

Crispin au tournant de deux siècles

Crispin, rival de son maître de Lesage est sous-titré : comédie. La pièce date d'une époque¹ où la tragédie était un genre rigoureusement défini, tandis que la comédie restait une notion très large, comprenant les comédies d'intrigue et les comédies de mœurs, comme représentantes de la « haute comédie ». Aux antipodes de ces pièces nous avons les comédies de la foire, les parades, et un peu plus tard les proverbes. La pièce en question, dans cette classification, se situe à la rubrique des comédies de mœurs. Ce type de comédie au début du siècle est une comédie « cynique, à base de financiers sans scrupules et de nobles décaqués, que Dancourt, Regnard et Lesage faisaient triompher dans la dernière partie du règne de Louis XIV². » Si on cherche à préciser dans cette profusion des genres comiques la famille de laquelle *Crispin rival de son maître* fait partie, nous pouvons la désigner : farce. Elle a à peu près la durée des *Précieuses ridicules* (un seul acte), et ce n'est pas l'unique trait qui nous permette de la rapprocher aux pièces de Molière³. Mais en dépit des ressemblances, quoiqu'on soit à peine entré au siècle suivant à la date de sa création, l'œuvre de Lesage se distingue des comédies classiques, surtout de par son cynisme.

Dans le présent travail, au lieu de chercher les traits de caractère qui la rapprochent aux plus grands du XVII^e siècle français et espagnol⁴, nous nous mettons en quête des particularités de cette pièce. S'il est vrai que son cynisme l'éloigne du siècle classique, ce n'est qu'au sens de mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, qui ne va pas de pair avec ce qui constitue la seconde partie de la définition du mot : « généralement fondé sur le refus de l'hypocrisie et/ou sur le désabusement, souvent avec une intention de provocation⁵. » La démarche que nous suivrons se compose des étapes suivantes : après avoir fait quelques remarques concernant la répartition des personnages dans le réseau de forces dramatiques qui constituent la base de la pièce, nous faisons l'inventaire des didascalies dans *Crispin rival de son maître*, car nous sommes convaincue que la partie non-dialoguée de tout texte dramatique (la didascalie) est porteuse de précieuses informations concernant, justement, la théâtralité du texte. Nous les

¹ La première a eu lieu le 15 mars 1707 à la Comédie Française.

² TRUCHET, Jacques, textes choisis, établis, présentés et annotés in: *Théâtre du XVIII^e*, Paris, Gallimard, 1972, p. XXXIII.

³ TRUCHET, notice, p. 1347.

⁴ On a démontré que la pièce a pour origine la pièce d'Antonio Hurtado de Mendoza : *Los Empeños del mentir*.

⁵ Cf. *Trésor de la Langue Française*, Paris, Gallimard, 1990.

classerons selon le moyen théâtral sur lequel elles nous apportent des renseignements, pour pouvoir ensuite faire des observations à propos de la quantité et de la qualité de ces éléments. Sans jamais oublier que la partie didascalique d'une pièce de théâtre est rarement autonome, son intérêt et sa signification ne se comprennent que dans les rapports avec le dialogue. Dans une dernière phase de notre travail, nous nous proposons d'analyser les apartés de la pièce.

La constellation des personnages. Crispin-Lisette

Crispin est incontestablement le premier rôle de la pièce. Mais curieusement, cela n'implique pas une présence physique prépondérante sur la scène.

Scènes	M. Oronte	Mme Oronte	Angélique	Valère	M. Orgon	Lisette	Crispin	LaBranche
1				×			×	
2							×	
3							×	×
4			×			×		
5		×				×		
6		×	×			×		
7	×	×	×			×		
8	×	×	×			×		×
9	×	×	×			×	×	×
10	×	×	×			×	×	
11			×			×		
12			×	×		×		
13	×					×		
14	×							×
15	×						×	×
16							×	×
17				×			×	×
18							×	×
19					×			×
20								×
21	×					×		×
22						×		
23				×		×		

24		×	×	×		×		
25	×	×	×	×	×	×		
26	×	×	×	×	×	×	×	×

Comme le tableau de la présence sur scène des personnages nous le montre, des 26 scènes de la pièce, il n'est sur scène que dans 10. Même La Branche, son compagnon dans les affaires douteuses se voit plus (dans 11 scènes). La tradition théâtrale nous fournit beaucoup plus d'informations sur Crispin que les instructions scéniques n'en disent. Grâce à une tradition vivante, le code théâtral connu par le public de l'époque définit certains traits de ce personnage, ainsi Lesage n'avait pas besoin d'en donner des détails. Le premier Crispin se trouve dans une tragi-comédie de Scarron : *L'Écolier de Salamanque* (1654), imité de Lope de Vega. Le nom est d'origine italienne, mais le modèle est espagnol. Toute l'iconographie du temps prouve que Crispin est loin de nous donner l'impression du personnage famélique.

