



HAL
open science

“ Le rôle d’Agnès et les conventions théâtrales dans
L’Ecole des femmes ”

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. “ Le rôle d’Agnès et les conventions théâtrales dans L’Ecole des femmes ”. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2016, Mettre en scène(s) L’École des femmes selon les sources historiques, 5, pp.73-82. halshs-01998910

HAL Id: halshs-01998910

<https://shs.hal.science/halshs-01998910>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le rôle d'Agnès et les conventions théâtrales dans *L'École des femmes* in *Arrêt sur scène /Scene focus*, n° 5, 2016, pp. 73-82

Céline Candiard
Université Lyon 2

Un récent programme de littérature comparée à l'agrégation de lettres modernes¹ proposait d'étudier *L'École des femmes* de Molière, conjointement à trois autres pièces, à travers la question « Comédie et héroïsme féminin ». Si une telle association pouvait surprendre à première vue, la comédie n'étant pas le genre de l'héroïsme par excellence et Agnès n'étant pas la plus active, la plus audacieuse ou la plus énergique des personnages féminins de comédie, on comprend cependant qu'on puisse voir, dans ce personnage étonnant de jeune fille fruste qui sort soudain de sa passivité sidérée de pupille-marchandise pour prendre activement en main sa destinée amoureuse, une forme d'héroïsme². Mais il s'agit alors plutôt d'un héroïsme romanesque et galant que d'un héroïsme épique ou tragique, comme le suggère la seule référence de la pièce à la notion, dans une réplique d'Arnolphe qui définit justement Agnès *a contrario* :

Héroïnes du temps, Mesdames les Savantes,
Pousseuses de tendresse et de beaux sentiments,
Je défie à la fois tous vos Vers, vos Romans,
Vos Lettres, Billets doux, toute votre Science,
De valoir cette honnête et pudique ignorance³.

Et par la suite, celle qu'Arnolphe présente ici comme l'anti-héroïne par excellence va le démentir en accomplissant ce que font traditionnellement les héroïnes de romans galants⁴, et ce dont il la croit incapable : échapper à sa surveillance, écrire une lettre d'amour à son bien-aimé, la lui faire parvenir secrètement, le rejoindre et finalement l'épouser.

Un « portrait de la nature » ?

Cette transformation rapide de l'innocente Agnès en héroïne de roman n'a pas été sans poser problème : les adversaires de Molière lui ont reproché son invraisemblance⁵, à une époque où s'imposent des règles esthétiques de cohérence des caractères. Pour être vraisemblable, Agnès aurait dû apparaître moins niaise au départ, ou alors ne pas multiplier si vite les marques d'intelligence et même d'instruction, comme le fait d'écrire

¹ Pour les éditions 2014 et 2015 du concours.

² La « Présentation générale de la question » proposée par Ariane Bayle et Anne Isabelle François évoque ainsi le « courage vertueux » d'Agnès et son éveil au désir amoureux qui coïncide chez elle à « l'avènement de la liberté de parole et de l'intelligence » (<http://www.vox-poetica.com/sflgc/a/spip.php?article876>, lien consulté le 13/07/2016).

³ I, 3, v. 244-248.

⁴ On pensera par exemple à la Mandane d'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1656) de Madeleine de Scudéry, dont l'amour pour Artamène rencontre l'opposition farouche de son père Cyaxare.

⁵ Voir par exemple Donneau de Visé, *Zélinde ou la véritable Critique de L'École des Femmes*, Paris, de Luyne, 1663, 8, p. 106-107 : « Est-il possible qu'il y ait des gens qui ne s'aperçoivent pas qu'il n'y a rien de plus inégal que le rôle d'Agnès, et que l'esprit lui vient en vingt-quatre heures ? (...) Jamais je ne vis rien de si ridicule, et il faut n'être pas en bonne intelligence avec la raison pour nous vouloir faire approuver des choses, où l'on ne peut rien trouver qui approche de la vraisemblance. »

une lettre : autrement dit, elle aurait dû être moins romanesque. On savait déjà, depuis le procès de la *tragi-comédie* deux à trois décennies plus tôt, que la matière romanesque s'accommodait mal des prescriptions de l'esthétique « régulière » : comme les rebondissements à répétition de l'intrigue *tragi-comique*, les revirements psychologiques trop spectaculaires butent sur la règle des vingt-quatre heures.

