Mondes en Déplacement (24- 46 Novembre 2005). Porto, Portugal : Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Avcı, C., Kartal, E. 2022. Türkiye'deki Akademik Çalışmalarda Molière : Bir Meta-Sentez Çalışması. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (15), s. p. 240-270. DOI : 10.46250/kulturder.1197189
- Efeoglu, E. S. 2015. « Les deux traductions en turc de *L'École des femmes* de Molière ». *Synergies Turquie*, Gerflint, n° 8, p. 157-166. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Turquie8/efeoglu.pdf> [consulté le 25 octobre 2022].
- Etensel İldem, A. 2006. « Adapter et/ou traduire : l'univers de Molière recréé par Ahmet Vefik Pacha ». In : *Interdisciplinarité en traduction*, Actes du II^e Colloque International sur la Traduction organisé par l'Université Technique de Yıldız. Ed. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul : Les Éditions Isis, p. 153-162.
- Forestier, G. 2018. *Molière*. Gallimard.
- Kurt-Williams, Ç. 2015. Réécrire Molière en Turquie à l'âge des réformes (Seconde moitié du XIX^e siècle), Université Technique de Yıldız, Institut des sciences sociales, Département des langues et littératures occidentales, Programme de doctorat en langues et traduction interculturelle et interprétation thèse de doctorat codirigée avec l'Université de Strasbourg. [En ligne]: <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/1/12785/0931.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulté le 25 octobre 2022].
- Lagarde, A., Michard, L. 1985. *XVII^e siècle- Les grands auteurs Français du programme-Anthologie et histoire littéraire*. Paris : Bordas.
- Tolun, A. 2007. *Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri*. İstanbul : Mitos Boyut Yayınları.
- Uluğtekin, M. G. 2004. *Ahmet Vefik Paşa'nın çevirilerinde Osmanlılaşan Molière*, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Master tezi, Ankara.

Synergies Turquie
n° 15 / 2022



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrices scientifiques •

Füsun Saraç est diplômée de l'Université d'Istanbul, Faculté des Lettres et de Littérature Françaises en 1991. Auteur d'un mémoire de master sur la linguistique et d'une thèse de doctorat sur l'enseignement du français langue étrangère, elle est actuellement professeur des universités et directrice du Département de Didactique du FLE à l'Université de Marmara, Faculté de Pédagogie Atatürk. Elle a publié plusieurs articles sur l'enseignement des langues, spécialement sur le français comme langue étrangère. Elle a également travaillé dans divers projets européens pour l'apprentissage des langues et le dialogue interculturel. Elle est actuellement rédactrice en chef de la revue *Synergies Turquie* et membre de l'Association des Professeurs de Français d'Istanbul (APFI).

Yaprak Türkân Yücel sin Taş est professeur des universités dans le Département de Didactique du FLE et coordinatrice Erasmus de la Faculté de Pédagogie Atatürk ainsi que de l'Institut des Sciences de l'Education à l'Université de Marmara. Auteur d'un mémoire de master sur la littérature française, d'un mémoire de DEA et d'une thèse de doctorat sur la didactique du FLE, elle a plusieurs publications sur la didactique du FLE et la formation des enseignants de langues étrangères. Elle est actuellement rédactrice en chef adjointe de la revue *Synergies Turquie*. Elle est membre de l'Association des Professeurs de Français d'Istanbul (APFI) et de l'Association de Didactique du Français Langue Etrangère (ASDIFLE).

• Auteurs des articles •

Ebru Eren est maître de conférences à l'Université *Yeditepe* (Turquie) dans le Département Francophone de Science Politique, elle a obtenu son doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle. Ses recherches multidisciplinaires portent sur les politiques linguistiques et éducatives dans le contexte de la didactique des langues, de la migration internationale, de l'égalité des sexes et des chances, de la communication politique, de l'identité nationale et du *soft power*. Elle a participé au Projet ILMA du Conseil de l'Europe (2017) et a reçu le Prix d'*Innovative Young Researcher of the Year* lors d'une conférence internationale (ICLEC, 2018). Outre ses dernières publications, elle est en train de finaliser le projet de traduction de l'un des ouvrages de J.-C. Beacco en langue turque (janvier 2023).

