



## LITTÉRATURE FRANÇAISE

### Molière et la comédie classique au XVII<sup>e</sup> siècle

#### ***L'École des femmes (1) :***

**Aux frontières du texte, éléments de versification française.**

**Lecture de l'acte I, directions de travail.**

**Quelques documents.**

#### **I. Molière et le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle.**

Même si le nom de Molière est peut-être dans le monde le nom de dramaturge français le plus célèbre après celui de Shakespeare et s'il peut passer, à juste titre, pour le plus grand dramaturge comique de la période classique, la comédie française existait avant lui à Paris. Il en est un héritier et un continuateur, quelle que soit son originalité. Il est également un témoin des différentes conditions matérielles dans lesquelles s'exerçait le théâtre en son siècle, puisqu'il les a toutes connues. Je vous donne ici quelques éléments de contexte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pour une perspective plus large de l'Histoire du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, on consultera éventuellement : Hervé Bismuth, *Histoire du théâtre européen, I : « De l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle »*, « Unichamp-Essentiel », Champion, 2005.

## I. 1. Le théâtre à Paris dans les années 1620-1640

Molière est né à Paris en **1622** et se tourne vers le théâtre en **1642**, à l'âge de vingt ans. Il est vain (du moins je le pense) d'apprendre, de retenir des dates de naissance et autres nombres biographiques qui n'ont aucun intérêt *en soi* pour notre connaissance des œuvres littéraires. On pense parfois que les connaître peut être utile à présenter un travail, par exemple une dissertation : « Molière est né en 1622 »... Évitez d'abord ce genre d'alibi pour motiver une introduction (voir plus bas dans la partie « Méthodologie de la dissertation »). Une date n'a d'utilité que pour situer un contexte. Plutôt que de retenir que Molière est né en **1622**, il est bien plus utile, il est même *nécessaire* de savoir qu'il a vécu sa jeunesse **sous Louis XIII** (qui régnait depuis 1610, jusqu'à sa mort en 1643). Le premier auteur d'une *Vie de Molière* (Grimarest, 1705) suppose déjà que la passion de Molière pour le théâtre remonte à son enfance, et aux spectacles que l'emmenait voir son grand-père maternel. C'est cette hypothèse que met en images le film d'Ariane Mnouchkine *Molière* (1977), qui est de très loin la biographie filmée la plus belle et la plus réaliste que l'on ait pu faire d'un dramaturge français (à voir absolument si vous ne connaissez pas...), même si elle contient sa part de légendes persistantes, largement démenties par la critique littéraire contemporaine<sup>2</sup>. Vrai ou faux, lorsque Molière se tourne vers le théâtre, il se tourne vers une activité qui à Paris s'exerce aussi bien dans des salles fermées (Grimarest explique que le grand-père de Molière l'emmenait aux représentations jouées à l'Hôtel de Bourgogne) que sur des tréteaux, notamment sur le Pont-Neuf (chez Ariane Mnouchkine, l'aïeul et l'enfant sont des spectateurs de théâtre de rue et de tréteaux).

### A. Le Pont-Neuf et les tréteaux de la farce

Ce passage récent sur la Seine qu'est le Pont-Neuf, aujourd'hui le plus vieux pont de Paris, est la première construction en pierre, entreprise par Henri IV, à ne pas être bordée d'habitations. Il se transforme vite en un lieu de promenade et d'attroupements autour des marchands ambulants, bonimenteurs et autres bateleurs qui s'y installent. Il devient le lieu de prédilection des farceurs, dont le répertoire et les personnages sont à l'imitation du *théâtre italien*. Dans la première moitié du siècle, s'y produisent notamment : Tabarin, personnage à la longue barbe tenant une batte à la main ; Gros-Guillaume au visage blême et au ventre énorme ; le valet Turlupin dont le caractère et le comportement, empruntés à la comédie italienne, annoncent le Scapin de Molière à venir ; Gaultier-Garguille, le spécialiste des rôles de vieillard ; Guillot-Gorju, celui des médecins pédants et ridicules.

### B. Les salles

Un siècle avant la naissance de Molière, le théâtre français ne connaissait pas les salles fermées. Le théâtre se jouait en plein air, et certaines manifestations (les *mystères*) pouvaient aussi bien durer plusieurs heures voire plusieurs jours par intermittences et occuper une place, une rue, voire une ville entière. Ces manifestations ont été interdites à Paris, puis dans le reste de la France vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle parce qu'elles troublaient l'ordre public. Le théâtre parisien, puis français, se jouera désormais dans des espaces clos, isolés, et de dimension

<sup>2</sup> Le film est disponible depuis deux ans en DVD. Pour les légendes sur la vie de Molière et leur démythification, je renvoie à l'ouvrage de Roger Duchêne signalé en bibliographie : *Molière*, Fayard, 1998.

modeste. La célèbre troupe des Confrères de la Passion se fait alors héberger dans une salle de l'Hôpital de la Trinité pour ses représentations. En 1548, la troupe achète un lieu-dit : « Hôtel de Bourgogne », y fait bâtir le premier « théâtre » parisien, qui portera pendant plus d'un siècle le nom d'« Hôtel de Bourgogne ». Cette salle reproduit à peu près l'espace qui accueillait la troupe à l'époque où elle jouait à l'Hôpital de la Trinité. La salle est rectangulaire : pendant longtemps, en France, on n'imaginera de salles de théâtre qu'à partir de ce format, *qui est également celui des salles de jeu de paume*, qui seront dès lors provisoirement investies jusqu'à ce qu'elles se transforment, à l'occasion, en théâtres permanents, comme le Marais.

Scène	Public
-------	--------

Jusqu'à la fin des années 1620, la salle, qui est toujours la propriété des Confrères de la Passion, y accueille des troupes itinérantes qui y jouent moyennant un loyer journalier très lourd : c'est la seule salle de théâtre parisienne, à l'exception des jeux de paume utilisés de temps à autre. En 1629, Louis XIII place la troupe de Valleran sous sa protection et l'installe en 1629, par bail renouvelable de trois ans, à l'Hôtel de Bourgogne : elle occupera les lieux jusqu'en 1680 sous le nom de « Troupe royale ». Cette troupe sera la grande rivale de celle de Molière dans les années 1660-70, celle également qui créera les pièces de Racine, d'*Andromaque* à *Phèdre*. La fin des années 1620 marque également le moment où le comédien Charles le Noir, chef de la troupe des « Comédiens du Prince d'Orange », auquel succèdera assez vite Montdory, fait d'un ancien jeu de paume un lieu permanent de théâtre, le Théâtre du Marais, dont le jeune Corneille assurera un succès durable. La salle est conçue globalement sur le même patron que celle de l'Hôtel de Bourgogne : un parterre, des galeries latérales pour les nobles et des gradins surélevés au fond.

### C. Les représentations théâtrales

Dans les salles de théâtre, on joue aussi bien la *farce*, celle que l'on joue sur le Pont-Neuf, que les nouveaux genres réguliers que sont la *tragédie* et la *comédie* (voir cours précédent). Mais des genres peinent à trouver leur voie et leur public : ils ont été ré-inventés seulement au siècle précédent, et les Guerres de religion ont longtemps interrompu l'activité théâtrale à Paris. Le théâtre n'y reprend vraiment qu'avec les années 1620, dans une ville où les troupes françaises sont concurrencées depuis le siècle précédent par les *troupes italiennes* qui excellent dans ce genre récent qu'est la *commedia dell'arte*.

Dans les salles, l'aire de jeu, la « scène », est particulièrement étroite. Cette étroitesse aura certes des conséquences sur l'écriture dramatique, dans la mesure où elle sera une condition favorable à l'adoption des règles classiques, aussi bien celle de l'unité de lieu que celle des bienséances : il est en effet difficile d'y faire cohabiter plusieurs espaces scéniques différents, difficile d'y faire représenter batailles et duels. Dans ces mêmes années, le théâtre français emprunte déjà à la scénographie italienne le décor en trompe-l'œil, qui permet de gagner visuellement une profondeur qui n'existe pas dans la réalité scénique. Pour ménager plus l'effet de surprise esthétique du décor que d'éventuels changements de tableaux, le théâtre

français commence à partir des années quarante à recourir aux rideaux de scène, des rideaux que l'on commence par faire tomber au début de la représentation, puis que l'on relèvera lorsque la machinerie des salles de spectacle s'améliorera.

Mais jusqu'aux années quarante et à la construction des nouveaux théâtres, l'exiguïté du plateau ne permet pas aux acteurs d'affronter physiquement la profondeur suggérée : un acteur se déplaçant vers le fond ou vers les côtés de la scène ruinerait en effet la perspective, en se révélant plus grand que les décors. L'acteur joue donc près du public, le plus souvent face à lui, d'autant plus que la scène n'est pas éclairée : les conditions d'éclairage à la chandelle et la fumée ne permettent pas que s'élève un écran de fumée entre scène et spectateurs. Pour gagner l'attention du public sur son personnage, l'acteur porte un costume aux couleurs vives, et recourt essentiellement à une gestuelle sur place et à ses qualités de voix, de diction, de ronflement du vers : le théâtre français est devenu principalement un théâtre du texte, ce dont s'accommode bien un art maintenant passé entre les mains des lettrés.

Les femmes jouent depuis quelques années à peine dans les théâtres, sous l'influence des comédiens italiens qui venaient jouer à Paris. Mais elles ont mauvaise réputation : elles passent pour des femmes légères, et les comédiens pour leurs souteneurs. Le théâtre représente ainsi pour l'Eglise un lieu de mauvaise vie, dans lequel on représente souvent des passions répréhensibles et des sujets peu recommandés : c'est pourquoi il sera un des lieux de divertissement les plus attaqués par les religieux.

Le public est présent, même sur scène : c'est le succès du *Cid* de Corneille qui conduira en 1637 Montdory à aménager des banquettes sur la scène du Théâtre du Marais, destinées aux nobles en vue manifestant le goût de s'y faire voir. Ces nobles, dont les costumes sont semblables à ceux des personnages nobles joués sur la scène, font ainsi partie du spectacle, à la fois auditoire privilégié et figurants volontaires dans les palais reconstitués par le décor de la représentation. On associera cette réalité matérielle de la représentation aux règles de « liaison des scènes » rappelées par Jean de la Taille (voir cours n° 1) : il faut, dans cette configuration, que l'écriture de la pièce prévoie des scènes bien liées, afin qu'on reconnaisse les personnages au nombre des personnes présentes sur le plateau. Les entrées se limitent ainsi souvent à un seul acteur afin qu'on puisse distinguer clairement qui joue, quitte à ce que le texte souligne lui-même qu'un personnage entre sur scène (du type : « Mais le voici qui arrive »...).

Dans la salle, les publics nobles et bourgeois cohabitent, les premiers occupant loges et galeries, les seconds parterre et gradins. C'est sans doute la présence des nobles et des lettrés qui accroîtra peu à peu le recueillement du public qui, jusqu'à la fin du siècle, n'a rien de comparable avec le recueillement attendu de nos jours dans les salles de théâtre : la salle de spectacle est encore un lieu de rencontres, où l'on s'interpelle, où l'on tient des discussions privées, et où à l'occasion on invective les acteurs.

L'enfermement du théâtre nécessite le recours à la lumière artificielle, et logiquement, au choix des horaires de représentation en soirée, à une heure où l'activité urbaine s'apaise, mais dans le premier tiers du siècle les représentations ont encore lieu dans l'après-midi. La salle s'éclaire à la bougie, à la mèche à huile, à la chandelle, moyens efficaces et peu coûteux, mais qui répandent une odeur peu agréable et qui sont surtout peu pérennes : il faut les entretenir régulièrement, notamment les épurer, « moucher les chandelles » qui enfument la salle, à l'occasion



des entractes. L'existence de la règle classique de la division d'une pièce en cinq actes se voit ainsi confirmée par la nécessité matérielle de renouveler régulièrement l'éclairage des salles. Si l'on tient compte du fait que, suivant les mises en scènes contemporaines, une pièce classique occupe entre une heure trente et deux heures trente de temps de représentation, et que cette durée devait être sensiblement la même à l'époque, c'est à peu près toutes les demi-heures que l'éclairage d'une salle doit être renouvelé.

En 1641, le Cardinal de Richelieu avait fait construire par l'architecte Le Mercier un nouveau théâtre à Paris, au Palais-Cardinal, le Palais-Royal actuel, qui s'inspire des théâtres italiens. Mazarin fera plus tard aménager cette salle par un décorateur italien. Molière n'est pas encore l'homme qui assurera les beaux jours de ce théâtre.

Les femmes jouent depuis quelques années à peine dans les théâtres, sous l'influence des comédiens italiens qui venaient jouer à Paris. Mais elles ont mauvaise réputation : elles passent pour des femmes légères, et les comédiens pour leurs souteneurs. Le théâtre représente ainsi pour l'Eglise un lieu de mauvaise vie, dans lequel on représente souvent des passions répréhensibles et des sujets peu recommandés : c'est pourquoi il sera un des lieux de divertissement les plus attaqués par les religieux.

## I. 2. Molière à Paris jusqu'en 1645

Molière est le nom de théâtre pris par un jeune homme d'une vingtaine d'années, fils d'un tapissier assez honorable pour exercer la charge de « Tapissier du Roi », charge dont Molière héritera et fera parfois état, même dans la période où le théâtre consacrera définitivement sa gloire. Lorsqu'il se tourne vers le théâtre, Jean-Baptiste Poquelin a fait sa scolarité chez les Jésuites et a obtenu une licence de droit : c'est un homme lettré, cultivé, qui connaît le latin ; ceci est la moindre des choses de la part d'un écrivain, mais cela est autrement plus rare de la part d'un comédien, à une époque où le métier s'apprend en famille et où les comédiens vivent et sont vus comme des marginaux. Ce n'est qu'en 1641 que Louis XIII fera publier une déclaration en faveur des comédiens dont le but est de les protéger des blâmes et des préjugés, si leur activité est « *exempte d'impuretés* ». C'est par la fréquentation d'une « famille » de comédiens qu'il fait ses premiers pas dans le théâtre.