C'est donc, assez naturellement, sur le terrain psychologique que Molière et ses partisans ont choisi de défendre la transformation d'Agnès : pour spectaculaire qu'elle soit, cette transformation ne serait que l'effet naturel de l'amour, dont la pièce donnerait ainsi à voir toute l'étendue de la puissance. Molière semblait déjà anticiper la critique, lorsqu'il faisait dire à Horace :

Il rend agile à tout l'âme la plus pesante,
Et donne de l'esprit à la plus innocente⁶.

Et c'est encore avec cet argument de la toute-puissance de l'amour que Philippe de La Croix défend la pièce dans *La Guerre comique* :

Vous vous étonnez que l'amour déniaise Agnès ! C'est un Maître extraordinaire. Il ne se contente pas d'ouvrir l'esprit, il en donne quelquefois. Avez-vous pas admiré ces Vers qu'Horace a dit sur le sujet ? (...) Si l'Amour force les obstacles de la Nature, ceux que l'éducation lui oppose seront-ils capables de l'arrêter ? La lettre d'Agnès est-elle pas comme la ferait une fille qui aurait vécu comme elle sans voir le monde ? Est-ce pas un tableau d'une belle âme pleine de simplicité ? Et peut-on désirer quelque chose qui exprime plus parfaitement ce qu'elle pense⁷ ?

Autrement dit, avec sa pièce, Molière ne s'affranchirait de la vraisemblance que pour mieux être fidèle à la nature : Agnès ne serait plus une convention de théâtre, mais l'image d'une personne, soumise aux bouleversements des passions. C'est cette irruption du naturel au théâtre qui semble avoir frappé les contemporains, y compris des auteurs qui étaient alors plutôt hostiles à Molière et à sa pièce, comme Donneau de Visé dans l'« Abrégé de l'abrégé » :

Ce sont des portraits de la nature qui peuvent passer pour originaux. Il semble qu'elle y parle elle-même. Ces endroits ne se rencontrent pas seulement dans ce que joue Agnès, mais dans les rôles de tous ceux qui jouent à cette pièce⁸.

« Portrait de la nature », Agnès ne serait que l'exemple le plus frappant du nouveau procédé de Molière, qui aurait substitué aux rôles-types de la comédie des représentations scrupuleuses du fonctionnement de la psyché humaine. L'idée est du reste loin d'être incompatible avec celle d'une Agnès héroïne de romans, le roman galant de cette époque-là se présentant justement comme une exploration des complexités de la psychologie et des sentiments.

De ce point de vue, Agnès est un personnage à part dans cette pièce où l'on ne trouve qu'un seul autre personnage féminin, la paysanne Georgette, qui se situe à son strict opposé en termes de construction dramaturgique : Georgette, qui apparaît toujours dans des numéros de duo bouffon avec le valet-paysan Alain, présente des actions et des répliques strictement symétriques aux siennes et presque systématiquement interchangeables – à l'exception peut-être du bref passage où Alain entreprend de lui

⁶ Molière, *L'École des femmes*, III, 4, v. 908-909.

⁷ Philippe de La Croix, *La Guerre comique, ou la Défense de L'École des femmes*, Paris, Pierre Bienfait, 1664, 1^e dispute, p. 26-27.

⁸ Donneau de Visé, *Les Nouvelles nouvelles*, III^e partie, « Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière », p. 234.

expliquer la jalousie masculine en ayant recours à la célèbre comparaison du « potage⁹ ». Contrairement à Agnès, Georgette est intégralement dans la convention du bouffon subalterne, mis sur le théâtre dans le seul but de faire rire et de donner à voir ce que Donneau de Visé appelle des « jeu[x] de théâtre »¹⁰ : sans vraisemblance sociale ou psychologique, elle ne saurait être prise pour l'image d'une paysanne véritable, et ne se distingue pour ainsi dire pas de son homologue masculin.

