



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Molière et la comédie classique

au XVII^e siècle

L'École des femmes (2)

Commentaires de lecture (actes II à V).

Schéma actantiel et fonction des personnages.

L'École des femmes et l'esthétique classique.

La réception de la pièce : la querelle de *L'École des femmes*.

Questions de genre.

I. Commentaires de lecture

A l'heure où vous entamez la lecture de ce cours, vous avez déjà lu au moins une fois *L'École des femmes*, et constitué une fiche de lecture. Je vous propose de reprendre rapidement cet ouvrage en main, le temps de quelques remarques, qui seront faites au fil des actes I à V de l'œuvre, dans l'ordre de la lecture de la fable. À vous de les reclasser de la façon qui vous semblera la plus pertinente.

I. A. Lecture de l'acte II

Scène 1 :

La scène commence certes par un constat d'échec, qui sert de liaison entre le début de ce nouvel acte et l'acte précédent : Arnolphe n'a pu, ainsi qu'il le dit (v. 372), rattraper Horace comme il se l'était proposé (v. 367) à la fin de l'acte précédent. Mais cet échec lui est *avantageux* (v. 371) ; la raison qu'il en donne (v. 376) :

Et je ne voudrais pas qu'il sût¹ ce qu'il ignore

préfigure déjà la longue scène 5. En fait, une grande partie du *comique* de cette pièce repose sur la contradiction entre le désir qu'a Arnolphe de *savoir* et sa volonté de ne rien *faire savoir* : il est vrai qu'Horace doit le renseigner sur ses entremises auprès d'Agnès, vrai également qu'Agnès doit le renseigner sur le contenu de ses échanges intimes avec Horace, mais Arnolphe n'est pas moins confronté à cette loi incontournable du dialogue : toute demande d'information est déjà en soi une information donnée à son interlocuteur ; lorsqu'on pose une question, on informe déjà, ne serait-ce que de son désir de savoir. Nous y reviendrons tout à l'heure. Ce *comique* est multiplié par le comportement déjà *ridicule* (au sens propre : dont on ne peut que *rire*) d'un homme qui se moque des « ennuis » intimes de ses confrères lorsqu'ils sont exposés à la publicité, et qui n'a pas d'autre solution, pour éviter que ses propres « ennuis » soient publics, que d'attirer l'attention sur ce qui le préoccupe.

Scènes 2 et 3 :

Retour des échanges farcesques, assurés par la présence d'Alain et de Georgette, ces scènes donnent l'occasion de quelques nouveaux *lazzi* assurés par les valets. La scène 3 se déroule sur le même mode que la scène 2 de l'acte I, celui d'une dialectique comique entre un colérique impatient désireux de se faire obéir au doigt et à l'œil et deux « imbéciles » : ce filon archétypal du duo comique sera longuement exploité au cirque (Monsieur Loyal et l'Auguste) et au cinéma (Laurel et Hardy). Mais la scène 3 n'a pas seulement le rire pour fonction, en dépit du comique dû aux maladroitures langagières et à la bêtise des valets : elle décrit bien sainement ce qu'est la jalousie. Tout bêtes que puissent être Alain et Georgette, Alain est bien moins ridicule qu'Arnolphe en cette matière : il a la clairvoyance de percevoir l'état dans lequel est son maître et d'en nommer la raison, et l'explication qu'il donne de la jalousie est celle du *sens commun*, bien moins développé en comparaison chez cet homme « cultivé » (il cite Plutarque au début de la scène 4) qu'est Arnolphe. Et l'on ne confondra pas la gaucherie et la naïveté du choix du comparant de la *métaphore filée* :

*La femme est en effet le potage de l'homme ;
Et quand un homme voit d'autres hommes parfois
Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts (v. 436-439)*

avec la finesse de la comparaison. Cette métaphore *in praesentia* commence en effet par l'affirmation de l'identité entre la *femme* et le *potage*, relation entretenue par

¹ N.B. : « sût » est un imparfait du subjonctif.

les sèmes communs de la *propriété*, de la *consommation*, voire du *plaisir physique*. Elle est filée dans les deux vers suivants, qui explicitent les enjeux de la rivalité amoureuse masculine. Cette métaphore est réactivée un peu plus loin par l'association « *amitié goulue* » (v. 443).

Scène 5 :

V. 461 : on ne se méprendra pas sur le sens de la célèbre réplique d'Agnès :

Le petit chat est mort.

Même si, surtout depuis l'époque romantique, Agnès est devenue une jeune première touchante de naïveté et de sensibilité, la fonction de cette réplique n'est pas tant de montrer cette sensibilité que de montrer son imbécillité ainsi que l'état de niaiserie quotidienne dans lequel elle est maintenue : à ses yeux, l'événement le plus important de ces quelques semaines — au cours desquelles elle a pourtant croisé Horace — est la mort du chat, les « six chemises » et les « six coiffes ». La mort d'un chat est peu de choses à cette époque où la vie rurale est développée — et avec elle les morts d'animaux banales —, et où l'on n'enferme pas les chats dans des appartements en les destinant à être les compagnons préférés voire uniques des humains qui les nourrissent. Moins de cent ans auparavant, à une époque où la mort d'un enfant en bas âge était coutumière, Montaigne écrivait : « J'ai perdu deux enfants au maillot, non sans fâcherie, mais sans chagrin excessif ». La mort d'un chat, dans les années 1660, a autant d'importance que celle d'un embouteillage de nos jours. La réponse d'Agnès est tout simplement un indicateur de sa simplicité d'esprit ; elle est certes paradoxale en regard de la réponse qu'Arnolphe attend.

Est-elle réellement sotte au point d'avoir oublié sa rencontre ? Dissimule-t-elle ? Toutes les interprétations sont certes permises, à condition de ne pas oublier que du point de vue du jeu scénique le résultat est le même : qu'Agnès *soit* idiote ou *joue* l'idiote, elle présente aussi bien à Arnolphe qu'au spectateur le visage de la *candeur*. Mais il serait peu intéressant, au regard de l'économie générale de la pièce, de faire ici d'Agnès une jeune fille dissimulée. Il est bien plus intéressant de juger, d'après cette réponse, de l'efficacité de la pédagogie d'Arnolphe : le tuteur d'Agnès a réussi dans son entreprise au point que sa pupille ne voit pas seulement ce qu'il peut y avoir de singulier pour une jeune fille à recevoir chez elle, seul à seul, un jeune homme.

V. 467 : Arnolphe a « *un peu rêvé* ». Dans notre français moderne : il a été « un moment songeur ». A quoi a-t-il bien pu songer ? Au moins à l'une de ces trois choses : a) à la crédibilité des informations qu'il a reçues d'Horace, auquel cas il croit fermement qu'il ne s'est rien passé et la réplique suivante est dite honnêtement et marque un renoncement à ses doutes, renoncement vite anéanti par l'interruption d'Agnès ; b) à la façon dont il pourrait apprendre la vérité de la bouche d'une jeune fille aussi naïve, et dans ce cas, cette réplique est une stratégie pour la faire parler ; c) à la naïveté d'une jeune fille qui a peut-être rencontré un homme mais qui est assez ignorante pour ne pas connaître la valeur de cette rencontre, ce que la scène nous confirmera plus loin.

Le récit d'Agnès : quelques remarques sur les procédés qui visent à le rendre vivant :

- a) emploi des temps. Le temps de référence est le *passé simple* (l'action narrée s'est donc déroulée il y a quelque temps, voir cours n° 2), mais ce passé simple est concurrencé par le *présent de narration*. On considère à tort le recours à ce présent comme un procédé rhétorique *littéraire* : il est bien au contraire une marque de l'oralité, assez commune, et son emploi par Agnès en est une preuve.
- b) La **prosopopée**. On appelle ainsi la figure de style qui consiste à imaginer le discours d'une personne morte ou absente, ou même d'une chose personnifiée. Chez Agnès, le fait de faire parler elle-même la vieille entremetteuse n'est pas un effet de style : bien plutôt, une marque de sa spontanéité. On en déduira *a posteriori* la gestuelle qui est la sienne dans le récit des « révérences » (v. 487-502). On n'oubliera pas ici la *double fonction* du langage dramatique : le choix d'Agnès de faire son récit en recourant au discours direct pour rendre compte du dialogue entre l'entremetteuse et elle est également un moyen d'assurer l'efficacité théâtrale de ce récit.

Le « ruban » (v. 571 à 586) :

Cette séquence de dialogue est annoncée, pour les spectateurs de l'époque, depuis le vers 551 : il est de la plus haute importance, *a fortiori* pour Arnolphe, que l'honneur d'Agnès, c'est-à-dire le sien, soit *sauf*. La question du pucelage avant le mariage, importante jusqu'à... il n'y a pas si longtemps dans les mœurs françaises, est un « classique » de la farce. Elle est évoquée dans la dispute entre Sganarelle et sa femme dans la première scène du *Médecin malgré lui*. Mais ici, elle est évoquée par le recours à un *quiproquo* qui dure d'autant plus que la colère d'Arnolphe retarde l'aveu d'Agnès ; ce *quiproquo*, le spectateur y est impliqué à son insu et en est aussi la victime.

Le procédé du *quiproquo* est encouragé par la montée émotive d'Arnolphe (peur, colère) aussi bien que par celle d'Agnès (crainte), et cette double charge émotive est rythmée par la *stichomythie* (voir cours n° 1) qui disloque l'alexandrin dont presque chaque syllabe ponctue une réplique :

	ARNOLPHE
Ouf ! ²	
	AGNES
Eh! il m'a...	
	ARNOLPHE
Quoi?	
	AGNES
Pris...	
	ARNOLPHE
	Euh?
	AGNES
	Le...
	ARNOLPHE
	Plaît-il?

² Le *Ouf* ne marque pas ici le soulagement, mais bien la souffrance.

AGNES

Je n'ose,

Et vous vous fâchez peut-être contre moi. (II, 5, v. 572-73)

Ce *quiproquo* n'est pas le seul de cette scène : il est renouvelé par celui du « mariage » et des raisons qu'aurait Agnès de *caresser* Arnolphe s'il la mariait...