Cette famille, c'est la famille Béjart, dont une des actrices, Madeleine, qui a trois ans de plus que lui, est sa maîtresse. En 1643, Molière fonde avec les Béjart une compagnie professionnelle : *L'illustre Théâtre*, qui s'installera successivement dans deux jeux de paume, en tentant de les transformer en lieux de théâtre permanents. La troupe des Béjart connaît alors le sort de la plupart des troupes de théâtre à Paris.

Le théâtre professionnel est une activité économique difficilement rentable et souvent aléatoire, à toute époque, et en particulier dans ce siècle. Il n'existe que deux théâtres permanents à Paris, l'Hôtel de Bourgogne et le Marais, et les troupes de théâtre dont les représentations ont lieu dans des salles, ces deux dernières ou les jeux de paume, doivent payer fort cher la location de ces salles. Le loyer des salles parisiennes représente un fort investissement que les représentations n'équilibrent pas forcément, mais il est également difficile pour les propriétaires mêmes des lieux de spectacle, en l'absence de toute aide extérieure, de se produire en toute sérénité : jouer « à la recette », c'est-à-dire en n'enrageant comme bénéfice que les seules entrées payées par le public, rend tributaire du goût du public pour des créations qui doivent être constamment renouvelées, mais également des médisances des rivaux, de la concurrence et de la patience des

fournisseurs. Le théâtre privé parisien, quelle que soit son influence, est loin d'assurer la survie des troupes professionnelles. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la création connaît deux types d'aide, concurrents et complémentaires, en marge de la mercantilisation pure du produit littéraire et artistique, le *clientélisme* et le *mécénat*. Le *clientélisme* est établi par la tradition de la commande particulière d'un écrit ou d'un spectacle pour des riches ou des puissants et permet à l'auteur aussi bien qu'à la troupe, même si l'œuvre n'est achetée qu'une seule fois, de se produire pour plusieurs clients. À l'inverse, le *mécénat*, tradition antique revenue à la mode en Italie, puis dans le reste de l'Europe, en France notamment, est l'équivalent d'une subvention de fonctionnement : dans le monde du spectacle, ce système d'aide permet à la troupe de se produire régulièrement, avec la contrepartie de placer cette troupe dans la dépendance permanente des goûts du mécène qui la subventionne<sup>3</sup>. C'est sous l'effet conjugué de ces deux pratiques que se développera en France la création théâtrale, en particulier sous **Louis XIV**, qui deviendra le seul mécène de l'art parisien.

Mais nous n'en sommes pas encore là, et comme pour bien des troupes parisiennes, l'aventure de l'Illustre Théâtre s'arrête en mai 1645, après avoir tenté de faire vivre une troisième salle permanente de théâtre à Paris, ce qui était à l'époque fort périlleux, dans un contexte où le prix à payer pour faire vivre un théâtre dans la capitale est particulièrement élevé ; il existe en effet déjà deux salles permanentes qui jouent le même répertoire que celui de l'Illustre Théâtre : la *tragédie* ; et même si la nouvelle troupe parisienne a du succès, les conditions économiques et la fréquentation des salles de théâtre, qui n'est pas encore celle que connaîtront les théâtres sous Louis XIV, ne permettent pas que se développe un troisième lieu de théâtre. La compagnie sera criblée de dettes au bout de deux ans d'activité parisienne : Molière fait de la prison, et en sera libéré lorsque son père se sera présenté pour rembourser les créanciers.

### I. 3. Molière en province

Le déficit des troupes qui n'étaient ni subventionnées par le pouvoir royal ni les propriétaires du lieu dans lequel elles jouaient les conduisait, lorsqu'elles n'étaient pas poursuivies en justice par leurs créanciers, à entreprendre systématiquement des tournées en province, en jouant sur les places des villages, dans des salles provisoirement transformées en salles de théâtre et dans les grandes salles des châteaux qui les accueillait. La tournée en province permettait à ces troupes de prendre le temps de se constituer un nouveau répertoire, de l'expérimenter dans les villes traversées, puis de remonter à Paris pour l'y représenter, en ayant mis quelques sous de côté pour payer la location des salles.

Le parcours de la troupe de Molière est un exemple de cette circulation entre Paris et la province à laquelle se livraient les troupes, même si ce parcours est un parcours dont l'issue est *exceptionnellement* heureuse. Molière et une partie de la troupe de *L'Illustre Théâtre* rejoignent la troupe itinérante de Dufresne en province. Cette troupe agrandie restera en province de 1646 à 1658, en particulier à Grenoble, Lyon, Dijon et dans le Sud-Ouest de la France, et y joue la farce, la comédie et la tragédie. Ils jouent pendant cinq ans sous la protection du duc d'Épernon, puis à partir de

<sup>3</sup> Sur cette question, on consultera avec intérêt le chapitre 2 de *Naissance de l'écrivain* d'Alain Viala, « Le sens commun », Les Éditions de Minuit, 1985.

1652 sous celle du prince de Conti qui se tourne vers la religion en 1657 et les abandonne à leur sort.

Durant ces quelque douze années, les conditions des tournées permettent au comédien Molière, devenu entre temps chef de troupe, mais également auteur — ce qui est exceptionnel, dans une société où acteurs et auteurs n'appartiennent pas, en principe, au même monde —, de roder de nouvelles pièces, notamment deux comédies : *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux* et trois farces : *La Jalousie du barbouillé*, *Le Médecin volant* et *Le Docteur amoureux*. A présent, la troupe a l'habitude de jouer non seulement la *tragédie* (on oublie trop souvent que le chef de troupe et comédien Molière joue, crée même parfois Corneille et d'autres grands auteurs tragiques de son temps. C'est la troupe de Molière qui créera les deux premières pièces de Racine à Paris, *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand*), mais également la *comédie* et la *farce*, deux genres dans lesquels l'écrivain Molière fait ses preuves.

La troupe remonte alors s'installer à Paris en 1658 en se plaçant sous la protection de Philippe d'Orléans, frère cadet de Louis XIV, et prend le nom de « Troupe de Monsieur, Frère du Roi », après avoir pris successivement le nom de ses deux anciens protecteurs.

#### I. 4. Molière à Paris (1658-1662)

Lorsque Molière revient à Paris en octobre 1658, le pouvoir royal va bientôt très vite changer d'aspect, et ceci aura une importance décisive dans l'évolution du spectacle vivant à Paris. A la mort de Louis XIII en 1643, le déjà roi Louis XIV son fils avait alors moins de cinq ans et ne pouvait pas régner. Une régence avait été mise en place par sa mère Anne d'Autriche et son ministre italien Mazarin, régence troublée durant cinq années par la Fronde des nobles remettant en question l'autorité royale représentée par un enfant, une reine-mère et un étranger. Cette Fronde aura des conséquences sur la façon dont le roi assoira son autorité lorsqu'il prendra lui-même les rênes d'un pouvoir que sa mère ne lui abandonnera pas d'elle-même. En 1661, à la mort de Mazarin, Louis XIV s'impose, en faisant d'abord arrêter son surintendant des Finances Fouquet et en nommant Colbert à sa place, puis en s'affirmant comme détenteur d'un pouvoir absolu, c'est-à-dire exercé par lui seul (« L'État, c'est moi », dira-t-il), et en quittant Paris pour installer sa cour à Versailles, dont il fait entreprendre immédiatement les travaux. A partir de 1661, « la Cour et la ville » ne sont plus seulement deux entités sociales, mais également deux réalités géographiques distinctes : le Roi, la Cour, n'habitent plus à Paris.

##### A. L'installation à Paris

Dès avant cette date, le roi est un amateur de spectacles et de ballets, friand de festivités de toutes sortes ; son frère Philippe d'Orléans également. Il était donc logique que la troupe de Molière que « Monsieur, frère du Roi » avait pris sous sa protection soit invitée à se produire devant Louis XIV lui-même. Le mois même de leur installation à Paris, Molière et ses comédiens jouent au Louvre deux pièces, *Nicomède* de Corneille et une farce écrite par Molière, qui n'a jamais été conservée : *Le Docteur amoureux*. Le spectacle plaît assez au roi pour que la troupe soit alors installée à Paris, au théâtre du Petit-Bourbon, où elle joue en alternance avec les comédiens italiens. Dès ce jour, la troupe aura deux publics distincts : celui de la Cour et celui de la ville. L'un la paie, en principe avec une pension qui ne sera pas toujours versée régulièrement, mais surtout par la magnificence des commandes « royales » ; l'autre la rétribue par les recettes des entrées. Les Italiens sont

propriétaires du théâtre : la troupe doit s'assurer un niveau de recettes lui permettant de leur louer sa présence au Petit-Bourbon.

Depuis l'arrivée de Molière à Paris, les témoignages concordent sur le fait que la troupe, Molière lui-même notamment, est loin d'offrir une concurrence redoutable dans le genre tragique. En revanche, c'est la *comédie* et la *farce*, dans lesquelles Molière excelle tant comme auteur que comme acteur, qui assureront bien vite sa popularité. La troupe joue les pièces apprises et rodées pendant le périple provincial. Un mois après avoir joué devant le roi, ils affrontent avec succès le public parisien dans *L'Étourdi* puis *Le Dépit amoureux*. En 1659, Dufresne, le chef de la troupe, se retire et Molière en devient le véritable chef. La troupe joue tragédies et comédies, spectacles régulièrement prolongés par une seconde pièce, courte : une farce ou une petite comédie. En 1659, la troupe propose, en seconde partie de *Cinna* de Corneille, une petite comédie en un acte, matinée de farce : *Les Précieuses ridicules*. Le succès est énorme ; la querelle qui s'en suivra également.

### B. L'innovation des *Précieuses ridicules*

La nouvelle venue dans le très petit monde des troupes théâtrales parisiennes attirait bien évidemment des jalousies et des dénigrements. Un dénigrement de taille à l'époque, pour une troupe installée dans un théâtre, était le dénigrement du *genre* : la comédie est un genre acceptable, la *farce* un genre vulgaire, immoral et méprisable. Le décret de 1641 qui protège les comédiens (voir plus haut) du climat d'ignominie dans lequel la bourgeoisie et surtout l'Eglise les jetait jusque-là les considère dans leurs activités *nobles*, c'est-à-dire compte non tenu de ce sous-genre qui n'a rien de moral ni d'artistique. Ceci explique à la fois que la pièce *Les Précieuses ridicules*, qui est une véritable *farce*, soit présentée comme une « comédie » et que les détracteurs de Molière l'accuseront, dès ce jour, de n'être qu'un « farceur ». On accusera également Molière de n'être qu'un plagiaire, à la fois comme auteur et comme comédien : il copierait ses sujets sur des textes déjà écrits et emprunterait son jeu aux comédiens italiens.

L'accusation de copiage est courante dans ce siècle : elle avait déjà été portée contre Corneille à l'époque de la « Querelle du *Cid* » en 1637. Ce type de reproche mérite d'être souligné : nous sommes dans une époque où les auteurs s'empruntent mutuellement leurs sujets et où l'imitation, lorsqu'elle s'appuie sur les auteurs anciens, ne prête pas au blâme, bien au contraire. Ce qu'on reproche, en fait, à Molière n'est pas tant d'imiter que de faire passer pour une œuvre profondément originale tout en s'en attribuant le mérite un vol d'idées !

Le dernier reproche, celui qui porte sur le jeu de scène, est symptomatique de l'originalité relative du jeu de la troupe et en premier lieu de son comédien principal, Molière, qui jouait le rôle de Mascarille. Si son jeu est italien, il joue en tout cas sans masque, à côté du farceur bien connu des scènes et des tréteaux parisiens, Jodelet, qui joue le visage enfariné. Constatons quoi qu'il en soit que dans une pièce où les deux premiers rôles masculins sont des valets et les deux rôles féminins des bourgeoises sottes et ridicules, nous ne sommes pas vraiment dans l'univers de la comédie, telle qu'elle se jouait jusqu'alors dans les théâtres parisiens (voir cours n° 1). La souplesse corporelle, la plasticité de jeu, les prouesses vocales de Mascarille telles qu'elles se lisent dans le texte lui-même indiquent clairement la « provincialité » de Molière et de sa troupe : qu'ils aient subi ou non l'influence, volontaire ou involontaire, des Italiens et des farceurs, ils ne sont en tout cas en rien héritiers du jeu parisien régnant alors, mais bien d'un jeu construit, rodé et éprouvé

loin des modes, des conventions et des applaudissements de la capitale. L'acteur français de comédies et de tragédies pratiquait alors un art statique reposant sur la maîtrise et la mesure du corps, des déplacements, de la diction, de la voix, toutes choses dans lesquelles Molière n'excellait pas si l'on en croit les tièdes succès voire les échecs des tragédies jouées par la troupe : est-ce pour cette raison que Racine ne confiera à la troupe que ses deux premières pièces, faisant ensuite jouer la deuxième par la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne alors que la troupe de Molière la porte encore à l'affiche ? Toujours est-il que par la suite Racine ne donnera plus à jouer aucune de ses pièces à la troupe de Molière. Le jeu italien, en revanche, comme celui des farceurs du Pont-Neuf, est un jeu mobile, remuant, sportif, nécessitant des partitions vocales très variées...