Un rôle-type introuvable

Est-ce à dire pour autant qu'Agnès échappe tout à fait à la convention théâtrale ? C'est ce que suggère une certaine image d'Épinal de Molière comme peintre de l'âme humaine ; c'est aussi ce que souhaiteraient voir, dès cette époque, les lecteurs enthousiastes des grands moralistes ; c'est enfin l'un des lieux communs de l'histoire littéraire traditionnelle, qui fait des grandes comédies de Molière l'acte de naissance de la « comédie de caractère ». Mais dans l'exercice concret du métier d'homme de théâtre, où l'on doit composer avec les compétences d'une troupe de comédiens et les attentes d'un public, l'abolition des conventions théâtrales n'a guère de sens, dans la mesure où ces conventions constituent le matériau même du théâtre, structurent l'écriture (en particulier par le biais de types de scènes récurrents) et donnent forme à la réception, de même que le travail des comédiens repose sur une spécialisation partielle en rôles-types et une extrême codification du jeu. Même pour innover, le passage par la convention théâtrale est nécessaire. N'oublions pas, du reste, que la comédienne Catherine Leclerc du Rosé, dite Mlle de Brie, qui créa le rôle d'Agnès, était alors âgée de trente-deux ans, soit plus du double de l'âge de son personnage, et qu'elle continua de le jouer jusqu'à sa retraite à l'âge de soixante-cinq ans, ce qui ne s'envisagerait même pas en dehors d'une dramaturgie et d'un jeu très codifiés.

À quelles conventions théâtrales Agnès correspondrait-elle alors ? À partir du XIX^e siècle, on parlera de l'emploi d'« ingénue »¹¹ pour désigner les rôles de jeunes filles innocentes et naïves comme l'est Agnès au début de la pièce. De ce point de vue, on pourrait considérer que la transformation d'Agnès correspondrait à un changement d'emploi opéré en plein cours de la pièce : d'« ingénue », Agnès deviendrait alors une « jeune première », plus vive, plus dégourdie et plus capable d'affirmer et de défendre ses sentiments. L'incompréhension de certains contemporains devant le changement radical d'Agnès pourrait ainsi traduire un brouillage des conventions théâtrales connues des spectateurs. Cependant cette idée, bien que séduisante, se heurte à un obstacle de taille : si l'on constate des spécialisations, chez certains acteurs¹², dans certains types de rôles, celles-ci ne sont cependant nullement systématiques au XVII^e siècle, où ni la notion, ni la réalité professionnelle des emplois n'existent encore¹³. De plus, elle ne résiste pas à

⁹ II, 3, v. 432-439.

¹⁰ Donneau de Visé, *Zélinde...*, 3, p. 31 : « La scène qu'Arnolphe fait avec Alain et Georgette, lorsqu'il leur demande comment Horace s'est introduit chez lui, est un jeu de théâtre qui éblouit ; puisqu'il n'est pas vraisemblable que deux mêmes personnes tombent par symétrie, jusques à six ou sept fois à genoux, aux deux côtés de leur Maître. »

¹¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition (1835), article « ingénue, ue » : « Au Théâtre, *Jouer les ingénues*, Jouer les rôles de jeunes filles naïves. On dit de même, *L'emploi des ingénues*. »

¹² Par exemple, dans la troupe de Molière, La Grange joue presque toujours des personnages d'amoureux.

¹³ Sur le caractère anachronique de la référence aux emplois à propos des comédies de Molière, voir Céline Candiard, « Emplois comiques et répertoire moliéresque : enjeux dramaturgiques d'un principe de distribution », *Agôn* [En ligne], (2015) N°7 : La Distribution, Dossiers, Distribution, rôles et processus de création : du point de vue des auteurs, mis à jour le : 06/11/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3179> .

l'examen des rôles de Mlle de Brie : si l'on passe en revue les personnages qu'elle a créés dans le seul répertoire moliéresque, on ne voit nullement s'y dessiner un proto-emploi d'ingénue. Mlle de Brie a certes joué des personnages de jeunes filles sentimentales et spontanées, assez peu actives sur le plan dramaturgique, comme la Mariane de *Tartuffe* ou la Mathurine de *Dom Juan* ; mais elle a également créé des rôles plus affirmés et autoritaires, comme celui d'Alcmène dans *Amphitryon* ou de la méchante belle-mère Béline dans *Le Malade imaginaire*. Devant se répartir les rôles féminins avec plusieurs partenaires, Mlle du Parc, Madeleine Béjart et bientôt Armande Béjart, Mlle de Brie obtient le plus souvent à cette époque des rôles de jeunes filles amoureuses, il est vrai volontiers sujettes aux effets pathétiques, tandis que Madeleine Béjart se réoriente au même moment vers les rôles de soubrettes et qu'Armande Béjart est sur le point d'entrer dans la troupe en inaugurant une série de rôles (Elmire, Célimène, l'Angélique de *George Dandin*) que l'on rangera par la suite dans la catégorie des « coquettes » ; mais il semble que cette répartition procède plutôt d'une nécessité d'organisation interne de la troupe que d'une spécialisation absolue des comédiennes concernées. Ce qui est clair en revanche, c'est que Molière accorde une confiance professionnelle importante à Mlle de Brie, à laquelle il confie des rôles souvent de premier plan, et qu'il ne craint pas de lui demander pour *L'École des femmes* de déployer une variété de jeu particulièrement large.