Arnolphe répète durant cet interrogatoire des souffrances similaires à celles qu'il ressent en recevant les confidences d'Horace : il lui faut des informations précises, mais il doit les obtenir sans nommer les choses, sous peine soit de se découvrir (avec Horace), soit de déniaiser Agnès, c'est-à-dire de détruire une œuvre patiemment élaborée.

I. B. Lecture de l'acte III

Scène 1 :

Cette scène s'inscrit dans une alternance, déjà marquée, et appelée à se renouveler dans la pièce, entre les réussites et les échecs d'Arnolphe. Cette alternance est bien entendu aussi celle de la progression de l'intrigue : de ce point de vue, toute réussite d'Arnolphe est un nouvel obstacle à l'issue heureuse attendue : l'union d'Horace et d'Agnès. La scène est une *scène d'exposition* ; elle explique ce qui s'est passé entre l'acte II et l'acte III : la réception d'Horace par une Agnès qui a obéi aux ordres d'Arnolphe.

Scène 2 :

Cette scène est certainement la plus longue, en durée de jeu, du théâtre de Molière. Elle a été longtemps, souvent, coupée dans les mises en scène de la pièce depuis plus de trois cents ans, au point que deux metteurs en scène sont particulièrement connus pour l'avoir rétablie dans son intégralité : Louis Jouvet en 1936, Antoine Vitez en 1978. Les coupures concernent bien entendu les « Maximes du mariage » lues par Agnès. L'enjeu de ces coupures, du moins dans les deux derniers siècles, est la *longueur* de la pièce, du point de vue de son *efficacité* : la répétition des « devoirs de la femme mariée » fait-elle *rire* de nos jours ? Cette question renvoie quoi qu'il en soit au *rire contemporain* de la création de la pièce. Ce *rire* est au moins celui que prend le spectateur à entendre Agnès lire des choses *qu'elle ne peut pas comprendre*, comme en témoigne l'intervention d'Arnolphe après la lecture de la première maxime. « *Je vous expliquerai ce que cela veut dire* » (v. 752) est certainement une réponse à une question muette d'Agnès (jeu de scène supposé : interruption du monologue, Agnès lève les yeux vers Arnolphe, etc.).

Sur la prosodie :

Le discours *normé* de la comédie est l'alexandrin : le vers de douze syllabes correspond ici à la diction banale du discours oral. La rupture du rythme alexandrin est par conséquent une mise en relief ayant pour but de distinguer le discours en alexandrins des autres discours de la pièce. Un procédé semblable était déjà pratiqué en tragédie, quelques années auparavant : les *stances* (cf. les « Stances » du *Cid*). Mais ici, à l'inverse des stances, ce rythme supplémentaire n'est pas conçu pour *anoblir* la parole, mais pour mettre en relief la lecture d'un document écrit, lu dans un rythme forcément différent, un peu de la même façon que les *récitatifs* de

l'opéra brisent le discours chanté. Les maximes sont pourtant écrites en vers, mais dans des strophes irrégulières (*quatrains, quintils, sixains*), et ces vers sont aussi bien (le plus rarement) des alexandrins que des *heptasyllabes*. On comparera cette mise en relief avec celle de la lettre lue par Horace (III, 4), écrite en prose. Les deux mises en relief ont pour fonction de rendre « authentique » à l'audition le document lu : les Maximes sont écrites en langage noble et sentencieux, mais Agnès écrit en prose banale.

La valeur des « Maximes » : on ne se méprendra pas sur la différence qu'il y a, de la valeur « pédagogique » de ces Maximes à celle qu'Arnolphe veut leur faire prendre. L'ouvrage est un ouvrage de morale, qui fait appel à des valeurs chrétiennes et familiales, et qui est destiné à *inspirer* le comportement des femmes, en leur proposant un idéal de *modestie*. Arnolphe détourne le propos même de l'ouvrage pour le transformer en un *règlement autoritaire* ; l'ouvrage donne de pieuses recommandations, destinées à des personnes qui les prendront comme une affaire de *conscience personnelle*, mais Arnolphe transforme ces recommandations en piliers d'instruction destinés à une jeune fille qui ne sait pas seulement à quoi font référence les exemples donnés. La scène a beau être d'une cruauté sans égale à nos yeux dans le théâtre comique de l'époque, et renvoyer à des notions comme l'*obscurantisme* ou encore le *lavage de cerveau*, *ce serait un contresens grave que d'attribuer ces notions — et leur critique — aux visées de l'ouvrage, et par conséquent de faire de Molière un « critique » moderne des mœurs de son temps*. La seule intention insoutenable dans cette scène, dont la cruauté est largement compensée par le ridicule du personnage, est celle d'Arnolphe : cette cruauté n'en marque que plus la certitude du spectateur de comédie qu'il ne parviendra pas à ses fins.

Scène 4 :

La deuxième apparition d'Horace a ceci de commun avec la première qu'elle est un retournement de situation qui transforme à chaque fois les entreprises d'Arnolphe en objet de *rire*. Mais cette fois, la situation a pris un tour inédit jusqu'ici : l'action ne se contente pas de balancer entre sa progression et ses retards. L'initiative prise par Agnès démontre qu'Arnolphe a déjà perdu, sinon Agnès, du moins son pari et le fruit de tous ses efforts. La manœuvre d'Agnès telle qu'elle est rapportée par Horace prouve que la jeune fille a, en peu de temps, appris à inventer, à dissimuler, à mentir. Arnolphe en est, en outre, grandement responsable : au début de la pièce, il était le dépositaire de toute la confiance de la jeune fille, et sa brutalité envers elle a anéanti en très peu de temps ce capital.

Cette confiance a rapidement changé de destinataire ; relisez donc les dernières lignes de la lettre d'Agnès :

On me dit fort que tous les jeunes hommes sont des trompeurs, qu'il ne les faut point écouter, et que tout ce que vous me dites, n'est que pour m'abuser ; mais je vous assure, que je n'ai pu encore me figurer cela de vous et je suis si touchée de vos paroles, que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses.

Les paroles d'Arnolphe suscitent à présent de la méfiance, et la naïveté de la jeune fille l'amène à s'en remettre totalement à Horace, et à lui accorder le crédit de sa parole sur ses intentions de « jeune homme ». Quant à la confiance d'Horace, elle est en revanche toujours portée sans nuance à Arnolphe : « *Vous voyez ce que je*

vous confie » (v. 976). Dans les dialogues de confidences d'Horace à Arnolphe, le *quiproquo* continue jusqu'aux limites de la crédibilité de la pièce... et de la sottise du jeune premier.

On évaluera également le *rire pluriel* de cette scène : rire *gai* et franc d'Horace, en appelant à la convivialité d'un rire complice de son interlocuteur ; rire *jaune* d'Arnolphe, obligé de ne pas se révéler ; le tout étant construit de sorte à susciter le rire *moqueur* du public, devant une situation où le brutal se couvre de ridicule et est, de prédateur, devenu épouvantail ridicule.

I. C. Lecture de l'acte IV

Peu de progression dans cet acte, sinon le compte rendu (par Horace, encore) de ce qui s'est passé pendant l'entracte : le lieu de l'entrevue qu'il vient d'avoir avec Agnès est déjà un pas supplémentaire dans le cœur et dans l'intimité physique des deux amants. Ce lieu prépare celui qu'ils se sont fixés, seule action véritable de l'acte, *du point de vue de l'issue de la fable*. Si l'acte amène peu de progression, il consacre en revanche presque définitivement l'échec d'Arnolphe.

Cet acte comporte, comme les précédents, ses scènes burlesques de ralentissement de l'action, la plus forte étant la rencontre manquée entre Arnolphe et le notaire, dont l'échec est encore une fois imputable à Arnolphe. Mais il comporte également une scène de *raisonnement*, la seconde de la pièce, celle qui fait discuter Chrysalde et Arnolphe (IV, 8). Il est important de la relire de près : elle appartient en effet à une thématique commune à nos trois pièces, celle du *discours de la mesure*, représenté par un personnage *censé, probe et raisonné*, qui s'oppose au personnage ridiculisé par ses excès et sa folie, ici Arnolphe. Chrysalde ne nie pas que le cocuage existe et qu'il soit un risque qu'on encourt dès lors qu'on est marié. S'en satisfaire lorsqu'on en est victime est méprisable, mais en faire un objet de colère l'est tout autant : ce sont deux manières d'agir contraires à la *vertu*, qui commande que l'on sache se comporter *honnête[ment]* (v. 1280-75). La *mesure* prônée par Chrysalde n'est pas seulement d'ordre moral : elle concerne également le caractère, l'humeur que l'on doit se permettre. Il condamne aussi bien les gens qui n'affrontent pas le cocuage avec sérénité parce qu'ils l'envisage sous des « *traits [...] affreux* » que parce qu'ils sont colériques, « *gens turbulents / [à] l'impudent chagrin, qui tempête et qui gronde* » (v. 1263-64). C'est dire s'il juge mal également le « *courroux* » (v. 1318) d'Arnolphe.

Le discours de Chrysalde (I, 1 et IV, 8) représente le point de vue du spectateur lucide, également celui du sens commun qui juge et moque le personnage d'Arnolphe : Chrysalde est le personnage auquel il est convenu que le public de goût s'identifie.

I. D. Lecture de l'acte V

L'acte de dénouement est en même temps celui qui contient le plus d'événements.

Scènes 7 et 9

Commençons par le plus « invraisemblable », la *révélation* discontinuée mise au jour dans les scènes 7 et 9 : entre ces deux scènes, la scène 8 est une diversion qui retarde cette révélation en l'équilibrant par l'injection d'un événement (entrée précipitée de Georgette) dont la conséquence sera que l'on commande la présence

d'Agnès, qui arrive aussitôt accompagnée par Alain : à la scène 9, tous les personnages sont présents sur le plateau.