Un autre trait, non négligeable, de cette courte pièce, est son *sujet*. Il est certes d'ordre farcesque : se moquer d'un travers physique, social ou psychologique, est un trait récurrent de la farce ; on met les rieurs de son côté, et ils sont nombreux dans la mesure où le travers moqué est marginal. C'est le cas pour les « précieuses », ces femmes qui dessinèrent la carte du Tendre, et à qui même notre langue moderne actuelle doit beaucoup. Que l'on n'aille surtout pas chercher un désir de polémique ou de critique sociale ou littéraire de la part de Molière dans le choix de ce sujet ! Ce serait une grave erreur. Si le phénomène des « précieuses » est alors connu, la mode en est passée depuis quelques années. La *vraie originalité du théâtre de Molière, ici comme plus tard dans les pièces postérieures*, est de choisir, à côté des travers, sujets de moquerie et personnages traditionnels (l'avare, le docteur, le jaloux, le cocu...) des travers, des sujets, des personnages *pris dans l'actualité de la vie parisienne*. Le nécessité première de Molière est avant tout que son théâtre plaise à ses deux publics : le Roi et sa Cour d'une part, la ville d'autre part ; qu'il plaise et qu'il soit bénéficiaire.

On doit en revanche se poser la question de l'audace, ici comme plus tard, du choix du sujet. Les moqueries des *Précieuses* mordillent des auteurs, des œuvres, des mondains haut placés. Molière sait-il déjà que soutenu par le rire du public bourgeois et par la protection des plus hauts personnages du pouvoir royal il peut s'attaquer à ceux dont personne jusqu'alors n'ose se moquer, comme il le fera plus tard en d'autres occasions ? Ou s'agit-il là de l'inconscience fougueuse et optimiste d'un provincial qui n'a pas eu le temps de prendre la mesure des jeux de pouvoir et de la puissance des castes régnant sur la capitale dans laquelle il s'installe à peine ? Cette question est à poser aussi bien en ce qui concerne les moqueries de cette comédie que, plus tard, celle touchant la religion, les directeurs de conscience, les petits nobles, les grands bourgeois désireux de les imiter... Je pencherais personnellement pour la seconde hypothèse, du moins dans cette période, mais ce n'est que mon avis. Encore une fois, ce serait une grave erreur de voir dans Molière un écrivain solitaire à la manière des auteurs des siècles suivants, préoccupé de dénoncer publiquement des injustices et des immoralités largement partagées par ses contemporains, un individualiste résistant contre vents et marées à l'idéologie dominante : Molière n'est pas Rousseau qui naîtra presque cent ans après lui dans un siècle bien différent de celui-ci, et se montrer marginal à l'époque de Molière est en soi ridicule y compris aux yeux de Molière lui-même, il le montrera dans *Le Misanthrope* que nous lirons plus tard dans l'année. La préoccupation de Molière est avant tout d'attirer le public et de lui plaire... ce qui ne l'empêche ni d'avoir une originalité ni d'exprimer par son théâtre ses propres points de vue sur l'actualité, bien



au contraire ; mais s'il les exprime, c'est dans la mesure où il sait qu'il mettra les rieurs de son côté.

### C. Molière au Palais-Royal

La troupe de Molière poursuit ses représentations suivant le patron habituel : une grande pièce (une tragédie, le plus souvent) suivie d'une pièce courte, souvent écrite par Molière lui-même. Outre les pièces déjà citées et quelques courtes farces dont certaines sont à jamais perdues, il crée le personnage de Sganarelle (qui reviendra plus tard dans *Dom Juan*) dans une comédie en un acte et en vers : *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660). C'est l'année où les travaux d'agrandissement du Louvre entraînent la démolition de la salle du Petit-Bourbon. La troupe est alors installée dans la salle du Palais-Cardinal devenue Palais-Royal, qu'elle occupera jusqu'à la mort de Molière. Cette salle avait été construite selon le modèle des salles « à l'italienne », et dans des ambitions qui avaient permis d'accueillir de l'opéra italien : même s'il fallait la rénover, ce que fit la troupe, elle comportait une capacité d'accueil, des dispositifs techniques et des dimensions scéniques propres à réaliser les spectacles les plus ambitieux et était donc plus ou moins à la hauteur de l'ancienne salle. Mais surtout, cette salle nouvelle leur est à présent attribuée par le roi à titre gratuit : les comédiens de la troupe de « Monsieur, frère du Roi » n'ont plus à jouer en alternance avec d'autres troupes ni à louer l'occupation de la salle.

Cette nouvelle donne fournit à Molière l'occasion de créer une nouvelle comédie, une vraie cette fois, conforme à la fois aux canons littéraires de la comédie « régulière » et au goût de l'époque (voir cours n° 1). Il adapte une pièce italienne à la mode espagnole, qui aura pour titre : *Dom<sup>4</sup> Garcie de Navarre* (janvier 1661). C'est une vraie comédie, destinée à jouer le premier rôle de la représentation et non plus la petite et seconde partie, écrite en cinq actes et en vers réguliers, qui se déroule en Espagne et dont l'histoire est une intrigue amoureuse entre jeunes nobles de haute naissance, sur fond de jalousie, d'enlèvement, de quiproquos... La pièce est un échec... et le reste encore plus ou moins de nos jours dans la mesure où elle appartient toujours au petit groupe (quatre ou cinq pièces, peut-être) des pièces de Molière les moins jouées en France et ailleurs. Les contemporains de Molière le boudent aussi bien comme auteur que comme acteur s'il quitte le répertoire qui a fait son succès : celui de Mascarille et de Sganarelle. Molière s'en est rendu compte, puisqu'il tentera plus tard de reprendre la pièce en faisant jouer son rôle par un autre comédien, puis devant ce nouvel insuccès l'abandonnera tout à fait. L'événement est important, pour les mêmes raisons qu'il est important de ne pas oublier que la troupe joue également et régulièrement tragédies et comédies « régulières » : c'est à partir d'ici que se joue la tension, toujours présente dans l'œuvre à venir de Molière, entre son désir de plaire à son public et celui de réussir dans un théâtre qu'on considérait à l'époque comme le seul théâtre de qualité, celui des pièces « régulières ».

---

<sup>4</sup> A noter : la graphie *Dom*, que Corneille n'utilise pas (*Don Sanche d'Aragon*) et que Molière reproduira plus tard dans le titre de sa pièce *Dom Juan*, est une graphie fautive. Le titre du seigneur espagnol est bien *Don*, comme dans *Don Juan*. *Dom* est un titre français, donné à des religieux (voir le *Dom Pérignon*, ou le personnage de *Dom Balaguère* des *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet).



### D. De *L'École des maris* à *L'École des femmes*

Au printemps de la même année, la troupe joue une nouvelle création de Molière : *L'École des maris*. Le titre suffit à expliquer pourquoi je trouve importante la lecture de cette courte pièce comme aide non négligeable à la réflexion pour l'étude d'une pièce dont le nom est *L'École des femmes*. Le contexte n'est pas négligeable non plus : Molière se mariera l'année suivante avec Armande Béjart, petite sœur de Madeleine<sup>5</sup> et de vingt ans sa cadette. Le sujet n'a rien d'original, et appartient plus ou moins au vieux fond des intrigues de comédie depuis Térence aussi bien qu'au vieux fond des leçons morales données à l'époque. Je le résume rapidement :

*Deux frères avancés en âge ont élevé chacun une orpheline, à la suite du décès de leur père, ami commun à ces deux frères. Le legs paternel les autorise, s'ils le veulent, à épouser plus tard la pupille qu'ils ont élevée. Ariste élève Léonor avec douceur et dans la confiance, en la laissant libre de ses actes ; Sganarelle élève Isabelle dans la rigueur et la soumission. A la fin de la pièce, Ariste, quoique vieillard, épousera Léonor, tandis que Sganarelle verra Isabelle lui échapper en dépit de ses précautions entre les bras de son amant Valère.*

Le titre est explicité par la réplique finale de Lisette, suivante de Léonor, adressée au public :

*Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,  
Envoyez-les au moins à l'école chez nous.*

La morale, ici encore, est consensuelle : ce serait une grave erreur, et une erreur impardonnable, d'attribuer à Molière des sentiments, des idées plus ou moins « féministes » (rappelez-vous en pour *L'École des femmes*!). La question du cocuage est un vieux sujet de la littérature et du théâtre comique, les moqueries contre les pères, les maris, et même les femmes rigides et autoritaires (celles qui « portent la culotte »). Dans la société parisienne, laïque aussi bien que religieuse, de l'époque, on s'élève parfois pour le droit des femmes à être cultivées et surtout contre les mariages arrangés sans le consentement et contre les réticences des jeunes filles.

Ce qui est remarquable dans cette pièce, qui sera éclipsée par la suivante, est ailleurs : elle est dans le retour de Molière au personnage de Sganarelle, aux procédés de la farce, au jeu et aux intrigues comiques dont il avait l'habitude et l'efficacité, dans le cadre d'une pièce certes destinée aux secondes parties de soirée... mais composée en trois actes et en vers réguliers. Molière écrit une comédie comme on doit les écrire, tout en défendant le personnage et les procédés appréciés par son public. Le public apprécie, effectivement. Tout au plus certains esprits chagrins lui reprocheront-ils le fait que sa pièce fasse seulement trois actes. Fouquet puis le roi lui-même invitent la troupe à se produire devant eux : le succès est confirmé.

Au cours de l'été, Molière est invité à créer sa première commande royale, et joue devant la cour *Les Fâcheux*, en liant pour la première fois une pièce de théâtre aux divertissements, ballets, musiciens, décors... prévus pour les réjouissances royales. La pièce lui donne l'occasion de proposer au Roi des caricatures de divers types de personnages contemporains. Le roi apprécie ; il est alors au seuil de l'absolutisme et prend effectivement tous les pouvoirs dans les semaines qui suivent (voir plus haut).

<sup>5</sup> Et non sa fille, comme on le supposera très vite, en particulier les contempteurs de Molière, mais également ses défenseurs, y compris parmi les plus tardifs, comme Ariane Mnouchkine dans le film éponyme de 1977.

De retour à Paris, la troupe reprend la pièce pour le public parisien, en reproduisant les mêmes conditions (musique, machines...) que celles de sa création. Cette première pièce « à grand spectacle » jouée au Palais-Royal est un succès.

En 1662, quatre ans à peine après son retour à Paris, la troupe de Molière est une troupe prospère et bien en vue, installée dans son propre théâtre, mais cette prospérité tient principalement à Molière lui-même, écrivant et jouant ses propres pièces. Il les met à présent en avant, au détriment des pièces des autres auteurs. Molière a tout juste quarante ans et vient de se marier avec la jeune sœur de Madeleine, Armande Béjart, qui a vingt ans. Il est largement rétribué par le roi et les recettes du théâtre marchent fort. La troupe compte une quinzaine de comédiens permanents. Il écrit *L'École des femmes*, qui se jouera dans les derniers jours de décembre de la même année.

### E. Sources pour *L'École des femmes*

Certains procédés de cette nouvelle pièce sont traditionnels, d'autres seront à verser au compte de l'originalité insouciante de Molière. Entre ces deux cas de figure entrent en compte les souvenirs de lecture de l'auteur de cette nouvelle pièce. Les ressemblances tout autant que les probabilités laissent apparaître deux influences pour cette pièce :

- une nouvelle d'origine espagnole, traduite par Scarron sous le titre : *La précaution inutile*. Dans cette nouvelle, un gentilhomme espagnol épouse une enfant qu'il a élevée en la maintenant dans la sottise par peur d'être plus tard trompé. La jeune femme se laisse séduire, précisément par sottise, par un galant, puis raconte l'aventure à son mari sans se douter avoir commis une malhonnêteté.
- Un conte italien puisé dans un recueil de Starapola, *Les Nuits facétieuses*. Ici, un étudiant est amoureux de la femme d'un de ses amis sans la reconnaître, et se confie sans le savoir au mari trompé de sa maîtresse. Le mari cherche à profiter des confidences pour confondre femme et amant, en vain : l'amant emmènera l'épouse loin du domicile conjugal.

## II. *L'École des femmes* : aux frontières du texte

Cette partie du cours n'a de sens qu'à la condition que vous ayez déjà auprès de vous l'ouvrage en question, et que vous ayez déjà — quelles qu'aient été vos difficultés — lu le premier acte de la pièce. Je fais ici un rappel qui j'espère ne froissera personne, mais qui me semble nécessaire, à en croire mon expérience : une dissertation n'est pas un contrôle de connaissances, mais le produit d'une confrontation directe avec un texte et d'une réflexion longuement mûrie. Et connaître le cours, même si c'est bien souvent utile, ne vous dispensera jamais de la fréquentation intime et répétée du texte et de vos réflexions personnelles.

Je propose de reprendre dans un premier temps votre lecture à partir de ce que n'est pas encore le texte, à partir de ses bornes, ou encore de ses *seuils*, ce qu'à la suite de Gérard Genette on appelle des *paratextes*<sup>6</sup>. La lecture de ce premier acte est conditionnée, avant même les premières paroles de Chrysalde, par toute une

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Seuils*, 1987. Ouvrage à avoir parcouru avant la fin de votre parcours de Licence : il est devenu rapidement un des grands « classiques » de la critique littéraire, et les définitions qu'il propose font partie de la grammaire de base des études littéraires.

série d'étapes : un *titre*, une mention de *genre*, une *épître*, une *préface*, une page entière de *didascalies*.

## II. 1. Le titre

Le titre mérite ici (il le mérite toujours !) qu'on s'interroge sur sa signification, et pas seulement en raison de sa *polysémie*.

Il ne s'agit pas ici d'un titre *éponyme*, celui qui porte le nom d'un des personnages de la pièce, en général le personnage central, comme c'est le cas pour les deux autres pièces de notre programme ; s'agissant de théâtre, on parle, à propos de ces personnages, de *rôle-titre* : Dom Juan, Tartuffe, Hamlet... sont les rôles-titres des pièces dans lesquelles ils apparaissent. Un tel titre ne saurait être un *toponyme*, c'est-à-dire un nom de lieu comme dans *Quai Ouest* de Koltès, *La Cerisaie* de Tchekhov, ou encore *La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock... L'« école » en effet ne désigne pas ici un bâtiment mais la fonction normalement exercée dans ce bâtiment : l'instruction, l'éducation, voire la correction... Il renvoie bien évidemment au titre de *L'École des maris*. Mais on ne se laissera pas abuser par le parallèle : pas plus dans cette pièce que dans les autres les femmes n'élèvent et ne corrigent leurs futurs maris, et il est impossible que la situation de cette pièce soit le miroir inverse de celle de la pièce précédente.