Reste à voir à quoi correspond, dans le détail de la pièce, cette variété de jeu imposée par le rôle d'Agnès. Tout est fait, dans les répliques des personnages, pour attirer l'attention du spectateur sur le changement qui survient chez la jeune fille. Dès la première scène de la pièce, le dialogue entre Arnolphe et Chrysalde opère et creuse à l'envi la distinction entre la « sottie » (censée selon Arnolphe garantir son mari contre le risque de cocuage) et la « femme habile » ou « femme d'esprit » (toujours susceptible selon lui de le duper¹⁴). Et à partir de l'acte III, Arnolphe et Horace multiplient les formulations de ce que nous appellerons ici le « paradoxe » d'Agnès, que l'on croyait d'abord sottie et qui agit finalement en femme d'esprit¹⁵. Devant ce personnage féminin qui révèle des ressources insoupçonnées, les contemporains l'ont naturellement comparée à Isabelle dans *L'École des maris*, pièce que la troupe de Molière avait créée un an et demi plus tôt. Outre la proximité chronologique et la similitude des titres, c'est aussi la distribution qui invite au rapprochement entre les deux pièces : dans les deux cas Molière y interprète le rôle du barbon jaloux, auquel s'oppose un vieillard plus traitable et plus raisonnable joué par L'Espy, et le barbon se trouve finalement dupé par un couple de jeunes amoureux joués par Mlle de Brie et La Grange. Donneau de Visé souligne ainsi à propos de *L'École des femmes* :

Tous ceux qui l'ont vue sont demeurés d'accord qu'elle est mal nommée et que c'est plutôt *L'École des maris* que *L'École des femmes*. Mais comme il en a déjà fait une sous ce titre, il n'a pu lui donner le même nom. Elles ont beaucoup de rapport ensemble, et dans la première il

¹⁴ Arnolphe : « Epouser une sottie est pour n'être point sot : / Je crois en bon Chrétien, votre moitié fort sage ; / Mais une femme habile est un mauvais présage. » (I, 1, v. 82-84). Chrysalde : « Une femme d'esprit peut trahir son devoir ; / Mais il faut, pour le moins, qu'elle ose le vouloir ; / Et la stupide au sien peut manquer d'ordinaire, / Sans en avoir l'envie, et sans penser le faire. » (V. 113-116.)

¹⁵ Par exemple Horace : « Un trait hardi qu'a fait cette jeune beauté, / Et qu'on n'attendrait point de sa simplicité » (III, 4, v. 898-899) et « Il rend agile à tout l'âme la plus pesante, / Et donne de l'esprit à la plus innocente. » (v. 908-909) ; Arnolphe : « Quoi pour une innocente, un esprit si présent ? » (III, 5, v. 979.) Toujours Arnolphe, acte V, scène IV : « Votre simplicité qui semble sans pareille, / Demande si l'on fait les enfants par l'oreille, / Et vous savez donner des rendez-vous la nuit, / Et pour suivre un galant vous évader sans bruit. » (V. 1492-1495.) Ou encore « Voyez comme raisonne et répond la vilaine. / Peste, une Précieuse en dirait-elle plus ? / Ah ! je l'ai mal connue, ou ma foi là-dessus, / Une sottie en sait plus que le plus habile homme. » (V. 1541-1544.)

garde une femme dont il veut faire son épouse, qui, bien qu'il la croie ignorante, en sait plus qu'il ne croit, ainsi que l'Agnès de la dernière, qui joue aussi bien que lui le même personnage et dans *L'École des maris* et dans *L'École des femmes* ; et toute la différence que l'on y trouve, c'est que l'Agnès de *L'École des femmes* est un peu plus sottre et plus ignorante que l'Isabelle de *L'École des maris*.¹⁶

Agnès serait donc la petite sœur, en un peu plus maladroite peut-être, d'Isabelle, comme Arnolphe serait l'héritier plus méfiant et plus retors de Sganarelle. Cela est tout à fait frappant, quand on se souvient que la quasi-totalité des interventions d'Isabelle sur scène dans *L'École des maris* consistent à tromper la méfiance de son tuteur et suggérer des stratagèmes à son amant.