Ece Korkut travaille à l'Université Hacettepe (Ankara-Turquie), dans le Département de Didactique du Français Langue Étrangère. Ses travaux concernent notamment les sciences du langage, l'analyse du discours et l'enseignement du FLE. Elle est l'auteur des livres *Pour apprendre une langue étrangère (FLE)* (2004, 2018 Ankara : Pegem Akademi), *Söz ve Kimlik (Parole et Identité)* (2017, Ankara : Seçkin) et co-auteur du livre intitulé *Pour comprendre et analyser les textes et les discours* (2009, L'Harmattan) ainsi que du livre intitulé *Fransızca Sözcük Bilgisi (Le lexique du français)* (2011, 2018 Ankara : Seçkin).

Nedret Öztokat Kılıçeri est professeur à l'Université d'Istanbul. Elle enseigne la littérature française et la sémiotique française. Elle a publié en 2021 un ouvrage sémiotique intitulé *le Corps dans les contes fantastiques et cruels de Maupassant* aux éditions de l'Université d'Istanbul. Elle travaille au bureau de la Fédération Romane de Sémiotique (FedRos) et elle est membre de l'Association Française de Sémiotique (AFS).

Loubna Dirhoussi est doctorante et professeur de langue française dans le cycle secondaire. Titulaire d'un master en littérature comparée, elle prépare actuellement sa thèse de doctorat à la Faculté des Lettres Dhar El Mahraz, Fès, Maroc. Ses travaux de recherche portent sur les questions de l'hétérogène dans la littérature francophone (Amin Maalouf, Gilbert Sinoué, Andrée Chedid...).

Mohamed El Bouazzaoui est docteur ès Lettres françaises. Il est professeur de l'enseignement supérieur à l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah. Ses recherches portent principalement sur la littérature francophone et la didactique des langues étrangères. Il encadre des thèses sur les problématiques liées à l'interculturel et aux études postcoloniales.

Vrinda Vaz est titulaire d'une licence en français et en anglais et d'un master en français. Elle est maître de conférences à VM Salgaonkar College of International Hospitality Education, Goa et à Parvatibai Chowgule College of Arts and Science, Goa en Inde. Elle enseigne le Français Langue Étrangère et le Français sur Objectifs Spécifiques. Étant passionnée par les langues, la littérature plus précisément, son vif intérêt pour l'étude de la culture indienne se traduit par une collaboration entre les deux qui s'élabore dans ses recherches sur les œuvres françaises traduites dans les langues indiennes. De plus, elle est violoniste professionnel certifié de 8^e année par Trinity College de Londres.

Kshama Dharwadkar est maître de conférences et directrice pour le programme de licence (B.A. French) à l'Université de Goa en Inde. Elle enseigne la traduction, le FLE, la linguistique, la phonétique, le FOS et la mythologie. Ses recherches et son enseignement portent sur l'analyse de la traduction des œuvres dans les langues indiennes et l'apprentissage en employant les outils numériques. Elle a reçu une bourse de recherche du Gouvernement de France en 2016 et de Francophonia, Nice en 2019. Elle a publié plusieurs articles de recherches dans les revues scientifiques indiennes et aussi dans les ouvrages collectifs. En outre, elle poursuit sa recherche pour sa thèse doctorale au sujet du personnage de Karna dans l'épopée indienne, Le Mahâbhârata.

Loubna Amraoui est doctorante à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs, Laboratoire LALIES, Université Sidi Mohamed Ben Abdallah Fès, Maroc. Elle est également enseignante vacataire à la Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia, Université Moulay Ismail Meknès, chargée des modules « Méthodologie de recherche universitaire » et « Initiation à l'interculturel ». Elle est enseignante de français langue étrangère au cycle secondaire marocain depuis une dizaine d'années. Ses axes de recherche sont indiqués : La didactique du français : FLE, FLS, FOU, FOS, l'enseignement du FLE au secondaire, l'interculturel en didactique et en littérature, l'innovation pédagogique en enseignement du français au Maroc.

Fenghua Jin est docteur ès lettres de l'Université Bordeaux Montaigne et de l'Université de Wuhan et enseignant-chercheur de l'Université Renmin de Chine. Ses recherches portent sur la sinologie ainsi que la littérature française et comparée.