Il faut donc poser à ce titre au moins une question, que n'annihilerait pas la lecture de la pièce entière, loin de là : quel est le sens ici de la fonction « complément déterminatif du nom », ou dit autrement : de quel type de *génitif* s'agit-il ici, ou encore : que signifie le *des* dans *école des femmes* ? Ce génitif n'indique certes pas la possession, puisque « l'école » n'est pas un toponyme : il ne s'agit pas d'une école dont des femmes seraient propriétaires. Mais que sont les « femmes » par rapport à cette « école » ? Sont-elles les agents ou les destinataires d'une instruction ? Doit-on lire « l'école des femmes » comme on lit « l'école des Jésuites » ou « l'école des Anciens », auquel cas le texte nous parlerait d'une « école » dont les femmes seraient les instructrices ? Ou au contraire, doit-on lire « l'école des femmes » comme on lit « l'école des garçons (ou : des filles) », « l'école des débutants », auquel cas le texte aurait pour sujet une « école » dont la fonction est d'éduquer les femmes ? Ou les deux ? Ou ni l'un ni l'autre ? Voilà en tout cas un sujet de réflexion assez solide pour mériter ne serait-ce qu'une dissertation...

## II. 2. Le genre

Une chose est le classement générique que le lecteur ou la critique peut effectuer, autre chose, et autre chose d'incontournable, est celui que l'auteur propose. Il conditionne à l'avance la lecture et traduit les intentions de l'auteur. Cette pièce s'affiche pour être une *comédie*. Je vous invite à mettre immédiatement cet effet d'annonce en rapport avec les généralités exposées dans le cours n° 1, mais également avec ce que vous venez de lire précédemment sur Molière, et de toute façon avec l'œuvre elle-même. Toujours est-il que vue de loin, cette œuvre se propose d'être une pièce de théâtre *régulière* : elle est écrite en vers et comporte cinq actes. Son statut devra être de toute façon discuté également en fonction de son contenu, de ses propos, de ses personnages, de sa chute... et de la pratique d'écriture de la comédie à l'époque de Molière.

### II. 3. L'épître et la préface<sup>7</sup>

Le mot *épître*, dans lequel vous reconnaissez peut-être *épistolaire*, signifie tout simplement une « lettre », au sens où l'on adresse une lettre à quelqu'un. La solennité de certaines épîtres anciennes, notamment celles que selon le *Nouveau Testament* l'apôtre Paul envoya à ses disciples, a consacré le terme et laissé se développer concurremment l'emploi du mot « lettre » pour des contextes moins solennels. Au XVII<sup>e</sup> siècle, écrire une « épître » est écrire, sous forme d'une lettre, un morceau de littérature en vers, par exemple (*Epîtres* de Marot), ou, autre solennité, une *dédicace* en tête d'ouvrage, destinée généralement à un personnage important. C'est bien entendu ce second sens qu'à l'*épître* qui précède cette pièce.

Cette dédicace n'a que peu d'intérêt littéraire concernant la pièce. Elle présente toutefois trois points d'intérêt, portant sur le contexte de l'œuvre. Henriette d'Angleterre, la dédicataire, est l'épouse de Philippe d'Orléans, le frère du roi, protecteur de la troupe. Comme son époux, elle s'intéresse aux écrivains et au théâtre (Racine lui dédiera *Andromaque*). N'importe quel auteur n'écrit pas à Henriette d'Angleterre, et tout le monde n'est pas en mesure d'écrire publiquement (la dédicace sera imprimée avec le livre) à la famille royale. Cette dédicace montre à la fois que Molière est dans une position qui lui permet de dédier son œuvre à la belle-sœur de Louis XIV, et qu'il a besoin, comme tous les auteurs ayant cette chance, que cette position lui soit prolongée. Le deuxième point d'intérêt est pour nous un rappel (voir plus haut) : Molière tient à plaire, notamment aux grands de ce monde dont il apprécie de façon extrêmement humble, comme on le voit à la lecture de cette lettre, la protection. Le troisième point d'intérêt est d'ordre stratégique : publier une œuvre en y laissant voir qu'on peut, à défaut de les tutoyer, s'adresser publiquement aux grands de ce monde est une façon de montrer que l'on est protégé, et partant, une façon de se prémunir à l'avance contre l'adversité. Molière, auteur et acteur, vit dans un monde où l'adversité est double : adversité littéraire, concurrence et jalousie des rivaux de la scène.

La préface est écrite après les attaques subies par la pièce, et après la réponse de Molière sous la forme d'une pièce dont il faudra bien parler plus tard : *La Critique de « L'École des femmes »* et sur laquelle Molière s'étend. Cette préface signale par deux fois, en son début et à la fin, la réponse de Molière à ses détracteurs : la « réussite de [sa] comédie » tient à ce que « les rieurs ont été pour elle », quelles qu'aient été les critiques portées.

Par son épître et sa préface, Molière s'assure de ses deux publics, celui de la ville et celui des Grands, s'appuie sur eux et le fait publiquement savoir.

### II. 4. La liste des personnages et la mention du lieu

Venons-en à présent aux deux mentions quasi-obligées (elles ne sont pas universelles mais presque) de toute pièce de théâtre, et qui précèdent la pièce : la liste des personnages et la mention du lieu, et/ou, éventuellement, de l'époque. En dépit de leur apparente neutralité, ces deux passages *a priori* simplement informatifs appellent déjà quelques commentaires.

---

<sup>7</sup> Pour ceux d'entre vous dont les éditions ne reproduisent pas ces deux textes, je les insère à la fin de ce cours, dans la partie « Documents ».

## A. La liste des personnages

Cette liste fournit non seulement les noms des personnages appelés à *prononcer du texte*, mais également les relations qu'ils nouent entre eux. *Les noms* : il serait plus exact de dire les *désignateurs* des personnages. Si le *nom* est la mention la plus courante, elle n'est pas obligatoire ; la preuve en est que le « notaire » n'en a pas, et n'en aura pas dans la pièce (question que je vous retourne : pourquoi n'est-il pas nommé ? la réponse est... dans le texte lui-même). *A prononcer du texte* : la pièce ne mentionne pas les éventuels figurants que la mise en scène peut placer. Il n'y en a pas dans celle-ci, mais l'habitude, à l'époque, est de taire l'éventuelle présence de personnages de renforts, s'ils n'appartiennent pas « au texte » proprement dit ; ce sera le cas pour « Laurent » dans *Le Tartuffe*.

### Acteurs et personnages :

En principe, le titre de cette liste dans votre édition est : « Personnages ». À l'époque, elle peut également s'appeler : « Acteurs ». La distinction que nous faisons entre « acteurs » et « personnages » n'est pas encore nette dans cette période, et ne le deviendra tout à fait qu'au siècle suivant. Le terme de *rôle* est plus rare à cette époque dans l'univers du théâtre, où il ne désigne la plupart du temps que le « rouleau » (d'où son nom) du texte que tiennent en main les acteurs lorsqu'ils répètent. « Apprendre son rôle » est alors, au sens propre, pour un acteur, apprendre le texte contenu dans son « rouleau », qui correspond aux paroles du personnage qu'il a à interpréter. Par extension, l'emploi de « rôle » dans le sens de « jouer un personnage d'emprunt, une partition fictive » commence à peine à s'employer dans ces années 1660 :

*Pour jouer mon rôle sans peine,  
Je le veux un peu répéter* (Molière, *Amphitryon*, 1668, I, 1, v. 200-01).

### Une question de lexique :

Horace est présenté comme *amant d'Agnès* : ce terme n'a bien entendu pas le même sens ici qu'à notre époque actuelle. Les **amants** profitent d'un **amour partagé**, payé de retour, tandis que les **amoureux** souffrent d'un amour solitaire, **non partagé**. Mais il va sans dire que les sentiments restent et doivent rester des sentiments, tant qu'ils ne sont pas consacrés par le mariage ! (Du moins pour la morale, la religion, les apparences, la coutume quoi qu'il en soit, et... le théâtre).

### L'ordre d'apparition des personnages :

Au théâtre, l'ordre d'apparition des personnages n'est pas plus neutre qu'au cinéma celui des acteurs. Faire apparaître les personnages en fonction de leur importance dans la fable de la pièce est une idée moderne ! Elle remonte à Victor Hugo. Jusqu'à lui, et parfois bien après lui (dans le théâtre de Paul Claudel, par exemple), **les personnages sont classés d'après leur rang**, d'après leur importance dans la vie sociale réelle, les femmes à la suite des hommes. C'est pourquoi on présente en principe le Roi, seul personnage placé au-dessous du représentant de Dieu sur terre le Pape<sup>8</sup>, puis la Cour, puis les nobles, les bourgeois,

<sup>8</sup> Dans sa pièce *L'Otage* (1911), Paul Claudel placera le pape Pie VII au début de la liste de ses personnages, juste avant le curé Badilon, puis seulement le Roi de France Louis XVIII, et à leur suite les personnages principaux de la pièce, présents à cette place en raison de leur titre de noblesse.

les serviteurs, etc. De la même façon, les parents prennent place avant les enfants. Cette règle ne comporte en principe aucune exception, quelle que soit l'importance des personnages dans la pièce. A titre d'exemple, voici la liste des personnages des *Fourberies de Scapin* de Molière (1671), dont le valet est incontestablement le premier rôle :

Argante, père d'Octave et de Zerbinette.  
 Géronte, père de Léandre et de Hyacinthe.  
 Octave, fils d'Argante et amant de Hyacinthe.  
 Léandre, fils de Géronte et amant de Zerbinette.  
 Hyacinthe, fille de Géronte et amante d'Octave.  
 Scapin, valet de Léandre et fourbe.  
 Sylvestre, valet d'Octave.  
 Nérine, nourrice d'Octave.  
 Carle, fourbe

Reportez-vous à la liste de notre pièce. Elle est loin d'être conforme à ce schéma. Molière ignorait-il alors cette règle ? Certes non, puisqu'il l'a déjà utilisée dans *Les Précieuses ridicules* (1659), en plaçant les deux premiers rôles que sont les valets en bas de la liste. Apparemment, la liste des personnages de *L'École des femmes* classe les personnages en fonction de leur importance dans la pièce, mais je vous ai dit que ce principe n'existait pas à l'époque. La seule raison possible de ce classement particulier est qu'il reproduit celui de l'affiche du spectacle, sur laquelle les noms des personnages étaient accolés aux noms des acteurs qui les interprétaient. Le premier nom sur l'affiche est celui de Molière, qui joue Arnolphe, le suivant celui d'Armande Béjart, connue également. Ici, ce sont les acteurs qui sont classés par ordre de notoriété, pour des raisons publicitaires, comme c'est le cas à notre époque pour les affiches de cinéma. Quand Molière crée *L'École des femmes*, son nom d'acteur fait vendre des places...

## B. Les noms des personnages

Le moins qu'on puisse dire est que l'univers dans lequel se déroule la pièce est bien mal renseigné par les noms des personnages, ou encore : les noms des personnages dessinent un univers de fantaisie, un univers *qui ne peut pas* correspondre *a priori* au monde contemporain de Molière ou à un quelconque monde historique. *Enrique* est un nom espagnol ; *Agnès*, *Alain*, *Georgette* des noms français, *Chrysalde* et *Arnolphe* semblent des francisations de noms grecs, *Horace* est une francisation d'un nom latin. Ici se croisent plusieurs traditions, que Molière mélange. Les noms « à la grecque », « à la romaine », proviennent de la tradition de la comédie « régulière », ré-inventée par les humanistes du siècle précédent, de la même façon que les personnages des comédies latines reprenaient des noms de personnages grecs. Les noms « français » proviennent de l'univers de la farce : ce sont des noms de bourgeois et de valets, du moins ceux-là (NB : *Agnès* proviendrait donc *a priori* du même milieu que les serviteurs d'Arnolphe...). Quant à *Enrique*, il provient de l'univers de la comédie « à l'espagnole », initiée dans les années 1630 par Pierre Corneille et dont la plume la plus connue et la plus appréciée dans la France des années 1650 est alors celle de son frère Thomas Corneille (voir cours n° 1).



L'hybridité des noms des personnages indique ainsi à la fois que l'univers de la pièce appartient au genre *comique* (j'ai bien parlé de *genre* ici, et non pas de registre, voir cours précédent) et qu'il est un univers *de fantaisie*.

### C. La mention du lieu

On retiendra qu'ici la seule mention fournie est une mention concernant ce que nous avons appelé (voir cours n° 1) *l'espace scénographique*. Aucune mention n'est faite de l'espace *dramaturgique* (Dans quelle ville se passe l'action ? Et dans quel pays ?). Encore une fois, l'univers est *de fantaisie* et cette mention est une mention de convention : « une place de ville », c'est précisément l'endroit consacré à la comédie : une telle mention implique canoniquement un décor au fond duquel (il s'agit en principe d'une ou de plusieurs toiles peintes) se dessine une ou deux maisons. Dans ces années 1660, les genres de théâtre ont des *espaces scénographiques* qui leur sont propres : intérieur de *palais* pour la *tragédie*, univers *rupestres* pour la *pastorale*, rue, étalages marchands et surtout *intérieurs* commerçants ou *bourgeois* pour la *farce*, *places* pour la *comédie* (revoir si besoin cours n° 1). La mention du *lieu* indique également qu'il est *unique*. On se rappellera cette particularité, dans la mesure où la question de l'unicité du lieu est précisément une règle importante de l'esthétique de la pièce de théâtre classique, et par conséquent de l'esthétique d'une comédie qui se veut « régulière ».