L'*invraisemblable* tient à un emboîtement de coïncidences statistiquement improbable : le père d'Horace, Oronte, dont on sait la venue imminente depuis le début de la pièce (I, 4), est accompagné, comme il avait été annoncé (I, 4) d'un grand ami, le seigneur Enrique. On apprend en cette fin d'acte (V ; 7, 9) qu'Enrique n'est autre que le mari veuf de la sœur de Chrysalde (v. 1662-57), Angélique (v. 1736), que leur mariage dut rester secret (v. 1737), ainsi que la fille qui en naquit (v. 1741), qui fut donnée à élever à la campagne (v. 1743) : Agnès est par conséquent la nièce de Chrysalde. Les deux amis se sont accordé leur progéniture, et Horace est *contraint* d'épouser Agnès : cette obligation d'épouser la personne choisie par le père est la norme dans les comédies, mais cette norme est habituellement destinée à être transgressée d'abord par les inclinaisons des jeunes gens qui la contredisent, puis par le renoncement du père à cette obligation, un père qui consent enfin à laisser les jeunes gens se marier selon leur cœur. Ce schéma est ici perverti dans la mesure où en transgressant la loi du père, une loi qu'il méconnaissait au départ (v. 275-76) lorsqu'il a rencontré Agnès, puis qu'il décidera de transgresser volontairement en demandant l'appui... d'Arnolphe (v. 1622-45), Horace ne fait que se conformer à cette loi !

La scène 9 est à la fois un *renversement* et un *coup de théâtre*. Le *coup de théâtre* repose pour une large part sur la *reconnaissance*. La scène de *reconnaissance* rassemble tous les personnages sur le plateau, dans une série d'échanges rapides ayant pour résultat que, pour la première fois dans cette pièce, tous les personnages en savent autant les uns que les autres, et autant que le spectateur : plus aucune illusion n'est possible. La scène de *reconnaissance* est un procédé déjà connu au théâtre, notamment dans les théâtres anglais (Shakespeare) et espagnol. Elle deviendra par la suite un lieu commun du drame, en particulier du mélodrame jusqu'à ses derniers feux (voir, par exemple, *Les Deux Orphelines* d'Adolphe Dennery, 1874), où une scène finale dans laquelle les familles se retrouvent tient presque du cliché incontournable. On comparera cette scène avec la scène III, 7 des *Fourberies de Scapin* (1671).

Cette *scène de reconnaissance* est précédée d'autres *coups de théâtre* : celui de la fausse mort d'Horace pendant l'entracte précédent, racontée à la scène 2 ; celui du coup monté par Horace et Arnolphe ; celui où Arnolphe, après avoir reproduit physiquement, « *le nez dans son manteau* », auprès d'Agnès la dissimulation qui était la sienne auprès d'Horace, se découvre ; celui, parodique, imaginé par la faiblesse d'esprit d'Alain : « *Agnès et le corps mort s'en sont allés ensemble* » (v. 1613). Elle est aussi conjuguée à une autre révélation : la résolution du jeu de masques qui entretenait tout au long de la pièce le *quiproquo* encourageant Horace aux confidences : le jeune homme apprend, de la bouche de Chrysalde (v. 1703), l'identité de Monsieur de la Souche. On notera que c'est bien par bienveillance envers Arnolphe que Chrysalde donne ce nom, en dépit de la sottise qu'il trouve (I, 1) à ce que l'on s'affuble d'un tel patronyme. L'orgueil stupide d'Arnolphe s'y trouve ainsi doublement puni.

Quelques remarques de détail pour ces deux scènes :

Scène 7 :

V. 1656 : « *la Parque cruelle* ». Métaphore pour « la mort ». Dans la mythologie gréco-latine, les trois sœurs Parques *tissent* aux Enfers les destinées humaines,

chaque fil correspondant à la vie d'un individu : Clotho fabrique le fil, Lachésis le déroule et Atropos le coupe avec ses ciseaux ; c'est à cette dernière que renvoie le singulier *la Parque*.

V. 1663 : « *Du seul fruit amoureux* » : du seul fruit de l'amour ; métaphore pour « enfant ». On notera que la parlure des nobles, dans cette pièce, est d'un registre élevé, tout comme celle des nobles de la tragédie. Ce registre n'est pas, par exemple, celui d'Agnès, qui demande si « *les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille* » (v. 164).

V. 1655 : « *ce gage* » désigne également l'enfant. « Gage » au sens d'objet de valeur, bien entendu, et pourquoi pas, de « preuve d'amour ». N.B. : L'enfant Agnès est, contrairement à ce qu'en pensait Arnolphe, bien née à tous les sens du terme : elle est le fruit d'une union légitime même si elle est secrète, d'une union volontaire et amoureuse, et Horace ne se mésallie pas en l'épousant.

V. 1671-72 : « Gardez » est à prendre au sens de : « Empêchez » (cf. : « Dieu m'en garde ! »). Le vers suivant contient ce qu'Anne Ubersfeld³ appelle une « didascalie interne », à savoir une indication de jeu imposée par le texte du personnage. Cette didascalie révèle un *quiproquo* dans la perception qu'a Oronte de la posture des deux personnages : Arnolphe et Horace se parlent à l'oreille, certainement en s'embrassant, mais *cette embrassade* n'est pas une manifestation de *tendresse* d'Arnolphe pour Horace.

V. 1676 : *hymen* signifie les liens du mariage, tout comme *hyménée* (v. 1733) signifie sa cérémonie.

V. 1677 : « son cœur prévenu » : au sens de : « prévenu *contre* cet hymen ».

V. 1684-95 : Dans ce nouvel épisode du combat du vice, représenté par Arnolphe, contre la vertu, représentée par Chrysalde, Arnolphe est encore perdant. On notera ici l'*hypocrisie* d'Arnolphe, non pas (ou pas seulement) au sens où il dissimule ses sentiments et ses intentions, mais au sens où il parle au nom de la vertu, prenant la défense des pères, prônant l'obéissance des fils et le respect de la parole donnée au nom de sa conviction profonde (ce que veut dire « *c'est mon intime* », v. 1692). En apparence, c'est Chrysalde qui, au nom de la mesure toujours (ne pas « *faire violence* »), fait bon marché de la loi. L'ironie d'Arnolphe se retourne contre lui dans la mesure où l'ironie de la situation est qu'il est l'homme qui donne des armes à Oronte pour se conforter dans son intention première (v. 1696 : « *C'est parler comme il faut* »), qui aura pour conséquence de déposséder Arnolphe de la femme qu'il convoite. Ici encore, Arnolphe est l'artisan de sa propre défaite, et son hypocrisie appelle le public à se réjouir de cette défaite.

V. 1706 : « *En quel trouble...* ». Georgette fait ici *irruption* au sens fort, en particulier au sens prosodique du terme. L'alexandrin entamé par Horace est coupé par le brusque passage à une nouvelle scène, et cette coupure est déjà assez peu courante, mais ce vers n'est pas coupé — fait plus rare encore — en son hémistiche à la césure canonique (après la sixième syllabe tonique), mais après la quatrième syllabe : Horace est *interrompu* au sens fort, et la liaison des scènes est d'autant plus remarquable.

Scène 9 :

Elle commence par un *quiproquo* portant sur l'urgence qu'il y a à hâter la cérémonie, vœu formulé à la scène précédente par Arnolphe (v. 1715) aussi bien

³ Lire le théâtre, 1977, rééd. Belin, 1996, chapitre VI, p. 189, note 8.

que par Oronte (v. 1717). On appréciera à la faveur du *quiproquo* l'ironie du double sens de la *révérence* (v. 1721) qu'Arnolphe demande à Agnès de faire à Horace : non pas une *révérence* d'accueil, mais une *révérence* de congé. Le silence d'Oronte et Enrique pendant les premières secondes de la scène est un silence d'étonnement devant un événement paradoxal que les propos d'Arnolphe ne pouvaient pas laisser prévoir, bien au contraire ; mais ce silence est pour Arnolphe une approbation qui l'encourage à aller au bout de sa folie, cette fois en fin de course.

Quelques points de lexique :

V. 1735, « *liens secrets* » : il s'agit des liens du mariage, voir plus bas au vers 1740, « *hymen secret* ».

V. 1743. « *aux champs* » : « à la campagne », voir II, 5, v. 463. « *nourrir* » : à l'époque, « élever ».

V. 1754, « *sur votre charité* » : « en comptant sur votre charité ».

V. 1755, « *Par un accablement* » : « à cause d'un accablement ».

Didascalie du vers 1764 : « *tout transporté* » : « en proie à une très forte émotion ».

Quelques mots, pour finir, sur les scènes (V,1 à V,6) qui ont préparé ces scènes finales de reconnaissance. La victoire des deux jeunes gens ou, si l'on veut, la défaite d'Arnolphe, ne se produit pas de façon progressive, mais par un spectaculaire renversement : c'est précisément au moment où Arnolphe a, semble-t-il, gagné qu'il perd tout. Ce choix du dramaturge est bien entendu un choix *spectaculaire* : il s'agit ici de ménager un *coup de théâtre* qui soit le plus fort possible. Au nombre de ces scènes, je m'attarderai sur le dernier dialogue entre Agnès et Arnolphe.

Scène 4 :

Le *renversement* de la *scène de reconnaissance* est lui aussi précédé d'un autre renversement : celui de la relation d'Arnolphe à Agnès, telle qu'elle apparaît dans la scène 4. Arnolphe a beau rester celui qui contraint par la force, celle de l'abus de sa condition de tuteur et d'adulte, c'est Agnès qui domine à présent. Elle tient, toute naïve qu'elle est, le langage de la raison et de l'honnêteté, celui-là même qu'Arnolphe l'avait éduquée à tenir, au profit de son seul intérêt il est vrai :

C'est un homme qui dit qu'il me veut pour sa femme :

J'ai suivi vos leçons, et vous m'avez prêché

Qu'il se faut marier pour ôter le péché (v. 1509-11).

Agnès est devenue clairvoyante et l'amour lui a donné la lucidité dont l'éducation d'Arnolphe l'avait privée. Cette éducation est d'ailleurs jugée de façon lapidaire :

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 sotte, si je puis (v. 1555-59).