L'habit de Crispin est célèbre : vêtements noirs rehaussés d'une large fraise blanche et de dentelles aux poignets, cape noire également et tombant jusqu'aux reins [...], chapeau rond, large ceinture de cuir jaune, longue rapière et, surtout, grandes bottes montant jusqu'aux genoux et d'autant plus originales que, jusque là, les valets portaient des chaussures basses à l'Hôtel de Bourgogne⁶.

« Crispin est un fourbe, mais un fourbe maladroit, agent d'exécution, mais aussi victime⁷. » Qu'est-ce qui caractérise donc l'action de Crispin ? Pour pouvoir créer le modèle actantiel (d'après Anne Ubersfeld) de cette pièce, dont nous supposons Crispin d'être le sujet, nous devons constater qu'en tant que sujet il est trop faible. Dans ses entreprises il est toujours accompagné : « J'ai été en Touraine, avec un chevalier de mes amis, faire une petite expédition. » – raconte-t-il à son maître à la première scène. Qu'il soit mécontent de son sort, nous l'apprenons de lui-même dans un des rares monologues de la pièce (scène 2) : « Que je suis là d'être valet ! [...] Ah Crispin, c'est ta faute ! Tu as toujours donné dans la bagatelle... » Et, comme le jeu avec le pronom personnel le montre, il s'agit probablement de plus que d'un mécontentement. C'est plutôt la volonté de ne pas s'identifier avec l'être nommé Crispin, qui s'exprime par ce moyen. De ce mécontentement, de cette volonté peut naître le désir qui en fera le sujet de ce modèle actantiel. Mais toujours doublé, poussé par quelqu'un d'autre, au cas échéant : par La Branche. Définir l'objet de leur quête est aisé. Comme dans tant d'autres comédies de l'époque, tout tourne autour de la problématique de s'assurer une position confortable dans la société par l'argent (destinataire dans

⁶ EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes / Grenoble, CEL / PUG, 1975, p. 166.

⁷ *Ibid.*, p. 168.

le modèle actantiel). C'est une motivation égoïste et de nature purement matérielle (destinateur) qui fait agir Crispin et sa compagnie. Au lieu de se consacrer aux intérêts de la communauté dont ils font partie, au lieu de vouloir réaliser des valeurs éthiques et morales, ils ne font que tourner en rond dans leur petit monde régi par l'argent. Ils parlent, sans aucune scrupule, de leurs entreprises basses : « Crispin : Je toucherai la dot. [...] Et je disparaîtrai ... » – dit-il dans la troisième scène. Le cynisme de la pièce est à reconnaître dans le fait que toutes autres valeurs sont remplacées par l'argent. Jacques Truchet constate, qu'à la fin du règne de Louis XIV, « l'argent au théâtre apparaissait comme un facteur de corruption...⁸ » Lesage; auteur qui fait des observations pertinentes concernant l'état des mœurs de son siècle, se charge du devoir d'en éclairer les autres, et de ses propres moyens, des moyens de la comédie, contribuer à l'amélioration de la société. Faire rire ses contemporains quand ils se reconnaissent sur la scène est une tâche qui peut servir efficacement ce but. « En dévoilant, à travers le rire, l'état soumis de l'homme dans la société, l'auteur fait appel à la nature libre du spectateur de la comédie⁹. » Il s'agit non seulement de se libérer des contraintes sociales de la monarchie absolue en déclin, mais aussi de se libérer de la bassesse éternelle de l'être humain.