Est-ce à dire qu'Agnès, une fois opérée la transformation de l'amour, devient une femme d'esprit, une « femme industrielle », pour reprendre le titre d'une farce de Dorimond dont s'inspira Molière pour *L'École des maris* ? De fait, si l'on examine dans le détail les interventions d'Agnès sur scène, on est quelque peu surpris : on s'aperçoit d'abord qu'elle y apparaît peu, et qu'elle y intervient moins encore, puisqu'elle n'a de répliques que dans six scènes sur trente-deux ; et on constate surtout que la totalité de ses initiatives rusées pour contrer la surveillance de son tuteur se produisent hors scène et ne sont connues du spectateur que par le récit enthousiaste qu'en livre Horace à Arnolphe. On apprend ainsi, à l'acte III scène 4, qu'elle a trouvé le moyen de lui faire passer une lettre en faisant mine de le chasser avec un grès ; à l'acte IV scène 6, qu'elle s'est arrangée pour le faire entrer dans sa chambre et a eu la présence d'esprit de le cacher dans son armoire pour qu'Arnolphe ne le voie pas ; et à l'acte V scène 2 qu'elle a profité du trouble de ses geôliers après la chute d'Horace pour sortir de la maison et le rejoindre dehors. Mais sur toutes ces actions, le spectateur doit croire Horace sur parole, car aucune d'entre elles n'est représentée sur scène par la comédienne. Elles sont toutes racontées au cours d'un long intervalle de temps, entre l'acte III scène 2 et l'acte V scène 3, intervalle pendant lequel Agnès ne reparait pas sur la scène.

Et lorsqu'on la retrouve au milieu de l'acte V, ce n'est pas une habile femme d'intrigue, mais une jeune amoureuse que l'on voit à l'œuvre : ses adieux pathétiques à Horace à la scène 3 et ses protestations contre la tyrannie du barbon à la scène 4 sont des attitudes tout à fait habituelles de l'amoureuse de comédie. Elles sont certes surprenantes s'agissant d'Agnès : ses trois premières interventions dans la pièce n'étaient pas des scènes d'amoureuse. Il y a donc bien une transformation du personnage, qui sort de son inhibition initiale et *devient* une amoureuse de comédie ; mais cette transformation théâtrale ne recouvre pas vraiment la transformation intellectuelle et psychologique évoquée dans les dialogues. Cela est d'autant plus remarquable que les conventions comiques qui se trouvent alors à la disposition de Molière comportent la possibilité de représenter sur scène la mise en œuvre de ruses féminines, comme en témoigne *L'École des maris* ; mais Molière, pour des raisons que nous tâcherons d'analyser tout à l'heure, choisit de ne pas les donner à voir directement. Il y a donc deux niveaux parallèles dans la pièce : d'une part, ce qui est raconté, et d'autre part ce que les spectateurs voient, et les deux niveaux sont loin de coïncider.

Une innocence paradoxale

De fait, avec cette Agnès amoureuse contraste bien une première Agnès, celle qui apparaît parcimonieusement dans les trois premiers actes de la pièce. Pour les autres personnages (en particulier Arnolphe et Horace) il n'y a pas de doute que cette Agnès-là

¹⁶ Donneau de Visé, *Les Nouvelles nouvelles*, III^e partie, « Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière ».

présente toutes les apparences de la simplicité, voire de la sottise. Mais là encore, les marques les plus saillantes de cette sottise ne nous sont pas données directement sur scène : c'est Arnolphe, rappelons-le, qui fait le récit de sa naïveté la plus flagrante, celle des « enfants » qui se font « par l'oreille »¹⁷. À aucun moment, lors des scènes où elle se présente devant le spectateur, Agnès ne lui fait entendre de semblable réplique, comme si ce personnage ne pouvait pas plus se montrer positivement stupide qu'activement rusé. La stupidité d'Agnès devra prendre une forme un peu différente de ce qui est explicité dans les dialogues. Du coup, que voit réellement le spectateur sur scène ? Si l'on passe en revue les répliques qu'Agnès prononce sur scène lors de sa première apparition, on est frappé de leur neutralité, voire de leur banalité :

ARNOLPHE

La besogne à la main, c'est un bon témoignage.
Hé bien, Agnès, je suis de retour du voyage,
En êtes-vous bien aise ?