Agnès devient critique de l'éducation donnée par Arnolphe, et responsable, sans le vouloir, de l'éducation *amoureuse* d'Arnolphe qui, pour la première fois dans cette pièce et sans doute dans sa vie, *parle d'amour*. il en parle de deux façons,

— dans le commentaire personnel de ses sentiments :

*Ce mot, et ce regard, désarme ma colère,
Et produit un retour de tendresse et de cœur,
Qui de son action efface la noirceur.
Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
Les hommes soient sujets à de telles faiblesses!* (v. 1569-73)

— et dans la longue déclaration d'amour à Agnès qu'est l'interruption de ce commentaire et le retour au dialogue (v. 1580-1604) qui cèdera la place, devant la constance d'Agnès, à la brutalité antérieure.

Cette déclaration est certes *ridicule* : elle l'est dans la *situation* de l'ancien bourreau devenu tendre aussi bien que dans l'*énonciation* d'un vieux barbon discourant comme le font les jeunes gens enflammés et prêt à les imiter... sans toutefois exagérer : Arnolphe propose de s'arracher seulement « *un côté de cheveux* » (v. 1602). Mais on aurait tort je pense, indépendamment des stratégies possibles du jeu scénique et des choix de mise en scène, de ne pas prendre en compte le *pathétique* de la situation. Arnolphe n'est pas une caricature de farce, et même s'il n'a pas la galanterie innée d'un jeune homme courtois et prévenant envers les femmes, il est *réellement* amoureux d'Agnès : dans la perspective contraire, la scène n'aurait que bien peu d'intérêt.

II. Les personnages en question. Schéma actantiel et fonction des personnages

Voici quelques pistes de réflexion sur les personnages de cette pièce.

II. A. Onomastique

Des commentaires ont été faits sur les *noms des personnages* (voir cours précédent) ; en voici d'autres, suscités par l'**onomastique**. L'*onomastique*, c'est-à-dire « l'étude des noms », oriente déjà notre perception du personnage dans le cadre d'une fiction où les personnages ne proviennent pas du monde réel, mais sont créés de toute pièce *en référence* à ce monde réel. Les noms des personnages parlent déjà, avant même les personnages qu'ils désignent : si *Médor* et *Rambo*, donnés comme noms propres à des chiens, n'évoquent pas vraiment le même type de chien dans chacun des cas, les patronymes humains peuvent également orienter à l'avance la lecture. *Horace* est un nom noble, adapté à un personnage d'allure noble, qu'il provienne du nom des guerriers romains qui combattirent les *Curiace* ou, plus pacifiquement, du célèbre écrivain du siècle d'Auguste : il ne saurait *a priori* convenir au *barbon* protecteur d'Agnès. Ainsi que son nom l'indique, *Chrysalde* parle d'*or*.

II. B. Typologie

Le *genre* même de la *comédie* fait apparaître des *types* de personnages : depuis Ménandre, deux personnages au moins, ceux qu'on appellera plus tard le « jeune

premier » et la « jeune première » ; autour de ces deux *types*, un troisième type, celui du « père de famille », souvent représenté par un *vieillard* (mais pas ici, ou du moins pas tout à fait), apparaît souvent, pour s'opposer au projet des deux jeunes gens ; le *valet* est également récurrent dans certaines pièces de théâtre, les pièces *italiennes* surtout. Le théâtre de Molière, en particulier dans les trois pièces au programme cette année, apporte au théâtre un nouveau *type* de personnage, ici représenté par Chrysalde : celui du *raisonneur*.

Ce *raisonneur* n'est point un esprit froid : il éprouve une grande tolérance, et même peut-être de la compassion pour ses prochains. Il pense certes qu'Arnolphe est « *fou* » (v. 195), mais il l'écoute et lui répond. Sa réponse sur le cocuage le montre distant et participe du portrait d'un homme appréciant un mal peut-être fatal mais non catastrophique à sa juste mesure ; surtout, elle resitue ce que doit être la conception de l'*honneur* d'un « honnête homme », en dénigrant celle d'Arnolphe :

*Etre avare, brutal, fourbe, méchant et lâche,
N'est rien, à votre avis, auprès de cette tache;
Et, de quelque façon qu'on puisse avoir vécu,
On est homme d'honneur quand on n'est point cocu.* (v. 1231-35).

Cette *typologie* des personnages ne nie pas leur éventuelle *personnalisation*. Les « gendarmes » du Guignol sont certes des caricatures interchangeables, mais les « amoureuses tragiques » ont chacune leur personnalité, et Hermione n'est pas Bérénice... De même, chez Molière et en particulier dans nos trois pièces, les *types* de jeunes premiers, de raisonneurs, de pères de famille, de rivaux... occupent des *fonctions* (voir plus bas) similaires, mais correspondent dans chaque cas à des personnages particuliers, dont le comportement n'est pas vraiment identique et qui ne sont pas interchangeables. Dans *Le Misanthrope* par exemple, le raisonneur de la pièce est un véritable ami de l'homme dont il voudrait changer la folie, ce qui n'est pas le cas dans *L'École des femmes*.

II. C. Le personnage comme *idée*

Les personnages de théâtre ont une *spécificité*. Il semble, encore plus que pour le roman, évident pour le théâtre de parler de « personnages ». Reste que la fonction des personnages dans une fiction, et bien plus encore dans une fiction de théâtre, est multiple. Un *personnage*, c'est tout d'abord le support même de la fiction, celui qui permet à un monde « fictif », c'est-à-dire inventé mais parallèle à celui dans lequel nous vivons, d'avoir une consistance qui nous permette de nous y projeter. C'est également la condition même de la représentation théâtrale : sans personnages, pas d'acteurs, et sans acteurs, pas de représentation. Un personnage est aussi le représentant par métonymie de notre monde, de ses classes sociales, de ses représentants sexués, des âges de la vie... C'est aussi le fantôme dans lequel nous projetons nos identifications, nos peurs, notre amour ou notre haine. C'est encore, pour reprendre l'expression chère au metteur en scène Antoine Vitez, une *idée* : le personnage est porteur d'une idéologie, d'un réseau d'émotions et de jugements qui le mettent en conflit avec le monde qui l'entoure. De ce point de vue, le théâtre de Molière est un théâtre où des « idées » s'affrontent, et dans *L'École des femmes* s'affrontent deux « idées » en particulier : celle personnalisée par Chrysalde et celle personnalisée par Arnolphe.

II. D. Le personnage comme *fonction*

Un *personnage*, enfin, et c'est sur ce point précis que ce chapitre va porter, c'est *une fonction dans l'action*. Il peut, en effet, quel que soit son physique, son caractère, être ou ne pas être un rouage de cette action, la diriger, la subir, la favoriser ou lui nuire. C'est pourquoi on peut les étudier, abstraction faite de leur psychologie, de leur rôle social, du sentiment qu'ils sont censés inspirer chez le lecteur ou le spectateur, en fonction de leur simple place dans l'action. Pour mener à bien ce type d'étude, un *modèle* a été constitué depuis quelque trente ans, le *modèle actantiel*.

1. Le modèle actantiel

C'est à partir des travaux de Vladimir Propp (*Morphologie du conte*, Seuil, 1970), d'Etienne Souriau (*Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, 1950) et d'Algirdas Greimas (*Sémantique structurale*, Larousse, 1966) qu'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, rééd. Belin, 1996) a appliqué à l'étude des textes de théâtre le principe du modèle actantiel. Le principe en est le suivant : toute fable de théâtre pourrait être ramenée, au prix d'une forte condensation de son contenu, à un énoncé du type suivant :

Au nom de X, et pour Y, A cherche à obtenir B avec l'aide de C malgré l'opposition de D.

On pourrait résumer de la sorte bien des romans et bien des pièces de théâtre :

Au nom du dévouement et de la bravoure et pour la Reine, d'Artagnan cherche à obtenir les ferrets de la Reine avec l'aide des trois mousquetaires malgré l'opposition de Milady de Winter (Alexandre Dumas, *Les Trois mousquetaires*).

Au nom de la paix dans le monde et de la lutte contre la criminalité internationale et pour la Reine, James Bond cherche à récupérer des ogives nucléaires avec l'aide du service des renseignements britanniques malgré l'opposition d'Emilio Largo (Ian Fleming, *Opération Tonnerre*).

Au nom de l'honneur et pour son père, Rodrigue cherche à obtenir la mort de Don Gormas avec l'aide de sa seule épée malgré l'opposition de son amour pour Chimène. Puis, au nom de l'amour et pour lui-même, Puis, au nom de l'amour et pour lui-même, Rodrigue cherchera à reconquérir Chimène par lui-même malgré elle (Corneille, *Le Cid*).

Cet énoncé matriciel contient en effet les six fonctions fondamentales maximales propres à faire fonctionner un récit, et, partant, la fable d'une pièce de théâtre. Il ne reste plus qu'à définir, à nommer ces six fonctions.

A : il s'agit ici du **sujet** de l'action, **B** étant son **objet**.

C est l'**adjuvant** de l'action, celui qui aide **A** à réussir son entreprise.

A l'inverse, **D** est son **opposant**, celui qui pose des obstacles à la réalisation des vœux de **A**.

X est le **destinateur** de l'action : c'est en son nom que **A** est motivé par la réussite de son projet.

Quant à **Y**, il est celui pour qui **A** accomplit ce projet : il en est le **destinataire**.

2. Application au texte de *L'École des femmes*

Si l'on considère que la pièce s'organise à partir de son *genre*, l'action générale, parce que *générique*, de la pièce serait la réussite amoureuse des deux jeunes premiers.

Axe général

L'axe qui sert d'action générale à la pièce et de support actantiel au personnage serait en ce cas l'axe qui relie le **sujet** Horace à l'**objet** Agnès :

Horace ———> Agnès
(Sujet) (Objet)

Dit autrement : la pièce narre de quelle façon Horace parvient à conquérir l'objet de son désir : Agnès. Il s'agit à présent de placer les autres personnages et de délimiter les autres fonctions. On retient bien entendu immédiatement *Arnolphe* comme principal **opposant**.