Selon un témoignage d'époque, le décor était conçu ainsi : « Le théâtre est deux maisons sur le devant, et le reste est une place de ville ». La disposition est ainsi toute de convention (voir cours n° 1). **On ne se fierait pas** à une édition bien plus tardive de la pièce, mentionnant : « à Paris, dans une place d'un faubourg ».

## II. 5. Actes et scènes

Un rappel rapide ici : si à cette époque, une pièce de théâtre *régulière* doit nécessairement comporter *cinq actes*, conformément au précepte d'Horace (voir cours n° 1), un *acte* est une *séquence autonome* dans le jeu théâtral. On peut toujours placer entre deux actes un *entracte*, plus ou moins long. Mais le plus important est le fait que dans la fable de la pièce, il peut s'écouler du temps entre deux actes consécutifs. On reviendra plus loin sur cette question. Notez pour l'instant que s'il se passe relativement très peu de temps entre les actes I à IV, dont la durée s'étend sur un maximum d'une journée, il se passe en revanche une nuit entre l'acte IV et l'acte V. Les *scènes*, elles, correspondent à la *présence des personnages* sur le plateau : on change ainsi de « scène » chaque fois qu'un nouveau personnage entre sur scène ou en sort. Notre lecture, pour ce cours n° 2, portera uniquement sur les deux premiers *actes* de la pièce.

**Attention** pour vos travaux écrits : les **numéros d'actes** s'écrivent obligatoirement **en chiffres romains** : I, II, III, IV, V, et les **numéros de scènes** en **chiffres arabes** : 1, 2, 3, 4, 5.

## III. Eléments de versification française : l'alexandrin au théâtre

Cette pièce de théâtre est écrite en vers : c'est effectivement une règle d'écriture du théâtre *tragique*, *tragi-comique* et *comique* à l'époque de Molière, mais nous avons vu plus haut que cette règle n'est pas pour Molière une contrainte : sa pièce

*Les Précieuses ridicules* était écrite en prose, langue de la *farce* puisque langue vulgaire, et n'en était pas moins présentée comme une *comédie*. Ici, Molière choisit cette règle : elle impose donc à l'auteur — et à l'acteur — des contraintes bien précises. Même si ce cours est un cours de Littérature française, il ne peut faire, pas plus que vous-même, silence sur une donnée omniprésente dans l'écriture non seulement de la tragédie et de la comédie classique, mais également dans bien des cas du drame romantique : *l'alexandrin*. Une pièce *noble*, et la *comédie* en est une au même titre que la *tragédie*, du moins jusqu'à Molière, s'écrit forcément en vers, mode d'expression choisi par les Anciens dans la composition de leurs pièces, et en vers *nobles*. Le vers *noble* choisi par les dramaturges français est, depuis les premières pièces de théâtre en vers du XVI<sup>e</sup> siècle, *l'alexandrin*, c'est-à-dire le vers de *douze syllabes*<sup>9</sup>. Pourquoi ? Parce qu'il est le vers le plus majestueux de la poésie française à cette époque, et pour longtemps. Il est le vers noble et majestueux que les compositeurs du *Roman d'Alexandre* ont choisi dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle pour raconter, en quelque 20 000 vers, les hauts faits et gestes de l'empereur Alexandre. On retiendra que la première noblesse de la tragédie, c'est sa langue, et sa construction en alexandrins. L'écriture d'une pièce de théâtre en alexandrins répond à des règles précises. J'en évoque ici les plus sommaires, que vous êtes tenus de connaître<sup>10</sup>, celles qui tiennent à notre « e » **muet**, aux phénomènes de **diérèse** et de **synérèse**, à la **césure** et aux **hiatus**, en espérant être le plus clair possible.

### III. 1. La question du « e » muet

La particularité de notre langue, et donc de notre poésie, repose sur une voyelle typiquement française, particulièrement prégnante dans nos discours, que l'on appelle indifféremment « e » **muet**, ou « e » **central** ou encore « e » **atone**. La particularité de **cette voyelle** est précisément qu'elle **n'est pas « muette »**. Elle a un son bien précis, que les locuteurs étrangers ont souvent du mal à rendre, et elle est **élidable**. Ainsi, en français, il est aussi bien admis de prononcer « Je te le dis » en quatre syllabes que « Je te l'dis » ou parfois « Je t'le dis » en trois syllabes, et même « J'te l'dis » en deux syllabes. C'est au XVI<sup>e</sup> siècle, au moment où cette voyelle prend l'habitude de s'élider, et pour résister à cette élision, que toute la versification française va se construire autour de cette voyelle, suivant deux principes, le principe de l'**isosyllabisme**, le principe de la **rime** et le principe de l'**alternance**.

### III. 2. L'isosyllabisme

La règle en est simple : une pièce de vers doit comporter le *même nombre de syllabes*. C'est ainsi que l'on définit des pièces de vers réguliers de six, huit ou dix syllabes (vers hexasyllabiques, octosyllabiques ou décasyllabiques) en fonction de la régularité du nombre de syllabes dans les vers. Une pièce en alexandrins doit être écrite de telle façon que tous ses vers doivent compter douze syllabes. Mais s'il est facile de compter douze syllabes dans :

« Un tout petit jardin s'étendait à mes pieds »

<sup>9</sup> Je parle de « syllabes », et non de « pieds », comme on le rencontre parfois. Cette dernière expression est fort incorrecte, s'agissant du vers français.

<sup>10</sup> Pour une étude plus détaillée, plus nuancée et plus exigeante de la diction de l'alexandrin, au théâtre notamment, on consultera avec profit François Regnault et Jean-Claude Milner, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Seuil, 1986.

« Le surgénérateur électro-nucléaire »  
 « Il marchera tout seul en regardant le ciel »,

cela l'est bien moins, en raison de l'instabilité du « e » muet, dans :

« Je te demande encore une dernière fois »  
 « Que le jour recommence et que le jour finisse »  
 « De semblables projets veulent être approuvés ».

C'est pourquoi la **prononciation du « e » muet** repose **sur des règles simples** :

- Il ne se prononce **jamais en fin de vers** :
  - « **Ah ! si vous aviez vu par combien de caresses** (12 syllabes)  
**Il m'a renouvelé la foi de ses promesses** » (12 syllabes)
- Il se prononce **toujours devant une consonne** :
  - « Non, il **le** faut ici confesser à sa gloire (12 syllabes)  
 Son cœur n'enferme point une malice noire » (12 syllabes)
- Il ne se prononce **jamais devant une voyelle** :
  - « **Elle me quitte ! et moi dans un lâche silence** (12 syllabes)  
**Je semble de sa fuite approuver l'insolence** » (12 syllabes)  
 « **Je saurai, s'il le faut, victime obéissante** (12 syllabes)  
**Tendre au fer de Calchas une tête innocente** » (12 syllabes).

### III. 3. Diérèse et synérèse

Un phénomène particulièrement français peut toutefois compliquer la question du compte exact des syllabes d'un mot, d'une phrase, ou d'un vers. **Certains sons ont un statut spécial** dans notre la langue : celui que nous entendons dans *roi*, *mouette*, *oui*, *fouet*, *couard* ; celui que nous entendons dans *brouillon*, *maille*, *moyen*, *mention*, *païen* ; celui que nous entendons dans *nuît*, *lui*, *puis*. Ces trois sons ont en commun qu'il s'agit à la fois de sons **de transition**, servant à introduire des voyelles, et qu'ils **peuvent** à l'occasion jouer aussi le rôle de voyelles, donc **fournir au mot une syllabe supplémentaire**. Ainsi, s'il n'existe qu'une façon de prononcer *brouillon*, *roi*, *oui*, *nuît*, il peut en exister deux dans : *fouet*, *nation*, *hier*, *où es-tu ?*, *vous puez*, etc. Lorsque les voyelles sont détachées et que *fouet* est dissyllabique, on parle de **diérèse** (la *diérèse* dissocie) ; dans le cas contraire, on parle de **synérèse** (la *synérèse* réunit).

C'est ainsi que les vers de notre pièce ne peuvent compter douze syllabes qu'à la *condition* que les mots *ouïs* (v. 4), *diable* (v. 69), *chrétien* (v. 83) **mais aussi paysanne** (v. 133) soient dissyllabiques, que les mots *mariage* (v. 11), *patients* (v. 22), *idiot* (v. 138) soient trisyllabiques, et que les mots *narration* (v. 149) et *précaution* (v. 150) soient quadrisyllabiques.

La prononciation de ces mots est à l'époque codée selon des règles strictes, qu'il n'est pas nécessaire ici de connaître : il est en revanche nécessaire de savoir dire, compter et prononcer un alexandrin, sauf si l'on est certain de ne jamais avoir à en lire oralement, y compris dans le cadre d'études universitaires. Entraînez-vous, à l'occasion, c'est un apprentissage très rapide.

### III. 4. La rime et l'alternance

Les **misés en écho** de la poésie française sont gouvernées par la **rime** depuis le Moyen-Âge. Dans le théâtre classique, et ce principe perdurera jusque dans le théâtre romantique en vers inclus, celui de Victor Hugo, les vers riment **deux à deux**. On dit en ce cas qu'ils présentent des **rimes plates**, ou encore **suivies**. Mais cela ne suffit pas : il faut **également** que les vers fassent alterner les rimes terminées par un « e » muet, éventuellement suivi de consonnes muettes (comme dans *soirée*, *hommes*, *marchent*) et celles qui ne le sont pas. On appelle les premières **rimes féminines**, et les secondes **rimes masculines**. Je vous propose de vérifier cette alternance dans les premiers vers de *L'École des femmes* :

CHRYSLALDE

Vous venez, dites-vous, pour lui donner la main?

ARNOLPHE

Oui. Je veux terminer la chose dans demain. (2 rimes suivies *masculines*)

CHRYSLALDE

Nous sommes ici seuls, et l'on peut, ce me semble,

Sans craindre d'être ouïs, y discourir ensemble. (2 rimes suivies *féminines*)

Voulez-vous qu'en ami je vous ouvre mon cœur?

Votre dessein, pour vous, me fait trembler de peur, (2 rimes suivies *masculines*)

Et, de quelque façon que vous tourniez l'affaire,

Prendre femme est à vous un coup bien téméraire. (2 rimes suivies *féminines*)

ARNOLPHE

Il est vrai, notre ami. Peut-être que chez vous

Vous trouvez des sujets de craindre pour chez nous ; (2 rimes suivies *masculines*)

Et votre front, je crois, veut que du mariage

Les cornes soient partout l'infailible apanage. (2 rimes suivies *féminines*)

Etc.

### III. 5. La question de la césure

Qu'appelle-t-on *césure* ? Tout simplement une *coupure* dans le vers. Je ne m'étendrai pas ici sur les règles et les conseils donnés au XVII<sup>e</sup> siècle : ces règles, ces conseils n'étaient pas forcément respectés, y compris par ceux qui les donnaient. Vous les étudierez probablement plus tard, à l'occasion d'un cours portant sur des textes poétiques à forme fixe. On remarquera simplement un phénomène, qu'il faut d'autant plus connaître qu'il est une aide précieuse à la diction de l'alexandrin et au comptage de ses « e » muets et autres diérèses : dans un alexandrin, il existe **toujours** une **césure** à l'**hémistiche**, c'est-à-dire à la *moitié du vers*, ou encore : à sa **sixième syllabe**. La sixième syllabe d'un vers correspond *obligatoirement* à la fin non seulement d'un mot, mais également d'un groupe syntaxique soudé, comme un groupe nominal, de sorte qu'on puisse couper ce vers à cet endroit. Il est ainsi impossible à cette époque de rencontrer des vers tels :

*Je vous aime d'un a-l-mour pur et éternel*

*Je suggère que nous / fassions une pause*

*Le baroque dans le / théâtre de Shakespeare.*

On peut le vérifier aisément dans le passage utilisé tout à l'heure :

CHRYSSALDE

Vous venez, dites-vous, / pour lui donner la main?

ARNOLPHE

Oui. Je veux terminer / la chose dans demain.

CHRYSSALDE

Nous sommes ici seuls, / et l'on peut, ce me semble,

Sans craindre d'être ouïs, / y discourir ensemble.

Voulez-vous qu'en ami / je vous ouvre mon cœur?

Votre dessein, pour vous, / me fait trembler de peur,

Et, de quelque façon / que vous tourniez l'affaire,

Prendre femme est à vous / un coup bien téméraire.

ARNOLPHE

Il est vrai, notre ami. / Peut-être que chez vous

Vous trouvez des sujets / de craindre pour chez nous ;

Et votre front, je crois, / veut que du mariage

Les cornes soient partout / l'infaillible apanage.

Les poètes français attacheront une **énorme importance** à la **césure**. Il faudra attendre Verlaine et le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'obligation de la césure soit remise en question et qu'à sa place habituelle le diseur ou le lecteur se trouve au milieu d'un groupe syntaxique indissociable, voire d'un mot. Quant à la diction du vers alexandrin, elle est entièrement placée sous l'emprise de la césure et de la rime, qui lui impriment aussi bien l'une que l'autre son *tempo* particulier.