Dans les comédies, en général, on identifie

... un caractère, celui du refus ou du rejet du principe d'autorité. Ce principe qui trouve aussi ses visages dans la comédie, dans les rôles de Dieu, d'Idéal, de Père, de gouvernement, de langage, d'ordre social, de logique, ou d'existence même, y est toujours bafoué (violemment ou non, cela importe peu). Quelque aspect qu'il revête, ce genre semble donc nécessairement exprimer une revanche face à tout dogme, face à toute loi établie ...¹⁰

Dans cette ville, baptisée Paris dans l'unique instruction scénique concernant le lieu, les personnages parlent de certains lieux symboliques, représentant l'autorité sociale : de la Tournelle (chambre criminelle du Parlement) et d'une prison. Cette autorité est continuellement bafouée par les protagonistes, qui éprouvent un plaisir cynique à courir le risque des entreprises illégales. L'autorité du père dont la description et l'interprétation psychanalytique a fait couler déjà beaucoup d'encre, est aussi présente dans la pièce. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste des personnages pour se rendre compte de ce que le nom de « M. Oronte, bourgeois de Paris », malgré sa position faible dans la constellation des personnages, figure en tête de cette liste. Quoique son personnage ne représente aucune force dramatique qui vaille, ni en face de l'immoralité des Crispin, ni en

⁸ Cf. l'introduction de Jacques Truchet in *Théâtre du XVIII^e*, p. XLII.

⁹ MORIMOTO, Tatsuo, *Fonction du rire dans le théâtre français contemporain*, Paris, Nizet, 1984. p. 95.

¹⁰ GIRARD, G. – OUELLET, R. – RIGAUULT, C., *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF, 1978, p. 175.

face de ceux qui sont en quête de valeurs sincères (Angélique aidée par Lisette), Lesage lui réserve la place conventionnelle des pères autoritaires. Ainsi, il le rend ridicule, justement tout en démontrant, combien il est insuffisant de se reposer sur la convention dans un monde en changement. Dans la pièce de Lesage les autorités traditionnelles ne font qu'apparaître, mais le conflit se crée en dehors d'eux. Il y a collision entre valeurs fausses et valeurs authentiques, entre le couple Crispin-La Branche en proie à leur avidité matérielle et le couple Angélique (un nom qui parle !) – Lisette, partisans de l'amour sincère. On observe une symétrie reposante des deux forces, et au lieu de l'anéantissement de l'une des deux, on est témoin de leur réconciliation à la fin de la pièce.

Lisette est le personnage le plus durablement sur scène, dans 16 scènes sur 26 (voir tableau). Mais taciturne, elle n'a que 133 lignes de texte à dire (Crispin en a 214). Elle n'intervient pas à la discussion dans des situations exceptionnelles où elle est avec Crispin et La Branche. Dans cette construction symétrique qui caractérise l'œuvre, le monologue de la scène 22 de Lisette fait pendant au monologue de Crispin, de la scène 2. Dans ces monologues nous observons la redondance, qualité naturelle aux textes de théâtre. L'auteur met en tête de la scène un seul nom : LISETTE, accompagné d'une instruction scénique: « Seule. » « La représentation théâtrale est toujours redondante » – écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de théâtre*. Et, continue-t-il, « Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique¹¹. » Le monologue de Lisette est une scène pivot d'auto-interrogation, après laquelle nous sommes amenés à la solution finale avec une vitesse vertigineuse : dans les scènes consécutives, Lesage fait entrer en scène toujours plus de personnages, pour les y réunir tous dans la scène finale. Dans cette pièce, et en général dans des textes de théâtre les monologues et, comme nous le verrons plus tard, les apartés ont un statut très accentué :

Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur 'autre'¹².

Il importe, pour connaître Lisette (et les autres personnages), de tenir compte de sa place sur l'aire scénique. Contrairement à ce que les autres font, dans 16 scènes sur 26 elle se tient devant les yeux des spectateurs. (Crispin et La Branche ont tendance à être présents dans les scènes où Lisette est absente.) Dans les rares cas où elle quitte la scène, évidemment, c'est pour entrer chez ses maîtres. « Les seules déplacements d'un personnage peuvent traduire visuellement les

¹¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

¹² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996. p. 21.