Le rôle des valets (*Alain, Georgette*) :

il varie au cours de la pièce. Ils sont d'abord les bienfaiteurs, les protecteurs, les parrains du couple qui est destiné à se former, même s'ils ne le sont pas de façon volontaire : c'est leur bêtise, leur appât d'un pourboire facile également, qui leur fait ouvrir la porte à la vieille entremetteuse, puis à Horace. Ils remplissent ainsi, au début de la pièce, la fonction d'**adjuvant**. Mais lorsqu'ils repassent au service d'Arnolphe, pour des raisons similaires, leur rôle les place bien entendu en situation d'**opposant** : Alain recevra Horace à coups de bâton.

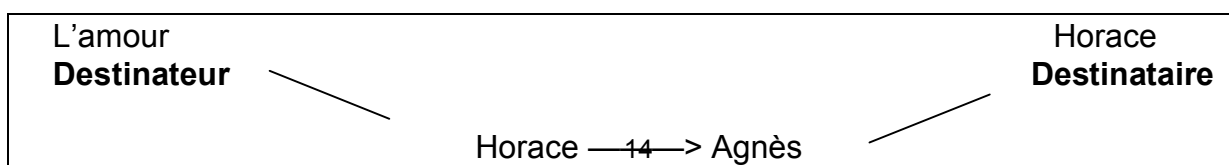
Destinateur et destinataire :

C'est au nom de l'**amour**, qui est le **destinateur** de l'action, qu'Horace désire Agnès, et il la désire pour lui-même : Horace est donc à la fois le **sujet** et le **destinataire** de son désir.

Autres adjuvants, autres opposants :

Jusqu'au milieu de l'acte V, Oronte, père d'Horace, est un **opposant** traditionnel dans le domaine de la comédie : il empêche en effet son fils de choisir suivant son cœur, pour lui imposer une union convenue sans son gré. Parce qu'il est une des raisons et un des acteurs de cette décision, Enrique est à placer lui aussi dans le camp des **opposants**. Bien entendu l'acte V retournera la situation lorsque la dissipation de ce dernier *quiproquo* de la pièce placera Oronte et Enrique en situation d'être les meilleurs **adjuvants** qui puissent être. Quant à Chrysalde, on remarquera que son rôle est neutre : il ne joue dans cette action aucun rôle, ce qui ne veut pas dire bien évidemment qu'il est un personnage de moindre importance. Il est tout simplement *extérieur* à cette action, qu'il voit se dérouler *en spectateur*, même s'il se révèle être l'oncle d'Agnès. L'importance du personnage de Chrysale est à chercher ailleurs que dans l'action proprement dite.

On peut ainsi dresser, pour donner une vue d'ensemble synthétique de l'action de *L'École des femmes*, le **schéma actantiel** suivant :



3. L'autre action de la pièce

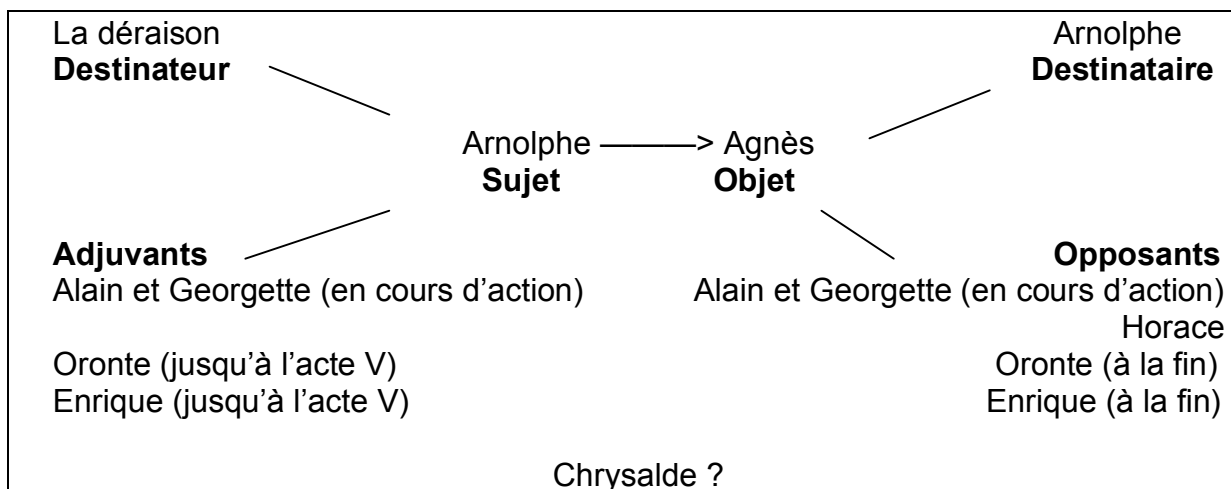
J'ai défini plus haut l'action principale de la pièce comme la *réussite amoureuse des deux jeunes premiers* pour des raisons d'ordre *générique* : c'est en effet l'axe qui rattache cette pièce à la grande famille de la comédie, antique (depuis Ménandre), humaniste puis classique. On sent bien pourtant, à la lecture de la pièce, que si cette action est *principale*, elle n'est pas la seule à l'être : il est impossible de considérer l'*autre* action de la pièce, celle qui fait d'*Arnolphe*, bien plus qu'un *opposant* redoutable, un personnage de premier plan, comme secondaire. Cette autre action est celle, inhabituelle alors dans la *comédie régulière*, mais qui n'en est pas moins largement mise en relief dans la pièce de Molière, qui fait d'un personnage ridicule le sujet dominant de l'action. Dans cette perspective, voici quel est l'axe principal de l'action de la pièce :

Arnolphe ———> Agnès

(Sujet) (Objet)

Cette action a la particularité d'être annoncée comme réussie à l'avance, mais de ne pas réussir pour autant à la fin de la pièce : nous sommes ici dans une typologie d'action propre à la *farce*, celle qui s'organise autour du *bon tour* joué à un personnage *ridicule*, et le *tour* est d'autant meilleur et d'autant plus jubilatoire pour un public désireux de *rire* que le personnage ridicule bascule d'une situation de force brutale à une défaite tout aussi brutale (schéma de l'agresseur agressé, ou de l'arroseur arrosé). Le schéma est ainsi celui d'une *action manquée*. L'opposant principal à cette action est cette fois Horace. On remarquera que si les autres adjuvants et opposants sont les mêmes que ceux de l'action précédente, cette fois à une place inversée, le Destinateur n'est plus le même : ce n'est pas au nom de l'*amour* qu'Arnolphe a l'intention d'épouser Agnès, même si cet amour s'exprimera par la suite (V, 4), mais au nom de ce que l'on nommera sa *déraison*. On remarquera que le rôle de Chrysalde est tout aussi neutre dans cette seconde perspective que plus haut.

Le **schéma actantiel** de cette *autre* action est celui-ci :



Il existe bien *deux actions* simultanées dans cette pièce : ces actions ne sont pas isolées l'une de l'autre : elles s'enchevêtrent au point de mettre en situation les mêmes personnages, dans des fonctions souvent parallèles. L'action de cette pièce n'est donc ni simple ni unique. Cette duplicité, cette complexité de l'action invitent à réfléchir au statut de *L'École des femmes* en regard de l'esthétique classique régnant alors sur la scène française.

III. L'École des femmes et l'esthétique classique

La pièce prétend certes se rattacher à la famille des comédies régulières, témoins de la noblesse d'un théâtre que l'on désignera bientôt comme *classique* en ce qu'il s'inspire des *classiques* que furent les Anciens (voir cours n° 1). On mettra bien entendu ce choix de rattachement en rapport avec la définition générique de la pièce, qui s'affiche comme *comédie*, ainsi qu'avec sa structure en *cinq actes* et son écriture en *alexandrins* (sous réserve des remarques déjà émises plus haut, au cours de la relecture de la pièce). La comédie de Molière s'écarte pourtant de cette esthétique en quatre points sensibles qui rendent problématique son rattachement au genre tout autant qu'ils rendent son théâtre novateur, dans la mesure où ce théâtre, avec ses traits particuliers, a réussi en peu d'années à s'imposer jusqu'à régner en maître sur la scène française. Ces quatre points sont : les personnages, les unités, la vraisemblance et la moralité.

III. A. Personnages

La sobriété classique du nombre de personnages jouant dans une pièce est certes à peu près respectée : huit personnages, deux femmes et six hommes, jouent dans cette pièce. Notons que la sobriété de cette distribution ne sera pas un trait constant du théâtre de Molière : les deux autres pièces de notre programme auront recours chacune à plus de dix personnages, car Molière n'économise ni sur les personnages principaux ni sur les personnages secondaires ; une pièce de Molière peut ainsi facilement dépasser les quinze personnages (*Dom Juan*, par exemple).

A ce manque de sobriété s'ajoute un élément autrement plus important : celui du milieu auquel appartiennent ces personnages. Même si Arnolphe se fait appeler « *Seigneur Arnolphe* » par Chrysalde (v. 165), titre que reçoit également Enrique (v. 1737), et même si l'on en déduit qu'Oronte est du même rang social que les deux précédents, la *noblesse* des personnages n'en est pas moins sujette à caution. Arnolphe ne reçoit un nom à particule qu'à la condition d'avoir fabriqué un nouveau nom de baptême à partir « d'un vieux tronc pourri » (v. 171), attitude que réproche Chrysalde qui ne porte certainement pas, lui, de tel nom. Le « seigneur » Enrique a amassé « beaucoup de biens » pendant « quatorze ans » en « Amérique » (v. 270-71) : ce n'est certes pas là le portrait d'un noble attaché à sa terre, à son nom, éventuellement serviteur de l'armée royale et courtisan empressé du Roi. La noblesse des personnages est ici de convention, et le texte nous incite à les prendre pour ce qu'ils semblent être : des *bourgeois*. Ces personnages évoluent d'ailleurs dans un monde *bourgeois*, placé sous l'angle de la réussite sociale (l'argent gagné en Amérique), des relations conjugales (le cocuage) et du contrat écrit (le Notaire). Nous sommes loin ici des comédies de Corneille : nous nous trouvons en fait dans un *univers mixte*, celui de la *comédie* mais également celui de la *farce* ; on mettra immédiatement ce constat concernant les personnages en rapport avec ce que nous avons vu de l'*autre* action de la pièce, sur laquelle on reviendra.