### III. 6. La question du *hiatus*

On appelle **hiatus** la succession de deux voyelles identiques ou différentes, comme dans : « en haut », « la hache », « baobab »... Notre langue aime peu les hiatus : ils y sont peu fréquents, et se laissent parfois éliminer par des consonnes de soutien, comme c'est le cas par exemple avec l'impératif « Va » du verbe « aller » lorsqu'il est suivi de certains compléments : « Va-t-en », « vas-y », ou encore comme nous nous le permettons parfois (à tort) en prononçant « Les-z-haricots ». Il existe en français quatre sortes de **hiatus** :

- le hiatus interne aux mots, celui qu'on trouve dans des mots comme « aérer », « Eole », « béant », « trahir », cohorte ».
- le hiatus facultatif, interne également, propre au français, dû aux variantes de la prononciation des « i », « u », « ou » devant voyelles. Ainsi, « science », « nuit », « vouivre », peuvent être prononcés aussi bien comme des termes monosyllabiques (par synérèse) que comme des termes dissyllabiques (par diérèse). De même, « mentions », « nuisance », « souhaiter », peuvent être prononcés aussi bien comme des termes dissyllabiques (par synérèse) que comme des termes trisyllabiques (par diérèse, voir plus haut : « Diérèse et synérèse »). Dans les cas de diérèse, la prononciation laisse apparaître un hiatus.
- le hiatus dû à la présence du « h » dit « aspiré » : « la hache », « le hameau », « je le hais ».
- Le hiatus, de hasard, dû à la juxtaposition de certains mots : « Sarah a allumé un feu », Marie et Alain ont eu un enfant ».

En prosodie classique, **les hiatus du type d) sont proscrits, sauf** s'ils sont situés **de part et d'autre d'une césure**. On considère, en effet, qu'une césure marque une pause à l'intérieur du vers.

C'est pourquoi **à l'intérieur d'un hémistiche**, les liaisons sont **obligatoires**, alors qu'elles sont **interdites à la césure**. Je vous en donne ici trois exemples, pris dans notre pièce :

- « D'avoir toute sa vie // une bête avec soi » (v. 110)
- « A ce bel argument, // à ce discours profond » (v. 117)
- « Et grande, je l'ai vue // à tel point innocente » (v. 140).

Toutes ces **règles** peuvent vous sembler complexes : il en existe d'autres, que nous laisserons de côté. Mais celles-ci sont à connaître, dans la mesure d'abord où elles sont **incontournables**, et où elles doivent être connues puisqu'elles ont servi de **contrainte à l'écriture des vers**. Mais surtout, il faut les connaître en gardant bien à l'esprit que la poésie à cette époque, et tout particulièrement bien entendu **la poésie dramatique**, est une poésie faite pour être **déclamée, à pleine voix**. Les alexandrins, en particulier sur une scène de théâtre, ont une diction codée qui consiste à faire *ronfler* le vers, en montant sur le premier hémistiche, notamment.

Venons-en à nos travaux dirigés pour ce mois-ci.

## IV. Lecture de l'acte I

Je profite de l'entrée dans notre texte pour convoquer encore une fois quelques généralités. Toutes ces généralités ne seront bien entendu pas détaillées dans les pièces que nous étudierons par la suite, mais vous serez censés *les connaître et pouvoir les repérer* dans n'importe laquelle des pièces non seulement de Molière, mais également du théâtre classique que vous rencontrerez par la suite. Tout d'abord, quelques mots sur la langue du texte que nous sommes en train de lire.

### IV. 1. Le lexique de la pièce

Le *lexique* de cette pièce, ou : son vocabulaire, si vous préférez, est sensiblement différent du nôtre ; la langue qu'on y parle est en effet plus vieille de trois siècles et demi que la nôtre. Il ne s'agit pas pour autant d'une langue « de théâtre », d'une langue « noble ». A la limite, le lexique des tragédies de Racine, contemporain de Molière, fait parler des personnages d'une façon bien plus compréhensible pour nous. La difficulté, les difficultés — car il s'agit surtout de certains points, de certaines expressions du texte — du texte provient, contrairement à ce que l'on pourrait croire, du fait que Molière, en dépit de la versification alexandrine du discours, fait parler ses personnages en prose courante, voire familière, et leur fait tenir un langage qui n'a souvent point d'équivalent dans notre littérature. A ce langage se mêlent aussi bien certains archaïsmes que quelques régionalismes, et parfois des références qui n'existent plus depuis longtemps et qui nécessitent quelques notes savantes. Ne négligez jamais ces notes ; elles sont variables selon les éditions, mais à ma connaissance toutes les éditions des pièces que nous étudions qui comportent une numérotation des vers<sup>11</sup> offrent aussi des notes explicatives.

<sup>11</sup> Seules éditions possibles pour suivre ce cours (rappel).



**N'oubliez jamais** : le théâtre, en particulier le **théâtre de Molière**, est écrit de sorte que le **texte** qu'il fait prononcer soit **compris de tous**. *Vous n'avez pas le droit*, par conséquent, *de ne pas le comprendre*, et ce jusque dans ses moindres détails, en particulier si vous l'étudiez. Ce serait une faute grave de la part d'un étudiant en Lettres modernes, une faute qui serait très sévèrement sanctionnée si elle transparaissait dans un de vos devoirs ou examens.

Compte tenu des éditions que j'ai consultées, je me contenterai de faire quelques remarques lexicales portant sur le début de la pièce que nous allons relire ici, en partant du principe qu'elles seront suffisantes, et que vous pointerez vous-mêmes par la suite les difficultés éventuelles du reste du texte. Si tel n'était pas le cas, ou si vous avez le moindre doute sur l'interprétation d'un mot, d'une expression, d'un vers ou même d'un passage, contactez-moi au plus vite par l'intermédiaire de la liste de diffusion : votre question intéresserait alors tout le monde. Dans ce qui suit, les numéros renvoient aux vers de la pièce.

*donner la main* (1) : « épouser », cf. « demander, accorder la main ».

*ouïs* (3) : verbe *ouïr*, « entendre ».

*front* (11) : voir le mot suivant.

*cornes* (12) : ce mot est à rapprocher du mot *cornard* (26) : « celui qui porte des cornes », c'est-à-dire le « cocu », terme populaire, péjoratif et égrillard pour désigner le mari trompé. L'emploi de *cornes* est certainement métaphorique : un animal *cornu* porte sur son front quelque chose que tout le monde voit et reconnaît... sauf lui !

*appas* (37) : en français moderne, on distingue les *appas* d'une femme, ses charmes physiques, employé toujours au pluriel, des *appâts*, destinés à prendre au piège animaux et... hommes. A l'origine, il s'agit du même mot, orthographié indifféremment d'une façon ou de l'autre. Ne confondez pas : ici, *appas* signifie le « piège ».

*souffrance* (67) : ici, « tolérance » (cf. « ne pas pouvoir souffrir quelque chose »).

*a daubé d'importance* (68) : s'est moqué, d'une façon supérieure.

*Bien huppé qui* (74) : « bien malin celui qui ».

*pour nous en planter* (76) : Arnolphe parle de... cornes.

*corbillon* (97) : la réponse attendue dans ce type de jeu est une réponse finissant par la terminaison —on. Répondre « une tarte à la crème » est le signe d'une déficience mentale et langagière assez avancée...

*marotte* (103) : ici, « idée fixe ».

*Pantagruel* et *Panurge* (118) : souvent, des notes signalent qu'il s'agit d'un emprunt au *Tiers Livre* de Rabelais. Elles omettent de mentionner, et c'est dommage, que tout le propos de ce livre tourne autour du mariage et de la peur qu'à Panurge de devenir cocu s'il se marie. On voit qu'Arnolphe a déjà longuement étudié la question...

*conférence* (155) : « entretien ».

*de toutes les manières* (195) : « de toute façon ».

Puisqu'on en est au lexique, remarquez bien l'échange des vers 167-174 : le « vieux tronc pourri » dont parle Chrysalde est, au sens propre, une « souche », celle à partir de laquelle Arnolphe trouve son nouveau titre.

## IV. 2. L'exposition de la pièce

Le début de la pièce est conforme à un protocole traditionnel dans le théâtre classique : le rideau se lève *au milieu d'une conversation* : nous n'assistons pas — jamais — au début de cette conversation, non plus qu'à ce qui l'a motivée. La raison en est inscrite dans les textes des poéticiens depuis Horace (voir cours n° 1) : puisqu'une **action** doit être toujours commencée *au plus près de sa fin*, on la représente donc *in medias res* : dans son milieu, c'est-à-dire au moment où Arnolphe a déjà décidé d'épouser Agnès et vient le lui annoncer. L'intrigue amoureuse est ainsi déjà lancée : on apprendra plus loin qu'à cet instant, Agnès a déjà rencontré Horace...

Auparavant, si nous remettons à plat la *fable* de la pièce dans l'ordre chronologique, il s'est passé bien des choses : Arnolphe a élevé la fille d'une paysanne qui la lui a confiée, il a passé sa vie d'adulte à se moquer bruyamment des mésaventures conjugales des hommes qu'il connaît qui ont été trompés par leur femme, il a élevé Agnès de telle et telle manière... Tout récemment, il est parti dix jours de son domicile, Agnès a passé ces dix jours à repasser du linge... et à rencontrer Horace. Tout cela, nous l'apprenons dans les scènes 1, 2, 3, 4 du premier acte.

C'est ainsi que le début de la pièce, s'il ne correspond pas au début de l'action, contrairement aux romans de cette époque, doit faire connaître au spectateur ce qui s'est passé *avant le lever du rideau*, et donner les éléments essentiels à la compréhension de ce qui est en jeu à ce moment-là. Ce lever de rideau doit en même temps s'effectuer comme par surprise, *au milieu d'une conversation*. C'est bien pourquoi Chrysalde fait répéter à Arnolphe des choses qu'il vient déjà d'entendre :

CHRYSLALDE

Vous venez, *dites-vous*, pour lui donner la main?

La fonction de ce discours est ici *double* : rappelez-vous (cours n° 1) qu'au théâtre, tout discours de personnage résulte d'une **double énonciation**. La première fonction concerne le personnage de Chrysalde : lorsqu'il demande à Arnolphe de répéter ce qu'il vient de lui apprendre, il est non pas sourd, mais *étonné* ou, comme on dit très justement, *il n'en croit pas ses oreilles*. C'est cet étonnement qui justifie le fait qu'il demande à Arnolphe de lui donner à *nouveau* l'information qu'elle vient de lui livrer. Mais cet étonnement a bien entendu aussi une autre fonction, dans le discours global de l'auteur vers son destinataire, (le lecteur, et surtout) le spectateur : il permet à un témoin impromptu surprenant une conversation déjà entamée de savoir de quoi il est question. **Donner à savoir de quoi il est question** : c'est la préoccupation obligée de toute pièce classique commençant *in medias res*. C'est pourquoi la première scène d'une pièce classique est *forcément* une **scène d'exposition**. Si vous avez fait votre scolarité en France, vous avez certainement déjà croisé ce type d'exposition. Rappelez-vous comment commence la première scène des *Fourberies de Scapin* de Molière, dans laquelle le procédé est exploité jusqu'à la parodie :

OCTAVE : Ah! Fâcheuses nouvelles pour un cœur amoureux! Dures extrémités où je me vois réduit! Tu viens, Silvestre, d'apprendre au port que mon père revient?

SILVESTRE : Oui.

OCTAVE : Qu'il arrive ce matin même?

SILVESTRE : Ce matin même.

OCTAVE : Et qu'il revient dans la résolution de me marier?

SILVESTRE : Oui.

OCTAVE : Avec une fille du seigneur Géronte?

SILVESTRE : Du seigneur Géronte.

OCTAVE : Et que cette fille est mandée de Tarente ici pour cela?

SILVESTRE : Oui.

OCTAVE : Et tu tiens ces nouvelles de mon oncle?

SILVESTRE : De votre oncle.

Ce procédé est ici le même que celui qui conduit Chrysalde à faire répéter à Arnolphe ce qu'il a déjà dit, et pour les mêmes raisons. Il existe bien entendu d'autres types d'**exposition** en début de pièce, ceux par exemple exploités dans *Le Tartuffe* et dans *Le Misanthrope* : une dispute est en train de se dérouler sous les yeux du spectateur (voir aussi, par exemple, l'incipit<sup>12</sup> du *Médecin malgré lui*) ou bien un des personnages vient de faire un coup d'éclat par un geste ou une parole incongrus (voir aussi, par exemple, l'incipit des *Femmes savantes*). Retenons en tout cas deux choses :

1. la première scène d'une pièce classique est **toujours** une scène d'exposition ;
2. l'exposition **peut aller bien au-delà de cette première scène**. Ici, elle porte au moins jusqu'à la fin de l'acte : c'est la rencontre d'Arnolphe et Horace qui nous livre les informations essentielles sur le « nœud » de la pièce. Elle peut également dépasser le premier acte : dans *Britannicus* de Racine, l'exposition dure jusqu'au milieu de l'acte II. Pensez-y lorsque vous lirez les deux pièces suivantes.

### IV. 3. Les temps du discours

La discussion entre Chrysalde et Arnolphe est une discussion vivante, qui se déroule essentiellement au présent, comme toute discussion, que l'on soit ou non au théâtre. Mais cette *exposition* emploie bien évidemment assez souvent les temps du *passé* pour évoquer l'historique de la situation, nécessaire pour le spectateur.

On prendra bien garde à la **valeur des deux temps du passé** utilisés dans ces scènes, ainsi que dans toutes les autres. Si Arnolphe s'exprime aussi bien au **passé simple** (vers 129 seq.) qu'au **passé composé** (vers 139 seq.) pour exprimer des faits passés, ces deux formes du verbe sont courantes à l'époque dans la langue orale et n'ont pas les mêmes valeurs que celles qu'elles connaissent depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. Actuellement, le passé simple se distingue du passé composé en ce que le premier est un temps du récit et le second un temps du discours, ou encore que le premier n'est utilisé, dans le meilleur des cas, que dans des récits écrits, alors que le second seul est utilisé à l'oral. Ce n'est pas du tout le cas à l'époque de *L'École des femmes*. A l'époque du français classique (XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles), les deux temps s'emploient aussi bien l'un que l'autre, à l'écrit comme à l'oral. Mais ils n'ont **pas la même valeur temporelle**. Le **passé composé** est utilisé pour renvoyer à un **passé récent**, représentant souvent la journée en cours, voire la veille, tandis que le **passé simple** renvoie à un **passé plus tardif**.