modifications intervenant dans ses rapports avec les autres¹³. » Du point de vue de ce qu'on appelle l'indice de mobilités des personnages – qui se définit comme le rapport entre le nombre des entrées et des sorties d'un personnage et le nombre total des scènes –, Lisette représente un cas extrême avec ces deux entrées et sorties. Ce qui veut dire que dans ce continuel va-et-vient que les autres réalisent, elle incarne la stabilité-même. « Le mouvement permet au personnage de délimiter son territoire dans l'espace grâce à la plus ou moins grande amplitude de ses déplacements, grâce aussi à la forme de la figure géométrique dessinée au cours d'une représentation¹⁴. » Cela veut dire dans le cas donné que Lisette a un domaine restreint, mais dans ce domaine elle est capable à tenir le jeu en main. Comme une instruction prise au hasard de la scène 5 nous le montre : « Lisette, faisant signe à Angélique de s'approcher. » Une seule fois elle serait obligée de modifier son chemin entre dedans/dehors de la maison d'Oronte (elle est chargée de porter un message à Valère), mais elle est comme empêchée de faire cette modification du trajet ordinaire (Valère lui vient en face).

Les didascalies et les instructions scéniques

Nous entendons par didascalie tous les éléments textuels d'une pièce de théâtre qui nous enseignent (voir l'étymologie) les conditions extérieures et intérieures de l'action dramatique qui constitue la base de l'œuvre ; les personnages étant conçus (après Aristote) comme participants de cette action. Normalement ces éléments didascaliques trouvent leurs places dans la dichotomie dialogue/partie textuelle non-dialoguée, dans cette deuxième. Et deuxième ne veut pas dire secondaire. Avant tout, parce que le sujet de l'énonciation (pour reprendre le terme d'Anne Ubersfeld) dans cette partie textuelle est l'auteur lui-même¹⁵. Cette intervention directe de l'auteur (directe par rapport aux dialogues où il n'est présent qu'indirectement, caché derrière son personnage) justifie suffisamment une lecture méthodique des didascalies, qui – quoique dans la représentation sont menacées à être modifiées, mutilées – font partie intégrante de l'œuvre théâtrale imprimée. Nous ne considérerons pas les didascalies comme un texte à double destinataire, comme le fait Jean-Marie Thomasseau (l'un étant le praticien de théâtre : metteur en scène, comédien, etc., l'autre le lecteur)¹⁶, parce que, de toute façon, pour les deux, c'est l'acte de lecture qui constitue la rencontre initiale avec le texte. D'autre part nous considérons toute lecture de textes dramatiques

¹³ GIRARD, G. – OUELLET, R. – RIGAULT, C., p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 17–18.

¹⁶ THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature* 53, p. 79–104.

comme travail de « mise en scène mentale ». Dans cette conception le texte du drame n'est autre qu'un scénario pour des représentations virtuelles. Et un dernier geste justificatif pour l'étude des didascalies (considérées par Roman Ingarden par exemple, comme texte secondaire) est le paradoxe suivant : il n'y a pas de pièce de théâtre sans didascalies, tandis que sans dialogues, on en a déjà vue (Cf. Beckett : *Actes sans parole*).

De cette partie non-dialoguée de la pièce, nous nous pencherons surtout sur les instructions scéniques qui, par rapport à ce qu'on a vu dans des comédies du XVII^e siècle, sont d'un nombre considérable. Nous en avons trouvé 67 sur les 30 pages de l'œuvre. Sans vouloir à tout prix construire un système de classification original, nous adopterons celui de Michael Issacharoff¹⁷ qui distingue, selon leur fonction, les types suivants de didascalies verbales : nominative (les didascalies désignent celui ou celle qui parle), destinatrice (didascalies indiquant celui à qui on s'adresse), mélodique (les didascalies qui décrivent la façon de parler) et locative (sont celles qui fournissent des précisions sur le lieu scénique où doit s'accomplir l'acte de la parole), et deux types de didascalies visuelles : qui concernent soit le jeu de l'acteur (ses gestes, sa mimique, ses mouvements), soit son apparence physique (son costume, son maquillage, sa coiffure). De cette classification nous n'examinerons pas le premier type (nominatif), qui est un élément didascalique, mais pas une instruction scénique au sens strict du mot. Pour le reste, nous trouvons :