AGNÈS

Oui, Monsieur, Dieu merci.

ARNOLPHE

Et moi de vous revoir, je suis bien aise aussi :
Vous vous êtes toujours, comme on voit, bien portée ?

AGNÈS

Hors les puces, qui m'ont la nuit inquiétée.

ARNOLPHE

Ah ! vous aurez dans peu quelqu'un pour les chasser.

AGNÈS

Vous me ferez plaisir.

ARNOLPHE

Je le puis bien penser.

Que faites-vous donc là ?

AGNÈS

Je me fais des cornettes,

Vos chemises de nuit, et vos coiffes sont faites.¹⁸

Rien en soi de particulièrement sot dans tout cela, on en conviendra ; et pourtant les contemporains sont unanimes à souligner la drôlerie de l'innocence d'Agnès, et le contraste de cette innocence avec les marques d'intelligence qu'elle donnera par la suite. Le témoignage du gazetier Loret, en particulier, est intéressant, car il rapproche la naïveté d'Agnès de celle des deux domestiques bouffons Alain et Georgette :

Faut voir, avec attention,
Cette représentation,
Qui peut, dans son genre Comique,
Charmer le plus mélancolique,
Surtout, par les simplicités,
Ou plaisantes naïvetés,
D'Agnès, d'Alain, et de Georgette,
Maîtresse, Valet, et Soubrette¹⁹.

¹⁷ Acte I, scène 1, v. 161-164.

¹⁸ I, 3, v. 231-240.

¹⁹ Loret, *Muse historique*, 13 janvier 1663, lettre II, cité sur le site Molière 21 ([http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Loret%2C La Muse historique%2C lettre II du samedi 13 janvier 1663](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Loret%2C+La+Muse+historique%2C+lettre+II+du+samedi+13+janvier+1663) : lien consulté le 15/07/2016).

Ce rapprochement est tout à fait remarquable, car à la simple lecture des répliques, rien ne semble *a priori* pouvoir autoriser Loret à comparer les banalités prononcées par Agnès, certes triviales et quotidiennes, mais adaptées au confinement domestique où elle se trouve contrainte, à tout ce que Georgette et Alain débitent de déformations (« strodagème²⁰ ») et d'impertinences (la comparaison entre Arnolphe et « cheval, âne, ou mulet...²¹ »). Il faut donc que la naïveté d'Agnès ait été rendue plus nettement évidente aux spectateurs par un autre moyen, et cela ne nous laisse que le jeu de la comédienne.

Il est, malheureusement, très malaisé d'imaginer la teneur exacte de ce jeu, en l'absence de témoignages précis : si des éléments nous sont parvenus sur le jeu de Molière dans le rôle d'Arnolphe, les contemporains n'ont pas fait preuve de la même générosité d'information s'agissant des autres comédiens de la troupe. Ce qui est clair, c'est seulement que le jeu de Mlle de Brie devait faire apparaître dans les répliques d'Agnès une sottise qui ne saute pas aux yeux à la lecture. Pour trouver malgré tout quelques indices sur la manière dont l'« innocence » Agnès était jouée, il peut être éclairant de la comparer à d'autres exemples d'« innocentes » au théâtre. De fait, la moisson est assez maigre : si la naïveté donne lieu à des rôles comiques dans le théâtre français depuis le Moyen-Âge, il s'agit le plus souvent de rôles masculins (« *badin* » fariné médiéval, paysans naïfs au XVII^e siècle). On relève tout de même un exemple significatif pour *L'École des femmes* : *L'École des cocus*, une petite farce en un acte de Dorimond, un auteur de campagne passé par Paris au début des années 1661 avec la troupe de Mademoiselle. La pièce est la première adaptation théâtrale française de « La Précaution inutile », la fameuse nouvelle espagnole de Maria de Zayas²² traduite successivement en français par Scarron et d'Ouille²³, et qui fournit également une partie du sujet de *L'École des femmes*. On y voit un Capitaine désireux de se marier consulter son ami le Docteur sur l'épouse qu'il doit prendre parmi les différentes femmes qu'il courtise. Après s'être méfié des séductions trop habiles de l'une d'elles, Philis, il voit arriver une autre de ses conquêtes, Cloris, qu'il décrit comme « une bonne buse ». Il lui propose alors de l'épouser :

CLORIS

Et qu'est-ce qu'épouser ?