Hülya Boy est docteur en Traductologie. Elle est chargée de recherche à l'Université de Marmara à Istanbul dans le Département Anglophone de Traduction et d'Interprétation. Elle est titulaire d'une licence en Traductologie de l'Université de Dokuz Eylül, d'une maîtrise en Politiques Européennes et des Relations Internationales de l'Université de Marmara ainsi que d'un Doctorat en Traductologie de l'Université Technique de Yıldız. Ses recherches portent sur la critique de la traduction, la traduction littéraire, les théories de la traduction et la traduction automatique. Elle est l'éditeur de *transLogos Translation Studies* e-Journal.

Ayşe Banu Karadağ est professeur des universités à l'Université Technique de Yıldız à Istanbul au Département Francophone de Traduction et d'Interprétation. Elle est titulaire d'une licence et d'une maîtrise en Traductologie de l'Université de Boğaziçi, ainsi que d'un doctorat en littérature Américaine de l'Université d'Istanbul. Ses recherches portent sur l'histoire de la traduction, la critique de la traduction, la traduction littéraire, les théories de la traduction et la traduction automatique. Karadağ est l'éditeur de DIYE Bibliothèque de traduction et éditeur en chef de *transLogos Translation Studies* e-Journal.

Hüseyin Necmi Öztürk est diplômé de l'Université d'Istanbul en 2004 dans le Département de Langue et Littérature Françaises. Il a terminé ses études de master en 2006 et de doctorat en 2013 toujours dans le même département. Ses sujets de maîtrise et de thèse sont respectivement : « Analyse sémiotique de 'La jeune fille et la mort' de Michel Tournier » et « Parcours sémiotique de la signification : du littéraire au visuel dans 'Gervaise' de René Clément et 'L'Assommoir' de Zola ». Il travaille actuellement à l'Université d'Istanbul en tant que Maître de conférences adjoint, dans le Département de Langue et Littérature Françaises. Ses domaines de recherches sont la sémiotique visuelle et cinématographique, ainsi que la littérature médiévale et la littérature du 19^e siècle.

Derya Toruç est diplômée de l'Université de Marmara, Faculté de Pédagogie Atatürk en 1995. Auteur d'un mémoire de master sur la littérature française intitulé « La Femme déçue dans le Lys dans la Vallée » et d'une thèse de doctorat intitulée « Sözlü iletişim becerilerinde

karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri : Marmara Üniversitesi Fransızca Öğretmenliği Örneği », elle est actuellement docteur dans le Département de Didactique du FLE à la Faculté de Pédagogie Atatürk. Elle est membre de l'Association des Professeurs de Français d'Istanbul (APFI).

Projet pour le n° 16, Année 2023



Contacts de langues et bi/plurilinguisme

Coordonné par Füsün Saraç et Betül Ertek
(Université de Marmara, Istanbul, Turquie)

L'objectif est de réunir les travaux s'intéressant au phénomène de contact des langues accéléré par les faits sociaux et culturels liés à la mondialisation et à la diversité des langues dans le monde. Les grandes mutations dans le domaine de l'enseignement et de la recherche poussent les chercheurs à se pencher davantage sur la question du bi/plurilinguisme ainsi qu'aux caractéristiques d'appropriation des langues dans des situations de contact variables. Loin d'être uniformes, les processus d'acquisition d'une/des langue(s) peuvent être étudiés sous plusieurs angles : social, linguistique, psychologique, cognitif, didactique, etc. De plus en plus, la société tend à un plurilinguisme sans précédent et pousse les individus à la diversité linguistique et à développer une compétence plurilingue et pluriculturelle. Le cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL) met en avant les notions de compétences plurilingue et pluriculturelle ainsi : « On désignera par compétence plurilingue et pluriculturelle, la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement possédée par un acteur qui maîtrise, à des degrés divers, plusieurs langues, et a, à des degrés divers, l'expérience de plusieurs cultures, tout en étant à même de gérer l'ensemble de ce capital langagier et culturel » (CECRL, 2001 : 129). De ce fait, le monde plurilingue tend à accélérer la diffusion des langues dans une société en constante évolution en encourageant les uns et les autres à apprendre plusieurs langues. Ce plurilinguisme constitue le lieu des contacts pour les individus bi/plurilingue ou en situation d'acquisition.