VERBALES

Destinatrice : 11

Mélodique : 13

Locatrice : 1

VISUELLES

Jeu : 30

Apparence physique : 0

De ces chiffres nous constatons qu'une quantité considérable des instructions scéniques concerne le jeu, notamment le jeu de La Branche (13) et de Crispin (8). Pour cela, le court commentaire que nous avons la possibilité de faire concernant les indications scéniques portera d'abord sur ce sujet. Il suffit de parcourir ces instructions pour être renforcé dans notre conviction qu'ils constituent un couple de personnages, dont le membre le plus solide est La Branche. Plusieurs instructions scéniques prescrivent une mimique rieuse pour ce personnage, tandis que son partenaire parle « faisant l'étonné » (page 76) ou « d'un air inquiet » (pages 69). Et puisqu'on est à la mimique, notons que Lesage tire des effets comique

¹⁷ ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », in *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 25-41.

par ce moyen aussi. Le jeu de regard de La Branche à la page 80 est une scène comique d'extrême finesse. Le fonctionnement presque chorégraphié du couple La Branche-Crispin s'exprime par leur façon accordée de se mettre en genoux et de se relever (pages 87–88). Souvent leurs gestes ne font qu'imiter le gestuel conventionnel de la bonne société, mais étant donné le fait qu'ils ne font pas partie de cette société, la surprise, qui est considérée par Arthur Koestler comme une source intarissable du comique, fera naître l'humour dans ces situations¹⁸. Comme, par exemple, dans la scène où Crispin embrasse M. Oronte (page 77). Il est significatif, que les derniers mots de la pièce sont aussi les éléments d'une instruction scénique concernant le jeu des personnages. Il s'agit de remplacer la parole par des gestes parlants, qui nous donne en résumé le dénouement du conflit : « M. Orgon donne la main à Mme Oronte, et Valère à Angélique. »

Crispin rival de son maître est une pièce qui se passe d'objets scéniques. Dans les instructions scéniques il n'est question que des seules lettres que La Branche tire de ses poches. Évidemment il se trompe concernant la lettre à transmettre à M. Oronte. C'est une situation bouffonne non seulement à cause des mouvements drôles qui se répètent – la répétition étant encore un moyen efficace pour faire rire le public¹⁹ – mais aussi à cause des adresses humoristiques sur les enveloppes.

Les apartés

Les apartés indiquent des situations dramatiques qui sont très proches du monologue, ainsi ils soulignent le caractère théâtral de la situation. Mais, « [S]i le monologue est sécurité, l'aparté est tension, effort rapide pour glisser une réflexion secrète dans la trame des paroles audibles » – écrit Jacques Scherer²⁰. Selon la définition que Nathalie Fournier en donne, l'aparté est un discours (une partie d'une réplique, une réplique ou un ensemble de répliques) secret. Faire enten-

¹⁸ "Humour depends primarily on its surprise effect: the bisociative shock. To cause surprise the humorist must have a modicum of originality – the ability to break away from the stereotyped routines of thought. Caricaturist, satirist, the writer of nonsense-humor, and even the expert tickler, each operates on more than one plane..." Cf. KOESTLER, Arthur, *The Act of Creation*, New York, The Macmillan Company, 1964, p. 91.

¹⁹ "The clown's domain is the coarse, rich, overt type of humor [...] One means of producing and prolonging these effects is repetition. The clown and the clowning kind of music-hall comedian will tell, or act out, a long-drawn narrative in which the same type of flash, the same pattern, the same situation, the same key-words, recur again and again. Although repetition diminishes the effect of surprise, it has a cumulative effect on the emotive charge. The logical pattern is the same in each repeat, but new tension is easily drawn into the familiar channel." *Ibid.*, p. 82.

²⁰ SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968, p. 259.

dre ce discours secret est un procédé dramatique, car ce secret n'est garanti que par une convention théâtrale²¹. Et puisque, aujourd'hui, cette convention théâtrale ne semble plus fonctionner, ayant survécu jusqu'aux années 1920, l'aparté a disparu du théâtre. « Cette disparition a une raison : elle est due au renouvellement de la dramaturgie et à la contestation; voire à la destruction de la mimesis dramatique²². » Le siècle classique se questionnait à propos de l'aparté parce que ce procédé est à la fois un entorse au vraisemblable, notion clef de la dramaturgie classique, et emblème de ses exigences. Pendant les deux siècles suivants on voit fleurir l'aparté, comme l'exemple de Lesage aussi nous le montre²³.