L'originalité de cette pièce est, parce qu'elle pratique la *mixité* générique brassant l'univers de la *comédie* à celui de la *farce*, qu'elle offre cinq actes et des alexandrins à des personnages qui ne sont plus — ou plus seulement — les personnages, nobles pour la plupart, des comédies de son siècle, mais qui sont également les bourgeois de la farce. Alain et Georgette sont certes des personnages plaisants, dont les bêtises rappellent celles des *valets* de la *commedia dell'arte* italienne, mais ces rustauds paysans proviennent de l'univers, bien français, de la farce. On notera qu'ils ne sont pas les seuls à renvoyer à ce genre médiéval, dans la mesure où même les personnages principaux ne sont pas réellement épargnés par la farce. Tout « noble » qu'il soit, même si sa récente noblesse est une noblesse de parvenu, Arnolphe est un personnage ridicule, dont la charge de « prête-à-rire » est renforcée par son omniprésence sur le plateau : il prononce à lui seul dix monologues. Quant aux jeunes premiers...

Agnès est certes une « jeune première », capable d'émouvoir un jeune homme au premier regard, mais elle est également une sotte, ainsi qu'elle s'en apercevra et qu'elle le reconnaîtra à l'acte V de la pièce. Quant à Horace, s'il est un jeune homme entreprenant, il est également peu dégourdi, et sa sottise prête aussi à rire. Si l'on peut interpréter son manque de lucidité au troisième acte :

*Ma foi, depuis qu'à vous s'est découvert mon coeur,
Il est à mon amour arrivé du malheur* (v. 858-59)

comme de la naïveté et en sourire, la répétition de cet aveu d'incompréhension à Arnolphe à la deuxième scène du cinquième acte :

*Je ne sais point par où l'on a pu soupçonner
Cette assignation qu'on m'avait su donner* (v. 1378-79)

prête cette fois à un rire plus ouvert (comique de répétition), et laisse peu après la place à un rire franc lorsque Horace choisit de s'en remettre à Arnolphe, cette fois non plus seulement comme confident, mais comme protecteur et acteur dans un enlèvement :

*C'est à vous seul aussi, comme ami généreux,
Que je puis confier ce dépôt amoureux* (v. 1434-35).

L'imbécillité d'Horace n'est certes pas celle d'Alain, mais elle tranche avec la débrouillardise des *galants* de comédie, y compris de certains « jeunes premiers » du théâtre de Molière, tels le Valère de *L'Avare* ou le Cléante du *Malade imaginaire*.

Quoi qu'il en soit, ces personnages ne sont pas non plus (et ce serait une grave erreur de lecture, à mon sens, de prétendre les y réduire) les personnages grossiers et taillés d'une pièce de la farce, non plus que les *types* de la *commedia dell'arte*. La mixité de cette pièce propose des personnages à dimension psychologique complexe, et même le personnage d'Arnolphe, on l'a vu notamment dans l'explication détaillée du dernier acte, laisse émerger par endroits une dimension pathétique. Ce pathétisme a d'ailleurs été exploité au théâtre dans des mises en scène célèbres : Louis Jouvet, qui jouait le rôle, en a fait un personnage sérieux et redoutable, et Antoine Vitez a conclu en 1978, lorsque Arnolphe « *s'enfuit sans rien*

dire » (v. 1764), qu'il a quitté la scène pour se tirer quelques secondes plus tard en coulisses... une balle dans la tête.

III. B. Temps, lieu et action

Des trois unités, celle dont s'écarte le moins Molière est bien entendu celle du **temps**, qu'il respecte absolument (voir cours n° 2), même s'il ne contracte pas la durée de la pièce dans les quelques heures auxquelles Racine la ramènera très bientôt dans le domaine de la tragédie.

La question du **lieu** est moins simple, en revanche. On se reportera aux quelques remarques faites dans le cours précédent (cours n° 2, « La mention du lieu »). Je prolonge ces remarques par celles-ci : si le lieu désigné est un espace de fantaisie, ne se situant dans aucune ville ni pays précis, si la mention de la « place de ville » rattache la pièce à la convention du *lieu* de la *comédie*, cette mention est une convention avec laquelle la pièce a du mal à jouer. Arnolphe possède au moins trois maisons, si l'on en croit la pièce : celle dans laquelle il va passer « *huit ou dix jours* » « *aux champs* » (II, 5), celle devant laquelle se déroule l'action et qu'il occupe sous le nom notoire de « Monsieur de la Souche », et celle qu'Horace lui connaît comme étant la sienne, peu éloignée de la deuxième, et dans laquelle il ne le trouve jamais (v. 254, 844).

Mais si toute la pièce est jouée, ainsi qu'invite à le faire la didascalie initiale de la mention du lieu, à *l'extérieur*, sur cette « place » que mentionnent même les discours des personnages (v. 1143), on sent bien que tout dans cette pièce ramène à la maison. Les conversations entre Arnolphe et Chrysalde ont la tranquillité, la longueur et la pose de conversations d'intérieur, et la première scène entre Arnolphe et ses deux valets a bien du mal à se situer en extérieur, dans la mesure où Arnolphe demande à ce qu'on lui ouvre la porte, et y parvient avant la fin de la scène. La scène I, 2 suppose d'ailleurs, quel que soit le choix de la mise en scène (coulisses, fenêtres...) que le dialogue se déroule entre un personnage situé à l'extérieur et deux personnages situés à l'intérieur de la même maison. Cette maison, Horace arrive à y pénétrer, avant le lever de rideau de la pièce et dans l'entracte qui sépare l'acte III de l'acte IV.

L'intérêt stratégique de faire se dérouler la pièce sur la « place » réside dans l'ignorance où doit être tenu Horace que la demeure de « Monsieur de la Souche » qu'il visite encore après le retour d'Arnolphe chez lui est également celle d'Arnolphe. Contentons-nous de remarquer qu'à l'exception de cet intérêt stratégique, de ce choix de convention, la pièce s'oriente vers l'intérieur de la maison, vers un lieu peu propice à la *comédie*, vers un lieu de prédilection de... la *farce*. Y compris du point de vue de l'exploitation de l'espace, cette pièce se joue à la lisière de la *farce*.

III. C. Vraisemblance

Lorsque les théoriciens de la tragédie condamnent le *deus ex machina* (voir cours n° 1, note 9), ils blâment aussi bien le recours à une intervention extérieure à l'intrigue ou à un dénouement quelque peu invraisemblable pour terminer une intrigue impuissante à se résoudre d'elle-même. De ce point de vue, la vraisemblance est mise à mal dans le procès du dénouement de la pièce, et sa fin heureuse, si elle n'est pas obtenue par quelque miracle divin, l'est grâce à un concours de circonstances particulièrement exceptionnel. En cela, Molière se fait l'héritier de la comédie latine et surtout italienne, mais se fait également *archaïque* en regard des nouvelles tendances du théâtre français.

Autre question, liée au *vraisemblable*, celle du *monologue* : les théoriciens classiques le goûtaient peu, pour ce qu'il avait de superficiel. Les dramaturges en ornaient pourtant leurs pièces, y compris Corneille qui les méprisait : ils offraient en effet de véritables *morceaux de bravoure* aux acteurs principaux, qui étaient la plupart du temps les chefs de la troupe acheteuse de la pièce. La « compromission » du monologue était donc nécessaire si l'on voulait voir jouer sa pièce.

J'ai déjà fait remarquer le nombre important, exceptionnel même, des monologues de cette pièce. On ne peut séparer la question de ce nombre du fait que l'écrivain Molière et l'acteur interprétant Arnolphe ne font qu'un : à l'éthique de la vraisemblance, Molière préfère le choix de l'efficacité ; il sait qu'il fait rire, que sa gestuelle, peu banale dans le théâtre français de l'époque, et que l'on dira imitée des Italiens, emporte l'adhésion d'un public conquis depuis *Les Précieuses ridicules*. Choisir d'assurer le *rire* en dépit de la tendance de l'époque est un autre écart moliéresque d'avec l'esthétique classique.

III. D. Moralité

La comédie « régulière », telle qu'elle a été remise à l'honneur par les humanistes après un millénaire d'oubli, avait tout comme la tragédie *une visée morale* ; son propos entrait en effet dans le cadre d'une *bonne éducation*, aux deux sens du terme : la comédie a pour but l'instruction *culturelle* aussi bien que *morale*. La *moralité* de la tragédie est d'autre part un des traits distinctifs qui la distinguent de la farce, de laquelle elle doit se préserver, et de laquelle elle est parvenue à se dégager depuis une trentaine d'années en France.

De ce point de vue également — et surtout, à en juger par les réactions contemporaines de la création de la pièce —, *L'École des femmes* s'écarte sensiblement de la noblesse attendue de la comédie. La suspension du discours, due tant aux pressions d'Arnolphe qu'à la crainte d'Agnès, dans la relation de l'épisode du « ruban » (stichomythies de II, 5, v. 572-73), isolant chacun des termes de la proposition : « *il m'a [...] pris [...] le [...]* », met en attente un mot vulgaire, ou tout au moins à un mot renvoyant à un référent auquel tout le monde est appelé à penser. Si ce référent n'est pas le bon, son remplacement par le *ruban* n'accentue que plus l'effet comique d'un *quiproquo* dans lequel même les spectateurs sont invités — et efficacement — à se fourvoyer. Il va sans dire que la « noblesse » de la *comédie régulière* que prétend être la pièce s'en trouve atteinte, et au nombre des reproches que suscitera la pièce figurera, en particulier à cause de l'épisode du « ruban », celui d'*immoralité* et de *vulgarité*.

IV. La réception de la pièce : la querelle de *L'École des femmes*

L'accueil de *L'École des femmes* fournit l'occasion — rare — de connaître le projet moliéresque, *du moins celui qui a été défendu après coup* par l'auteur lui-même.