Ainsi, nous proposons de réfléchir sur l'acquisition d'une langue seconde ou étrangère, le bi/plurilinguisme, les langues d'héritage, les phénomènes d'attrition d'une/des langue(s), le rôle de l'input ainsi que les influences translinguistiques. Il s'agit de s'interroger sur les situations d'apprentissage et de transmission hétérogènes, les convergences et les divergences qui peuvent ressortir de ces situations et la diversification des contextes d'apprentissage. Trois grands axes sont proposés (non limitatifs) :

Axe 1 : Les contacts de langues sur un plan sociolinguistique ;

Axe 2 : Les langues en contact sur un plan disciplinaire, méthodologique et théorique ;

Axe 3 : Les pratiques pédagogiques pour la prise en compte du bi/plurilinguisme.

Bibliographie indicative

- Candelier, M. 2008. « Approches plurielles, didactiques du plurilinguisme : le même et l'autre ». *Les Cahiers de l'Acedle*, volume 5, numéro 1. Castellotti, V. 2017. *Pour une didactique de l'appropriation : diversité, compréhension, relation*. Paris : Didier.
- Conseil de l'Europe 2001. *Un cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, Enseigner, Évaluer*. Strasbourg : Didier.
- Cortès, J. 2020. « Le Bi et le Pluri en D/DLC Et en Poésie ». Préface. *Synergies Chine*, n° 15, p. 9-12. <https://gerflint.fr/Base/Chine15/preface.pdf>
- Coste, D., Moore, D., Zarate, G. 1997. *Compétence plurilingue et pluriculturelle*, Strasbourg : Conseil de l'Europe.
- Cummins, J. 2014. L'éducation bilingue. Qu'avons-nous appris de cinquante ans de recherche ? . In : I. Nocus, J. Vernaudo, M. Paia (éds), *L'école plurilingue en outre-mer. Apprendre plusieurs langues*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 41-63.
- Deprez, C. 1994. Les enfants bilingues : Langues et familles. Paris : CREDIF Didier.
- De Houwer, A. 2009. *Bilingual First Language Acquisition*. Clevedon : Multilingual Matters.
- Grosjean, F. 1982. *Life with two languages: An introduction to bilingualism* (Nachdr.). Harvard University Press.
- Grosjean, F. 2008. *Studying Bilinguals*. Oxford: Oxford University Press.
- Hélot, C. 2007. Du bilinguisme en famille au plurilinguisme à l'école. Paris: L'Harmattan.
- Lanza, E. 2004. *Language Mixing in Infant Bilingualism: A Sociolinguistic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Lüdi, G., Py, B. 1983. *Être bilingue*. Berne: Peter Lang.
- Mackey, W. 2000. The description of bilingualism. In: L. Wei (Ed.), *The Bilingualism Reader* London: Routledge, p. 26-54.
- Weinreich, U. 1968. *Languages in Contact*. La Haye: Mouton.
- Weinreich, U., Martinet, A. 1979. *Languages in contact: Findings and problems*. New-York : Mouton.

Un appel à contributions a été lancé en mars 2023.

Contact de la rédaction : synergies.turquie@gmail.com

Site de la revue : <https://gerflint.fr/synergies-turquie>

Consignes aux auteurs

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.turquie@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150 mots suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en turc puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La **bibliographie** en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hypertexte, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le ...], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie et à l'orthographe françaises.

22 Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon *le copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue.



Synergies Turquie, n° 15 / 2022

Revue du GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Turquie, n° 15 / 2022

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT - Évreux - France - Copyright n° 24XM2EA

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb427242702>

Bibliothèque Nationale de France - Décembre 2022

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

À l'occasion du 400^e anniversaire de sa naissance, Molière est célébré en 2022 dans le monde entier ainsi qu'en Turquie. On trouvera dans ce numéro 15 de l'année 2022 de *Synergies Turquie* de précieuses contributions à cet anniversaire, dans des approches littéraires, traductologiques, linguistiques et didactiques. Ces paroles introductives de Nedret Öztokat Kılıçeri donnent parfaitement le ton : *La présence de Molière en Turquie est toujours vive. Il est et sera toujours une des figures emblématiques et sources de fascination. Du XIX^e siècle à nos jours, son œuvre ne cesse de nourrir la pensée critique littéraire, les formes dramatiques et le sens du comique dans un pays où il a été si bien accueilli. Nous sommes heureux de saluer ce grand maître sous la coupole de l'Université turque. Bon anniversaire Monsieur Molière !*