Dans les dialogues entre Crispin et La Branche nous n'en trouvons jamais, ce qui est logique, puisque les deux personnages représentent une même force dramatique, ils n'ont rien à cacher devant l'autre. Le premier cas intéressant de ce point de vue dans *Crispin rival de son maître* est un geste de Lisette à la fin de la scène 5. « Lisette, faisant signe à Angélique de s'approcher. » Ici le message secret n'est pas verbalisé, mais remplacé par un mouvement. Mme Oronte ne doit pas savoir que les deux jeunes filles ont inventé un stratagème contre la volonté paternelle. Toujours Lisette, dans la scène 7 exprime son inquiétude concernant la réussite de ce stratagème dans un aparté : « Lisette, à *part* : Adieu ! La girouette va tourner. » D'ailleurs Lesage utilise le plus fréquemment l'instruction à *part* pour créer cette situation spéciale. Dans la scène suivante, où on annonce l'arrivée du fiancé choisi par le père, nous avons un exemple de l'autre solution préférée de Lesage, à la réplique « Angélique, *bas* : O ciel ! » A propos de cette forme d'aparté Fournier remarque, que les indicateurs perlocutoires (interjections, jurons, apostrophes) ont la tâche de « garantir la spontanéité et l'authenticité de la réaction affective exprimée en aparté, et sont la traduction pragmatique de l'émotion du personnage²⁴. » Le cas suivant, dans la scène 9, se passe d'instruction scénique, mais le contenu de la phrase nous fait comprendre que cela ne peut être une réplique ordinaire. La bienséance interdit à une dame de s'exprimer si ouvertement concernant la beauté d'un homme. Mme Oronte, qui dans plusieurs situations nous est présentée comme celle qui aime être entourée de jeunes hommes, dit la phrase suivante à la vue de Crispin déguisé en Damis : « Il n'est pas mal fait, vraiment ! » Il est à noter que c'est un aparté du début de la scène.

²¹ FOURNIER, Nathalie, *L'aparté dans le théâtre français du XVII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle*, Louvain-Paris, Édition Peeters, 1991, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 322.

²³ Corneille témoigne à plusieurs reprises dans ses *Examens* des réticences vis-à-vis de l'aparté, La Mesnardière, l'abbé d'Aubignac en parlent aussi. Au XVIII^e siècle Marmontel n'examine pas le problème, par contre Cailhava s'en occupe.

²⁴ FOURNIER, p. 262.

Si une scène de théâtre se définit par ses limites, le jeu des entrées et des sorties, les seuls mouvements scéniques ne suffisent cependant pas à assurer l'unité et la cohérence nécessaires à son efficacité ; c'est ici que l'aparté peut intervenir comme auxiliaire de l'organisation scénique en s'insérant aux articulations de la scène, au début, à la fin ou à la charnière des mouvements scéniques²⁵.

C'est dans ce sens que nous voyons l'importance des apartés pareils à ce que nous venons de citer. (Cette pièce en contient plusieurs, par exemple au début des scènes 12, 17, 19, 23.) Dans la scène 9 nous sommes témoins de la naissance du conflit. Le couple Crispin-La Branche a beaucoup à perdre au cas où leur entreprise secrète se découvre. Ils sont obligés d'échanger quelques paroles sans être entendus. Dans la réplique de Crispin le changement subit de volume fait naître le comique. « Crispin : ... La Branche ? Permettez que je donne une commission à mon valet. Va chez le marquis ... (*Bas.*) Va-t'en arrêter des chevaux pour cette nuit ... Tu m'entends ? (*Haut.*) Et tu lui diras que je lui baise les mains. » Dans la scène 14, M. Oronte, quoiqu'il ait des doutes, se laisse tromper par La Branche. « M. Oronte, *bas* : Ce qu'il dit est assez raisonnable. »

Pour qu'il y ait aparté, il y a une condition indispensable : il faut qu'il y ait un seul lieu scénique. L'époque de Lesage qu'on peut appeler postclassique fait des efforts à observer les règles de théâtre formulées pendant le Grand Siècle. La parfaite vraisemblance du lieu et l'utilisation de l'aparté semblent pourtant s'exclure. Dans cette pièce, avec cet espace neutre (lieu public, rue) où évoluent les personnages, Lesage a réussi à créer un aire de jeu unifié qui permet le fonctionnement de la convention théâtrale nécessaire pour l'aparté.

²⁵ *Ibid.*, p. 240.