<sup>12</sup> *Incipit* : premières lignes d'une œuvre.

#### IV. 4. Les scènes du premier acte

Toutes les scènes de cet acte n'ont pas la même importance narrative, quelle que soit leur importance scénique ou dramaturgique. Quelques mots sur leur fonction...

##### A. La scène I, 2

La scène 2 est, par exemple, du point de vue purement diégétique<sup>13</sup>, une scène particulièrement pauvre, même si elle a des chances, en situation de jeu, d'être la scène de l'acte donnant l'occasion des moments les plus inoubliables. La scène 2 est, à l'intérieur de cet acte, l'équivalent des scènes des *lazzi* de la *commedia dell'arte* attendus avec gourmandise par le public.

**Lazzi** ? Voici un terme dont le pluriel est entré, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le lexique français grâce aux comédiens italiens. Un *lazzo* est un jeu de scène bouffon comportant moqueries, jeux de mots, acrobaties... Les auteurs traditionnels et attendus par le public de ces *lazzi* sont des personnages ignares, sots, parfois à l'inverse particulièrement débrouillards, mais qui embrouillent le plus souvent des situations qu'ils ne connaissent pas. La fonction des *lazzi* est de *retarder l'action*, à l'inverse des coups de théâtre qui, eux, la précipitent. Dans la tradition italienne, ces personnages sont les *zanni* : le *zanno*, l'héritier du *sannio* latin, est le « bouffon », le « faiseur de grimaces » de la comédie italienne. Il est à ce point typique de la *commedia dell'arte* qu'on a désigné également ce nouveau théâtre italien par le terme *commedia di zanni*. Les *zanni* sont avant tout des paysans : c'est par ce surnom, forme dérivée de *Gianni*, *Giovanni* : « Jean », que les Vénitiens appelaient les paysans au XVe siècle. Dans le théâtre italien, il s'agit bien souvent de valets : c'est à partir d'Arlequin, Brighella, Polichinelle... que s'instaure le long règne des « valets de comédie », qui deviendront les grands maîtres du plateau dans le théâtre français, de Molière à Beaumarchais. Ce sont eux qui sont chargés de ponctuer la pièce des *lazzi* attendus avec gourmandise par le public. Au *comique de situation* créé par la paresse à ouvrir la porte à un maître rentrant chez lui, puis par un empressement produisant les mêmes résultats, se superpose un comique de « sots » :

- Alain remet trois fois sur sa tête le chapeau qu'Arnolphe lui enlève, ce qui justifie la mise au point d'Arnolphe : le valet est donc trop bête pour comprendre, jusqu'à cette mise au point, qu'il a à se découvrir devant son maître...
- les valets sont tellement sots que même *stratagème* est pour Alain trop compliqué à retenir et à prononcer (211) ;

et un comique langagier : on savourera la portée de l'équivoque dans la réponse finale de cette scène (229-230). Les exemples choisis par Georgette pour expliquer à Arnolphe l'impatience d'Agnès à le revoir transforment l'intention de son discours : à la lettre, Georgette explique qu'il est possible pour Agnès de confondre son tuteur avec des bêtes de somme, et la bienveillance dont elle veut faire preuve face à son maître se retourne ainsi, malgré elle ( ? ), en moquerie, une moquerie qu'Arnolphe ne relève pas, en tout cas : est-ce parce qu'il ne perçoit pas l'équivoque ? Ou est-ce parce qu'il ne l'entend pas ou ne lui prête pas grande attention, attiré qu'il est alors par l'arrivée d'Agnès (scène 3) ?

<sup>13</sup> La *diégèse* est l'histoire proprement dite, à savoir la succession des événements.

### B. La scène I, 3

La scène I, 3 est l'autre scène diégétiquement « pauvre » de l'acte. Elle a de toute façon une fonction, comme toute séquence de toute pièce de théâtre, même s'il ne s'agit pas d'une scène de *lazzi*. Retenez bien que tout passage, théâtral ou romanesque, a une fonction, et que c'est précisément lorsque la fonction diégétique d'un passage est pauvre ou absente qu'il faut se poser la question de ses autres fonctions (esthétique, descriptive, thématique...).

La première fonction de cette scène, la plus évidente, est qu'elle présente enfin au spectateur le personnage d'Agnès, *de visu* et en paroles. Ses paroles sont brèves, polies (*Oui, Monsieur, Dieu merci ; Vous me ferez plaisir*), voire soumises, et traduisent un esprit préoccupé des seuls désagréments du quotidien (*Hors les puces*) et de ses tâches ménagères (v. 239-40). S'agissant de ces dernières, on notera que son dévouement consiste à s'occuper de ses propres affaires (*Je me fais des cornettes*) une fois seulement qu'elle a terminé le travail dû à son maître (*Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites*). Ce personnage vient ainsi *confirmer* ce qu'en disait Arnolphe dans la première scène de l'acte : la preuve en est sa satisfaction et son monologue final, qui est en fait une adresse directe au public de la pièce.

La seconde fonction découle de la première : cette scène est un indice de la **stabilité de la situation** en ce début de pièce. Morale ou non, cette stabilité peut se résumer de la façon suivante : Arnolphe désire épouser Agnès, cherchant une fiancée simple d'esprit, soumise et affectueuse ; Agnès correspond aux vœux d'Arnolphe et aucun obstacle ne se lève contre un mariage qui doit avoir lieu... le lendemain (v. 2). Le spectateur, qui ne peut être solidaire d'une telle situation, trouve ici de quoi ronger son frein en attendant que cette situation évolue : si elle bascule, la chute en sera d'autant plus dure... Il se trouve, on l'apprendra au cours de la scène qui suit immédiatement celle-ci, que cette stabilité est une fausse stabilité, dans la mesure où la situation a déjà commencé à basculer, à l'insu d'Arnolphe et du spectateur : Horace a déjà rencontré Agnès, et aux yeux du spectateur, cette stabilité apparente est immédiatement et violemment remise en question à la scène suivante, celle de la rencontre d'Horace et Arnolphe.

### C. La scène I, 4

Cette scène est à la fois une scène **informative**, d'une importance **diégétique** plus grande que les deux précédentes, et une scène **comique**, comme l'était la scène I, 2.

**Comique** : ici, comme partout ailleurs, on gardera à l'esprit que **ce terme est polysémique**, en particulier dans notre cours. Est **comique** ce qui appartient à l'univers de la **comédie** : un auteur comique, une pièce comique, le genre comique, les règles comiques... ; est **comique également** ce qui fait **rire** : une pièce *comique*, une scène *comique*, des procédés *comiques*... Faites bien attention à ne pas confondre. La question des rapports entre le *comique* (ce qui fait rire) et la *comédie* est précisément au centre de nos réflexions cette année...

La scène I, 4 est bien évidemment une scène *comique*, au sens où elle fait rire. Ce ne sont point ici les bouffonneries de la scène I, 2, et l'on pourrait parler ici de trois sortes de rire.

Le premier rire est au moins le sourire, voire le rire, d'Arnolphe, que le spectateur découvre ici en homme égrillard, paillard même, encourageant une pratique dont il



était question à la première scène, celle du cocuage (291-302), et demandant même des comptes rendus d'aventures pour pouvoir s'en délecter (306-316).

Le suivant (vers 317 seq.) est un autre sourire, un autre rire, celui du spectateur seul maître d'un jeu de *quiproquo*. **Quiproquo** ? Au sens strict, il s'agit de dialogue qui consiste à prendre *une personne pour une autre*, et dans un sens plus large, *une chose pour une autre*. Il s'agit donc d'une méprise qui peut le plus souvent provoquer le **comique de situation**. Ici, nous sommes bien dans un *quiproquo* au sens strict : Horace ne sait pas que « de la Zousse, ou Source » (328) est « Monsieur de la Souche », c'est-à-dire... Arnolphe lui-même, à qui il raconte qu'il est en train de lui voler Agnès. Horace ne sait pas ce qu'Arnolphe et le lecteur-spectateur ont immédiatement compris, mais Arnolphe n'est pas pour autant maître de cette situation, il en est bien au contraire la victime. Ce *quiproquo* ne fait rire ou sourire ici que le lecteur-spectateur, d'un sourire ou d'un rire auquel s'enlace le suivant. Un tel procédé sera repris dans bien des pièces de Molière. Il est, par exemple, le sel de la scène des *Fourberies de Scapin* où Zerbinette fait en éclatant de rire le récit des tromperies faites à Géronte pour un vieillard qui n'est autre que Géronte lui-même.

Troisième rire, celui vers lequel le texte conduit le lecteur-spectateur, celui de la moquerie, mais ce n'est plus ici Arnolphe qui se moque ! Arnolphe est, avant cette scène, un triomphateur peu sympathique aux yeux de son public : méprisant les femmes et manipulant l'éducation d'une orpheline en fonction de ses buts personnels ; méprisant également les hommes et se moquant d'eux de façon publique et humiliante (I, 1) ; un être dont les projets réussissent, du moins semblent réussir, en dépit de la morale (I, 3) ; un être encourageant les jeunes et beaux enfants de ses proches amis à se vautrer dans des lits conjugaux (I, 4). En quelques secondes, la situation est renversée, et il est à présent un homme ridicule et ridiculisé. Le rire est ici celui, vengeur, des fins traditionnelles des *farces*, qui consacrent de tels retournements de situations (type : « l'arroseur arrosé ») et confirme la morale : « Tel est pris qui croyait prendre ». Ce procédé comique est redoublé certainement d'un comique visuel : la transformation, les grimaces d'Arnolphe, et ses efforts pour les cacher aux yeux d'Horace qui l'oblige à jouer jusqu'au bout son personnage de complice alors qu'il ne peut faire autrement que s'en désolidariser (*Eh ! vous ne dites mot ? — Eh ! oui, je le connois*), qui créent éventuellement l'occasion d'autres pitreries...

Remarquez de quelle façon le monologue final contraste avec celui de la scène précédente. Ici, d'ailleurs, Arnolphe tient un « véritable » monologue, au sens strict du terme : il n'est pas précisément en posture de claironner au public sa réussite.

Sur le plan **diégétique**, du point de vue de la *fable* de la pièce, la scène met en place, sans surprise, le nœud de l'intrigue en la déplaçant sur un terrain conventionnel, celui de la *comédie* : un jeune homme est amoureux d'une jeune fille (311-12) ; cet amour est partagé (315-16) ; il leur faudra vaincre des obstacles pour réaliser leur union.

L'obstacle est ici une conjugaison de deux obstacles classiques dans la comédie italienne, puis européenne de l'époque : un père tyrannique oblige un ou des enfants de se marier indépendamment de leur gré (notez bien le fait que ce type d'obstacle se rencontre plus d'une fois dans la pièce) ; un vieillard riche et/ou puissant est le rival en amour d'un jeune homme. Le premier comme le second procédé sont courants dans le théâtre de Molière. L'originalité — relative, puisque Molière a eu des prédécesseurs, voir plus haut dans le cours — tient à ce que ces deux schémas



soient fondus en un seul : le barbon Arnolphe est doublement un adversaire des amours d'Horace et Agnès : à titre de tuteur et à titre d'amoureux.

Sur le plan **informatif**, outre les informations fondamentales, nécessaires tant à l'exposition qu'à l'intrigue elle-même, que sont les confidences d'Horace à Arnolphe et les manigances que ce dernier annonce qu'il préparera, on ne négligera pas certaines informations qui n'ont pour l'instant *a priori* aucune importance pour les deux personnages ni d'ailleurs pour le lecteur-spectateur, informations qui semblent parasites et qui alourdissent l'action. Elles sont nécessaires à la fable : elles justifient, à un moment où tout le monde les aura oubliées, la fin de la pièce. Ces informations (259-76) sont les suivantes : Horace a un père, Oronte, qu'Arnolphe n'a pas revu depuis quatre ans. Ce père va venir d'un moment à l'autre dans la ville qui sert de cadre à la pièce pour des raisons inconnues ; il sera accompagné d'un homme nommé Enrique, originaire du même pays qu'Arnolphe, qui a disparu pendant quatorze années en Amérique, et qui revient très riche.

La ruse d'auteur est assez remarquable pour devoir être notée : le dénouement invraisemblable qui conclut habituellement les intrigues amoureuses compliquées des comédies « à l'italienne » est habilement préparé, justifié, dès le début de la pièce, de sorte à ce qu'il devienne tout simplement... vraisemblable. La fable prend ici une dimension *tragique* au sens où une telle dimension décrit un univers dans lequel tout est joué d'avance, en particulier le destin des héros qui ne pourront pas modifier leur avenir.

#### D. La première scène

Revenons à présent à notre première scène, celle sur laquelle il y a, de loin, le plus de choses à dire. Je ne rappelle pas sa valeur de première scène d'une exposition, ni son début *in medias res* (voir plus haut). Cette scène a bien entendu un très fort contenu informatif, mais elle est également l'indice de la façon dont Molière se comporte ici par rapport aux règles de l'esthétique classique.

##### *Informations et fable de la pièce*

Les **informations** sont assez nombreuses pour qu'on puisse commencer à rédiger une partie importante de la fable de la pièce à partir de cette seule première scène. Ces informations portent sur le passé des personnages, en particulier Arnolphe et Agnès, mais pas seulement. Notez bien ce qu'Arnolphe croit savoir des origines de sa pupille : il faudra bien évidemment le mettre en relation avec ce que l'on apprendra en V, 9.