IV. A. Provocations

Lorsque la pièce, première « grande » comédie de Molière, en cinq actes et en vers, est donnée en décembre 1662, elle est favorablement accueillie par les deux publics de la troupe : les Parisiens donnent aux comédiens l'occasion de se produire

une trentaine de fois d'affilée sans relâche, et le roi demandera à la voir cinq fois dans la même année, sans compter les représentations privées chez Colbert ou devant Philippe d'Orléans. Mais l'enthousiasme ne fut pas le seul à présider à l'accueil de la pièce. En ces temps où concurrence et dénigrement sont rudes, certains critiques s'attaquent à Molière pour plagiat, allant jusqu'à lui reprocher... de s'être plagié lui-même en reprenant un sujet déjà utilisé dans *L'École des maris*. Les comédiens de la Troupe royale, la grande rivale installée à l'Hôtel de Bourgogne, s'en prennent d'autant plus volontiers à la pièce que Molière les avait attaqués en se moquant de leur jeu dans *Les Précieuses ridicules* : c'en était déjà beaucoup pour une troupe à qui la nouvelle venue sur la scène parisienne lui avait ravi le monopole de la seule troupe française protégée et pensionnée par le pouvoir royal. Molière en rajoute avec cette nouvelle pièce, dans laquelle il assume encore une fois le risque de déplaire pour rallier les rieurs en se moquant de ses confrères. La réplique d'Arnolphe qui clôt l'acte II :

Je suis maître, je parle ; allez, obéissez

est un emprunt parodique de celle de Pompée finissant l'acte IV de *Sertorius* de Corneille, joué la même année par... l'Hôtel de Bourgogne.

IV. B. Vulgarité et immoralité

Ces attaques, et les règlements de compte qui les ont provoquées ou suivies, sont pourtant anecdotiques, quelle que soit leur importance à l'époque, en regard des querelles de fond soulevées par la pièce, querelles portant sur le genre même de la « comédie » de Molière.

Les critiques contemporains de la pièce attaquent certes la *longueur* d'une pièce comportant de nombreux récits, les *invraisemblances* d'une intrigue domestique se déroulant tout entière « dans la rue »... Reste que la question *littéraire* de loin la plus évidente repose sur la dégradation du genre, tel qu'il se concevait jusqu'alors aux yeux des gens de goût. On déplore le fait que Molière ait rabaissé la « grande » comédie en cinq actes et en alexandrins en la mêlant à des éléments farcesques et à des manières importées du théâtre italien. Cette accusation de vulgarité ne donne pas seulement du grain à moudre aux amateurs de théâtre « noble », mais également aux contempteurs du théâtre : la pièce illustre à merveille l'*immoralité* du théâtre, une immoralité redoublée d'indécence, comme le dialogue du « ruban » en est la preuve.

Le scandale *moral* de ce dialogue est redoublé par l'*impiété* du troisième acte (scène 2) : au cœur de la pièce, la longue scène de la lecture des « Maximes » est pour les gens d'église un affront d'une insolence inédite. A une époque où seul le pouvoir royal est assez puissant pour protéger les gens de théâtre et la scène contre les attaques *morales* des religieux, Molière ne se mêle pas seulement d'évoquer la religion dans une intrigue de théâtre : il le fait dans le cadre d'une intrigue de mœurs prêtant à rire, met dans la bouche d'un personnage ridicule des propos encore largement partagés à son époque, notamment par certains hommes d'église, même s'ils ne sont plus universels, sur l'humilité dans laquelle doivent se contenir les femmes face aux êtres supérieurs que sont les hommes, et sur la damnation qui attend les femmes de mauvaise vie :

[...] *il est aux enfers des chaudières bouillantes*
Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes.

[...] *s'il faut qu'à l'honneur [votre âme] fasse un faux bond,*
Elle deviendra lors noire comme un charbon ;
Vous paraîtrez à tous un objet effroyable,
Et vous irez un jour, vrai partage du diable,
Bouillir dans les enfers à toute éternité [...] (v. 727-37)

Ces propos, qui sont des propos vraisemblables de *prédicateur*, sont employés d'autant plus à mauvaise fin qu'ils sont immédiatement suivis par la lecture, ordonnée par Arnolphe, des « Maximes » : la *vraisemblance* de ces propos est retournée par la drôlerie des jeux de scène entre l'innocente Agnès et le despotique Arnolphe.

Les procès en *immoralité* portés contre la pièce se retournent bien entendu en direction de l'auteur lui-même. Les comédiens sont eux-mêmes des gens immoraux, et leurs femmes des femmes publiques ; Molière vient d'épouser une jeune femme de vingt ans sa cadette, une comédienne ; Molière joue à la scène le rôle qu'il joue lui-même dans la vie... On ira même jusqu'à laisser croire que sa jeune épouse Armande Béjart, la petite sœur de sa maîtresse Madeleine, est en fait la fille de Madeleine, et peut-être bien même sa fille à lui...

Je profite de l'évocation de ces attaques et de ces rumeurs pour vous éviter un faux pas : même si Molière se marie peu de temps avant la création de la pièce, même si l'écriture de *L'École des femmes* est contemporaine de son mariage avec la jeune Armande Béjart, il serait erroné de penser que cette pièce est une « autofiction » dans laquelle Molière se mettrait lui-même en scène. L'image serait certes séduisante ; elle trouverait de plus un écho dans celle d'un Molière cacochyme écrivant *Le Malade imaginaire* et les répliques sur le « poumon » quelques semaines avant de mourir d'une fluxion de poitrine. Mais elle est inexacte et irréaliste : cocuage et jalousie sont des lieux communs de la farce, lieux abondamment visités par Molière depuis ses premières pièces : *La Jalousie du barbouillé*, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, et bien entendu *L'École des maris*. Le fait que Molière écrive pour lui-même le rôle d'Arnolphe et fasse jouer Agnès par sa propre femme prouve bien, *a contrario*, qu'il ne voyait rien, dans l'intrigue qu'il a lui-même créée et distribuée, quoi que ce soit qui puisse atteindre à son honneur privé et à celui de sa famille : tel est le point de vue de Roger Duchêne, et je m'y range entièrement⁴.

IV. C. La réponse de Molière : *La Critique de l'École des femmes*

La querelle sera longue ; elle vient d'ailleurs de loin. Elle a, en fait, commencé avec *Les Précieuses ridicules* (voir cours n° 2) ; elle se prolongera avec l'échec provisoire de Molière dans son *Tartuffe*. En attendant, elle a ici pris un tournant grave : Molière ne se contente plus de railler ses confrères et quelques travers mondains contemporains, mais prend la double licence d'abâtardir la comédie et de se mêler des affaires religieuses, d'une manière pour le moins discutable : c'est dans cette double perspective que s'aggraveront les reproches qui lui seront faits dans *Tartuffe*. Molière va toutefois reprendre très vite la parole dans cette querelle, en y

⁴ Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998.

répondant *sur certains points seulement*. Cette réponse prendra la forme d'une nouvelle pièce de théâtre : *L'École des femmes* avait été créé en décembre 1662 ; c'est en juin 1663 que se joue sur la scène du Palais-Royal *La Critique de l'École des femmes*. Et c'est un Molière triomphant qui l'écrit et la fait représenter : querelle ou pas, la pièce de décembre avait été un succès public, la parution du texte imprimé en mars était accompagnée d'une dédicace à Henriette d'Angleterre (voir cours n° 1), et Louis XIV a fait annoncer à Pâques qu'il avait décidé d'attribuer à Molière lui-même une pension régulière de 1000 livres. Avec cette nouvelle pièce, Molière publicise de nouveau la protection dont il jouit : la dédicace de la pièce, imprimée en août suivant, sera cette fois « A la Reine mère », Anne d'Autriche, mère de Louis XIV ; une mère qui détenait encore il y a peu de temps le véritable pouvoir royal, une reine connue pour sa dévotion, une « *dévotion* » à laquelle le dramaturge rend publiquement hommage...

1. La pièce

Il s'agit d'une courte pièce en un acte et en prose, ayant pour cadre le salon d'une femme d'esprit en vue, recevant en visite deux dames, un marquis, un chevalier et un poète. Cinq de ces six personnages ont vu récemment *L'École des femmes* de Molière et échangent leur point de vue sur cette pièce qui a fait scandale. Deux des dames réprochent la pièce, qu'elles jugent immorale et indécente ; le marquis prétend faussement l'avoir vue et la condamne également, par opportunisme ; le poète, qui est également auteur dramatique (je rappelle que l'écriture du théâtre est alors affaire de « poète », voir cours n° 1), la condamne au nom des « *règles de l'art* ». Les deux personnes à la défendre sont Uranie la femme d'esprit et le chevalier Dorante. Le parti pris de mise en scène est visible : Uranie et Dorante sont raisonneurs et honnêtes ; face à eux s'expriment une fausse précieuse, une « *causeuse qui ne dit pas ce qu'elle pense* », un marquis superficiel et un poète pédant. C'est Dorante qui a la charge de reproduire le discours de l'auteur sur sa pièce.

2. Les attaques

Les attaques des femmes reprennent les passages choquants de la pièce : le « ruban » n'est pas mentionné, mais on a relevé d'autres obscénités, plus avouables dans la bouche de prudes femmes, telles la « *tarte à la crème* » d'Arnolphe (v. 99), « *les enfants par l'oreille* » d'Agnès (v. 164) et « *le potage* » d'Alain (v. 432). Le marquis la trouve d'autant plus détestable que la populace y rit, et qu'il est par conséquent de bon goût de ne pas la trouver drôle. Le poète rappelle que « *le nom de poème dramatique vient d'un mot grec qui signifie agir* » et que la pièce comporte trop de récits pour une pièce d'action, qu'elle est irrespectueuse envers la religion, et que le jugement de la cour royale n'est pas un jugement fiable.

3. La défense

Les arguments de Dorante pour défendre la pièce sont au nombre de trois :

- a) Le jugement du grand public, le « *parterre* », n'est pas moins noble que celui d'un public averti susceptible de juger d'une pièce « *selon les règles* » ; et un jugement honnête se doit d'être guidé par le seul « *bon sens* ».
- b) Le jugement de la cour est un jugement pertinent, en dépit de quelques courtisans « *qui déshonorent les gens de cour par leurs manières* ».

extravagantes » (scène V) ; et « *il n'y a point de lieu où les décisions soient si justes* » (scène VI).

- c) Les « règles de l'art » ne sont que des « observations de bon sens », et « la grande règle de toutes les règles » est « de plaire ». C'est donc au public d'être juge.
- d) Même s'il est convenu que la tragédie soit une matière plus noble que la comédie, cette dernière n'en est pas moins digne de louanges ; une bonne comédie est même « *plus* » difficile à concevoir qu'une bonne tragédie. En effet, développe Dorante :

Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez ; ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature ; on veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens, et bien écrites : mais ce n'est pas assez dans les autres ; il y faut plaisanter ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens (scène VI).

- e) Les passages indécents de la pièce n'ont pas à être versés au compte de la pièce elle-même, mais au compte de l'extravagance d'Arnolphe ou de la sottise d'Agnès, c'est-à-dire au compte de l'exacte peinture des personnages.

Les deux premières remarques visent les conditions de la réussite d'une pièce de théâtre. Molière en appelle à la grande majorité des gens qui ont acclamé la sienne, dût-elle contredire celle des gens *a priori* « autorisés » à dispenser blâmes et éloges, les lettrés et les mondains. Cet argument pose une des grandes questions du siècle : il a déjà été utilisé par l'auteur Corneille à l'occasion de la « Querelle » du *Cid* (1637).

Les deux dernières sont une « défense » de la comédie : elle est loin d'être un genre méprisable, puisqu'elle est un genre difficile à réussir. Elle doit, en effet, répondre aux deux impératifs : « *peindre d'après nature* », et « *faire rire* » ; la *vraisemblance* d'un tel exercice amène à reconsidérer la question des « *bienséances* ».

La troisième remarque associe la portée de la comédie à ses règles : Molière ne remet pas en question les préceptes des Anciens, mais les reformule en termes de « *bon sens* » et les associe à l'efficacité de la pièce : plaire au plus grand nombre.

Le discours raisonné de Dorante, outre de s'appuyer sur le nombre et la qualité des défenseurs de la pièce : le public bourgeois et les hauts personnages de la Cour, pose ainsi les jalons de la première « poétique » française de la comédie écrite par un praticien du genre. Qui sont ces « *honnêtes gens* » dont parle Dorante ? A l'époque, le terme *honnête* n'a pas encore le sens *moral* qui est le nôtre, même s'il a une valeur *laudative*. Est *honnête homme* l'homme *d'honneur* (les deux termes ont la même origine), c'est-à-dire l'homme *d'estime*. Au XVII^e siècle, cette qualité concerne la noblesse ; elle a été développée par Nicolas Faret, qui adapte le célèbre ouvrage italien *Le Courtisan* (1528) de Baldassar Castiglione en écrivant *L'Honnête Homme*

ou *l'art de plaire à la Cour* (1630), ouvrage à succès qui devient vite une référence chez les courtisans, au point que dans l'usage courant un *honnête homme* désigne, dans la langue de la seconde partie du siècle, un homme bien né, doté de qualités morales et chrétiennes, *et cultivé*, notamment *lettré*.

La question pointée ici par Molière, qu'il place dans la bouche de Dorante, est celle de la double épreuve d'un dramaturge comique ayant à cœur de faire rire des nobles *de bon goût*.

V. Questions de genre

Je finirai ce cours sur *L'École des femmes* par quelques questionnements portant sur le *genre* de la pièce, qui vous fourniront quelques pistes de réflexion pour votre devoir n° 1 (rappel : remise pour le 9 décembre, date du stage, au plus tard), mais également à l'occasion quelques angles d'attaque pour votre lecture du *Tartuffe*.

V. A. Comédie espagnole, comédie italienne

On a déjà fait la remarque (cours n° 2) du brassage des univers dont proviennent les noms des personnages : comédies « à l'espagnole », « comédies humanistes », farce... L'hybridité de la pièce reflète assez bien un tel brassage. À lire *L'École des femmes*, l'originalité du théâtre de Molière en ce début des années 1660 apparaît clairement à une époque où la comédie en France se taille un franc succès dans la thématique de la *comedia* espagnole : intrigues amoureuses entre cavaliers galants généreux et passionnés et jeunes filles séduisantes et hardies. Cet écart s'apprécie à l'aune de la distance qui sépare l'ingénuité d'Agnès, en dépit de l'initiative qu'elle prend de lier une lettre à la pierre qu'on lui demande de jeter sur Horace, à la finesse des *doñas* espagnoles ; à la distance également qui sépare la crédulité parfois stupide d'Horace, en dépit de son empressement et de sa combativité pour parvenir régulièrement à voir la jeune fille dont il est épris, avec l'esprit d'initiative, la ruse et l'audace des *galans* du théâtre espagnol...

La comédie moliéresque est de ce point de vue bien peu « espagnole », à la différence de ce qu'était *Dom Garcie de Navarre* (1661) ou le sera *La Princesse d'Elide* (1664) : elle serait plutôt de type « italien », à la façon des pièces de la *commedia dell'arte*, qui entremêlent l'intrigue amoureuse au rire farcesque. On n'en constatera pas moins la tension qui s'instaure entre cette hybridité et la « régularité » formelle de la pièce : actes, vers, etc.

Cette « italianisation » de la comédie ne suffit certes pourtant pas à décrire la spécificité de *L'École des femmes* ; le personnage qui sert de relais entre les deux jeunes amoureux n'est pas, en effet, le valet ingénieux ou la soubrette dégourdie, comme ce sera le cas par exemple dans *Les Fourberies de Scapin*, mais un personnage sorti tout droit de la *farce* médiévale : un personnage doublement ridicule parce que jaloux et cocu à la fois.

V. B. Esthétique et pragmatisme

À l'aune des « écarts » de cette pièce d'avec la régularité « classique », on évaluera une autre hybridité, celle du divorce entre l'*esthétique* d'une pièce censée se conformer à des canons dont elle se réclame, ceux de la *comédie*, et son *pragmatisme*, son choix de l'*efficacité* : c'est bien d'efficacité que parle Dorante dans *La Critique de l'École des femmes*, lorsqu'il assure à sa manière que le grand critère

de réussite d'une pièce de théâtre est le fait qu'elle *plaise*, le grand critère de réussite d'une comédie étant le fait qu'elle *fasse rire*...

C'est à la lumière de ce pragmatisme qu'il faut évaluer le nombre rarement aussi élevé des monologues qui ponctuent la pièce : Molière sait qu'il fait rire le public parisien, et que sa présence, son jeu, sont un gage de succès. Son jeu est autrement plus corporel que celui des autres acteurs français interprètes de la comédie, et même sa diction, et celle des gens de sa troupe, tranchent sur celle des comédiens de la troupe rivale : on en jugera aux moqueries incessantes des textes de Molière sur la diction de cette troupe, notamment dans *L'Impromptu de Versailles*, et à rebours sur le fait que Racine abandonnera bien vite la troupe du Palais-Royal pour porter ses tragédies à l'Hôtel de Bourgogne.

C'est l'efficacité du *rire* qui n'épargne aucun des moments ni des personnages de la pièce ; le seul personnage de cette pièce qui ne peut être affecté ni par la sottise, ni par l'extravagance, ni par la situation est en effet Chrysale : sa présence « hors de l'action » (voir plus haut dans ce cours) le lui permet, certes. Mais la présence de Chrysale est constamment associée à celle d'Arnolphe, et les discours sensé qu'il tient ne sont prononcés que dans des dialogues où ils sont équilibrés, compensés, en même temps que mis en valeur, par les propos extravagants et ridicules d'Arnolphe.

V. C. La satire des mœurs

Dernier grand point à considérer, dans la mesure où il est récurrent dans l'œuvre de Molière : la *satire des mœurs*. Se moquer de personnages consacrés par la caricature, les moqueries du temps et l'héritage de la tradition n'est en rien original chez Molière. En attaquant des personnages comme Arnolphe, jaloux excessif condamné à être cocu, il ne fait que reproduire des schémas traditionnels qu'il a déjà utilisés (*Sganarelle*, 1660) ou qu'il réutilisera par la suite (*George Dandin*, 1668). Depuis la farce médiévale et la comédie italienne, les docteurs sont pédants, les tyrans domestiques sont ridicules, les religieux sont paillards...

L'innovation de Molière consiste à pointer, dans *L'École des femmes* aussi bien que dans *Les Précieuses ridicules*, non point — ou point seulement — les travers *de tout temps*, mais les *travers de son temps*. De ce point de vue, il pourrait être encore considéré comme un héritier, celui d'Aristophane, dont les trouvailles efficacement comiques se construisaient sur l'actualité immédiate de la cité qui se rassemblait tout entière à la comédie. Mais Molière ne s'inspire pas d'Aristophane, alors mal connu, et qui ne représente en rien une référence chez les héritiers des Anciens que sont les écrivains de comédie humanistes et classiques. D'autre part, Molière n'utilise pas seulement ces traits de la société parisienne de son temps pour en faire rire, mais également pour les blâmer : le théâtre de Molière se veut *moraliste*. La morale des *Précieuses ridicules* était portée sur la scène par le ridicule dans lequel les deux jeunes filles se fourvoyaient elles-mêmes, et formulées en guise d'*explicit* à la pièce par un père de famille, Gorgibus, blâmant au nom du bon sens les auteurs de « sornettes ».

Ici, la morale est certes portée par l'action même de la pièce, mais également par un personnage dont c'est, à très peu de choses près, la seule fonction : le « raisonneur » Chrysale. C'est en émule du poète Térence que se comporte là Molière en se faisant l'auteur d'une comédie moraliste : à la fois morale et moralisatrice. Ici se situe la frontière de loin la plus étanche entre le théâtre de Molière et la farce. Ici se situe aussi la limite entre le jugement de Dorante défendant

L'Ecole des femmes et l'ambition véritable de Molière : être l'auteur d'une comédie qui ne se contente pas de *faire rire* le public populaire et l'entourage royal, mais qui prétend également être reconnue par les lettrés et les gens de goût, ceux précisément qui forment le groupe, minoritaire en nombre, mais dont l'approbation est pourtant recherchée par Molière, des « *honnêtes gens* ».

A bientôt,
H.B.