On notera également *a posteriori* la fonction de la dernière information de la scène : Arnolphe a choisi de se faire appeler « Monsieur de la Souche », de sorte à ne plus vouloir qu'on l'appelle « Seigneur Arnolphe », nom dont il cherche à faire oublier l'emploi à ceux qui l'ont connu auparavant, en particulier Chrysalde. *A priori*, dans le contexte de cette première scène, cette information n'a pour fonction que de fournir aux deux discoureurs un point de désaccord supplémentaire. A la fin de l'acte, on sait que le double nom du protecteur d'Agnès est un levier puissant de quiproquos et de trahisons en tout genre.

Un **portrait** des personnages en scène se dessine à travers leurs discours, portrait contradictoire, dont les différences de point de vue orientent de façon franche notre sympathie. La discussion autour du mariage et du cocuage, puis celle concernant les projets d'Arnolphe concernant Agnès montrent qu'il s'agit d'un

personnage excessif, immoral, cynique, moqueur (*Et comme spectateur ne puis-je pas en rire ?*), méprisant envers les femmes (notez l'emploi de *femelle*, vers 35), incapable d'amour spontané (*Je sais les tours rusés et les subtiles trames [...]*, 75-76) ; au miroir d'Arnolphe, Chrysalde est, lui, raisonnable, mesuré, prudent, compatissant envers ses semblables (Cf. notamment : *Mais quand je crains pour vous, c'est cette raillerie / Dont cent pauvres maris ont souffert la furie*, 15-16), associant les rapports amoureux à ceux de l'intelligence (voir la réplique 109 seq., et notamment : [...] *il est assez ennuyeux, que je crois*<sup>14</sup>, / *D'avoir toute sa vie une bête avec soi*, 109-110). La discussion suivante, motivée par le nouveau nom d'Arnolphe, oppose un Arnolphe vaniteux, cherchant dans une volonté tout ostentatoire à s'élever à un rang qu'il ne mérite ni par le sang ni financièrement, à un Chrysalde modeste, plein d'humour, maniant aisément le calembour (179-182), et sachant accepter les fatrasies de son interlocuteur pour arrêter bien vite une querelle (190-92). Les univers de l'un et de l'autre sont suffisamment tranchés pour que chacun considère l'autre *in petto* comme un original (195-96). La défaite programmée d'Arnolphe, que cette première scène nous rend antipathique, correspondra ainsi à la victoire des idées défendues par Chrysalde, qui est présenté sous un jour très sympathique, ne serait-ce que pour des raisons morales. Il est l'homme *raisonnable* et *raisonneur* qui représente, en toutes choses, la *mesure* qui fait défaut à Arnolphe.

#### Unités de temps et de lieu

Molière connaît ses règles, aussi bien celle, datant d'Aristote, concernant le temps, que celle, inventée au siècle précédent à peine, concernant le lieu. La scène est censée se passer en un lieu unique (voir plus haut dans le cours). Mais l'unicité de ce lieu est toutefois de convention, d'une convention que Molière a de la peine à tenir. Quel que soit le stratagème scénique utilisé pour jouer la deuxième scène sur un lieu unique qui serait une « place de ville » (faire parler les valets en coulisses au début de la scène, par exemple), ce stratagème se heurte au moins à une difficulté de représentation : Arnolphe veut rentrer *chez lui* et demande à ce qu'on lui ouvre une porte qui finit par être ouverte. La convention est encore plus remarquable à la scène I, 3, où Arnolphe est censé avoir surpris Agnès en plein travail, alors que d'un point de vue scénique, c'est Agnès qui est entrée en scène, Arnolphe y étant déjà. Je reviendrai plus tard sur cette question du lieu chez Molière, qui me semble fondamentale, mais notons bien ceci : le désir de Molière est de respecter une unicité classique du lieu, ainsi que la tradition d'une comédie se déroulant sur une « place de ville », mais n'y arrive pas tout à fait...

Le temps en revanche est correctement compté. Aristote écrivait en effet : « La tragédie essaie autant que possible de tenir *dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter* » (cours n° 1). L'action de la pièce s'étend sur à peine plus d'une révolution du soleil et doit se terminer au plus tard le lendemain du jour où elle commence : cela est prévu dès le vers 2 :

*Oui. Je veux terminer la chose dans demain.*

Une nuit sépare en effet l'acte IV de l'acte V, et l'action reprend « *bien matin* », c'est-à-dire tôt le matin (1370). Du point de vue de la durée, la pièce s'inscrit dans ce que les normes de l'esthétique classique autorisent à une « comédie régulière ».

<sup>14</sup> *Que je crois* : « ce que je crois ».

### La question de l'action

Du point de vue de l'action, on a de quoi, en revanche, s'étonner, si l'on a l'habitude des règles d'unité et de simplicité de l'action classique. Loin d'aller droit au but : la question du mariage entre Arnolphe et Agnès, son historique et ses motivations, la discussion initiale s'oriente d'abord vers *un débat à portée générale* sur le mariage et le cocuage. On notera ce trait, puisqu'il est récurrent chez Molière (voir *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, etc.). De plus, ce premier acte propose *une action au moins double* :

a) une histoire d'amour entre deux jeunes gens, qui est appelée à être bien vite, mais provisoirement, contrariée ; cette action est une action traditionnelle *dans l'univers de la comédie*.

b) une action centrée sur le personnage d'Arnolphe, dont les travers sont ridicules et dont on s'attend à ce qu'ils soient punis : cette action est également traditionnelle, mais *dans l'univers de la farce*.

Action au moins double, donc : Molière crée un patron de pièces, qu'il reprendra par la suite, et qu'on imitera longtemps après lui, en cousant ensemble, à l'intérieur d'une double action composée d'une comédie amoureuse et de ce qu'on nommera plus tard une « comédie de caractères », éléments comiques et éléments farcesques.

## V. Directions de travail pour la lecture de la pièce

Les conseils qui suivent et qui portent sur votre travail de *L'École des femmes* sont en principe valable pour les pièces à venir dans le programme de cette année. S'ils peuvent vous être profitables dans d'autres domaines, tant mieux.

### V. 1. La fable

Le premier travail à faire après lecture de cette première pièce sera d'en « ramasser » la fable. « Ramasser » la *fable* d'une pièce de théâtre, c'est la remettre à plat, afin d'en rédiger l'histoire sur sa fiche de lecture. Pouvoir reconstituer la *fable* d'une pièce permet de savoir qu'on l'a comprise, dans chacun de ses dialogues, de vérifier que rien d'important n'a été oublié ou trop vite lu à sa lecture, et permet bien entendu de la mémoriser. Pouvoir reconstituer une fable, c'est pouvoir mettre en perspective les liens logiques qui régissent ses événements : causalité (du type : « le Petit Poucet a retrouvé son chemin *parce qu'il* avait semé des petits cailloux »), mais également concession (du type : « *en dépit de* sa férocité et de la faiblesse physique de sa victime, l'ogre ne parvint pas à manger le Petit Poucet »).

Faites ce travail acte après acte, et non pas scène par scène : cela vous permettra de hiérarchiser les scènes : elles n'ont pas toutes, vous le voyez bien, les mêmes fonctions ni la même importance diégétique dans l'acte.

La reconstitution de cette fable est-elle suffisante pour rendre compte des ressorts, de l'écriture, de la *littérarité* de la pièce ? Non, bien sûr que non. Votre fiche de lecture ne peut donc s'arrêter là.

### V. 2. Comédie et comique

Voici un sujet de taille sur lequel vous aurez à exercer votre virtuosité : une *comédie* est-elle forcément *comique* ? Toute forme de *comique* est-elle propre à la

*comédie* ? Non, bien sûr que non... Quels sont les éléments constitutifs d'une *comédie* ? Et savez-vous décrire, classer, les procédés *comiques* de *L'École des femmes* ?

Pensez par conséquent à engranger dans vos fiches toute information susceptible de vous aider à réfléchir sur cette question, au fil de vos lectures.

### V. 3. Les personnages

Ils ont tous au moins une fonction, la plupart du temps plusieurs. Certaines fonctions sont prévisibles : quels sont les personnages nécessaires pour une « comédie régulière » ? Dans ce cadre, quelle-s fonction-s occupe-nt les autres personnages ?

S'agissant de la fonction comique, celle destinée à provoquer le rire des spectateurs, ces personnages sont-ils drôles en soi, ou le sont-ils couplés à d'autres personnages qui leur sont complémentaires dans une situation précise ?

Ces personnages sont à la fois des personnages de fantaisie et des reflets d'une certaine réalité sociale, contemporaine de l'auteur. Quels sont les éléments à verser au compte de l'une ou l'autre ?

### V. 4. La morale

Une pièce de théâtre « régulière » est aussi à l'époque une pièce « morale », écrite par un lettré de bon goût. Existe-t-il dans cette pièce une morale, et laquelle ? Plusieurs ? A qui s'adresse-t-elle ? Quels sont les éléments qui nous permettent de répondre à ces questions ?

### V. 5. Autres questions

Je vous signale rapidement d'autres questions possibles, autour de cette pièce, comme d'autres :

*De qui, de quoi appelle-t-on le public à rire ? La pièce est-elle conformiste ? Si oui, suivant quels critères, les vôtres ou ceux de l'époque ?*

Je vous donnerai d'autres sujets de réflexion plus tard.

## VI. Documents

### VI. 1. Épître dédicatoire de *L'École des femmes*

#### A Madame<sup>15</sup>

MADAME,

Je suis le plus embarrassé homme du monde, lorsqu'il me faut dédier un livre ; et je me trouve si peu fait au style d'épître dédicatoire, que je ne sais pas où sortir de celle-ci. Un autre auteur, qui serait en ma place, trouverait d'abord cent belles choses à dire de VOTRE ALTESSE ROYALE, sur ce titre de *L'École des femmes*, et l'offre qu'il vous en ferait. Mais, pour moi, MADAME, je vous avoue mon faible. Je ne sais point cet art de trouver des rapports entre des choses si peu proportionnées ; et, quelques belles lumières que mes confrères les auteurs me donnent tous les jours sur de pareils sujets, je ne vois point ce que VOTRE ALTESSE ROYALE pourrait avoir à démêler avec la comédie que je lui présente. On n'est pas en peine, sans doute, comment il faut faire pour vous louer. La matière, MADAME, ne saute que trop aux yeux ; et, de quelque côté qu'on vous regarde, on rencontre gloire sur gloire, et qualités sur qualités. Vous en avez, MADAME, du côté du rang et de la naissance, qui vous font respecter de toute la terre. Vous en avez du côté des grâces, et de l'esprit et du corps, qui vous font admirer de toutes les personnes qui vous voient. Vous en avez du côté de l'âme, qui, si l'on ose parler ainsi, vous font aimer de tous ceux qui ont l'honneur d'approcher de vous : je veux dire cette douceur pleine de charmes, dont vous daignez tempérer la fierté des grands titres que vous portez ; cette bonté tout obligeante, cette affabilité généreuse que vous faites paraître pour tout le monde ; et ce sont particulièrement ces dernières pour qui je suis, et dont je sens fort bien que je ne me pourrai taire quelque jour. Mais encore une fois, MADAME, je ne sais point le biais de faire entrer ici des vérités si éclatantes ; et ce sont choses, à mon avis, et d'une trop vaste étendue et d'un mérite trop élevé, pour les vouloir renfermer dans une épître et les mêler avec des bagatelles. Tout bien considéré, MADAME, je ne vois rien à faire ici pour moi que de vous dédier simplement ma comédie, et de vous assurer, avec tout le respect qu'il m'est possible, que je suis,

DE VOTRE ALTESSE ROYALE,

MADAME,

*Le très humble, très obéissant,  
et très obligé serviteur,*

*J. B. Molière.*

---

<sup>15</sup> Henriette d'Angleterre, Duchesse d'Orléans. Voir plus haut dans ce cours.

## VI. 2. Préface de *L'École des femmes*

Bien des gens ont frondé d'abord cette comédie ; mais les rieurs ont été pour elle, et tout le mal qu'on en a pu dire, n'a pu faire qu'elle n'ait eu un succès dont je me contente.

Je sais qu'on attend de moi dans cette impression quelque préface qui réponde aux censeurs, et rende raison de mon ouvrage ; et sans doute que je suis assez redevable à toutes les personnes qui lui ont donné leur approbation, pour me croire obligé de défendre leur jugement contre celui des autres, mais il se trouve qu'une grande partie des choses que j'aurais à dire sur ce sujet est déjà dans une dissertation que j'ai faite en dialogue, et dont je ne sais encore ce que je ferai.

L'idée de ce dialogue, ou, si l'on veut, de cette petite comédie, me vint après les deux ou trois premières représentations de ma pièce. Je la dis, cette idée, dans une maison où je me trouvais un soir ; et d'abord une personne de qualité, dont l'esprit est assez connu dans le monde, et qui me fait l'honneur de m'aimer, trouva le projet assez à son gré, non seulement pour me solliciter d'y mettre la main, mais encore pour l'y mettre lui-même, et je fus étonné que, deux jours après, il me montra toute l'affaire exécutée d'une manière, à la vérité, beaucoup plus galante et plus spirituelle que je ne puis faire, mais où je trouvais des choses trop avantageuses pour moi ; et j'eus peur que, si je produisais cet ouvrage sur notre théâtre, on ne m'accusât d'avoir mendié les louanges qu'on m'y donnait. Cependant cela m'empêcha, par quelque considération, d'achever ce que j'avais commencé. Mais tant de gens me pressent tous les jours de le faire, que je ne sais ce qui en sera ; et cette incertitude est cause que je ne mets point dans cette préface ce qu'on verra dans la *Critique*, en cas que je me résolve à la faire paraître. S'il faut que cela soit, je le dis encore, ce sera seulement pour venger le public du chagrin délicat de certaines gens ; car, pour moi, je m'en tiens assez vengé par la réussite de ma comédie ; et je souhaite que toutes celles que je pourrai faire soient traitées par eux comme celle-ci, pourvu que le reste soit de même.

-----