LE DOCTEUR

Et c'est s'humaniser.

PHILIS

Quelle niaise, ô Dieux !

LE CAPITAN

Cette pauvre novice,

Sans esprit ne peut pas inventer de malice :

Allons nous marier.

CLORIS

Mais étant mon époux

Dites-moi, s'il vous plaît, que demanderez-vous ?

LE DOCTEUR

Il vous demandera de faire bonne mine,

²⁰ I, 2, v. 211.

²¹ I, 2, v. 230.

²² Maria de Zayas, « El prevenido engañado », in *Novelas ejemplares y amorosas*, Zaragoza, Señora de Gracia, 1637.

²³ Paul Scarron, « La Précaution inutile », *Les Nouvelles tragi-comiques traduites d'espagnol en français*, Paris, Antoine de Sommerville, 1655, et Antoine Le Metel d'Ouille, « La Précaution inutile », *Les Nouvelles amoureuses et exemplaires composées en espagnol par cette merveille de son sexe Doña Maria de Zayas*, Paris, de Luynes, 1656.

Et puis d'attendre au lit l'influence bénigne,
Qui donne de la joie et chatouille les sens,
Et qui fait pulluler les animaux parlants.
CLORIS
Allons donc je le veux ; allons je suis en âge,
Et je puis aisément franchir ce doux passage²⁴.

Cet exemple est intéressant car il présente un cas comparable à celui d'Agnès dans l'acte I, mais beaucoup plus clair. Là aussi, on conviendra qu'en soi, ce que dit Cloris n'a rien de particulièrement drôle : elle ne fait que manifester sans équivoque son ignorance absolue des choses du mariage. La raison pour laquelle la scène est comique est le décalage entre ce dont il est question (la sexualité, que recouvre la notion écran de mariage, mais que le Docteur prend soin d'explicitier pour les spectateurs) et l'insouciance candide de Cloris qui ne se doute de rien. Ce qui fait rire le spectateur, c'est que dans chacune de ses répliques, Cloris parle de sexe sans s'en rendre compte. C'est donc cette coexistence paradoxale de la paillardise et de l'innocence que le jeu doit venir souligner. Or si l'on relit à cette lumière les premières répliques d'Agnès évoquées plus haut, la scène fonctionne exactement de la même manière : chacune des paroles de la jeune fille, prononcées d'un air d'innocence paillardise, donne à entendre un double sens. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la mention des puces, lieu commun de la littérature grivoise pour évoquer les appétits sexuels des jeunes filles²⁵. L'évocation de Boursault dans *Le Portrait du peintre* semble suggérer que l'équivoque a été largement comprise des spectateurs :

« Hors les Puces la nuit qui m'ont inquiétée »
Répond Agnès. Voyez quelle adresse a l'Auteur,
Comme il sait finement réveiller l'Auditeur.
De peur que le sommeil ne s'en rendît le maître
Jamais plus à propos vit-on puces paraître ?
D'aucun trait plus galant se peut-on souvenir²⁶?

De même, la mention des « cornettes » et des « coiffes » auxquelles Agnès travaille peut aisément donner à entendre les cornes dont Arnolphe, qui porte le nom du saint patron des cocus, a mis tant de soin à se prémunir. Et dès sa réapparition à l'acte II, scène 5, Agnès réactive le sous-entendu grivois avec sa célèbre réplique « le petit chat est mort »²⁷, dont l'innocence apparente dissimule mal une image attestée dès le début du XVII^e siècle pour désigner le pucelage féminin²⁸. Le reste de la scène jouera en permanence sur cette ambiguïté de la parole du personnage, jusqu'à la fameuse équivoque du « le »²⁹, où Arnolphe et les spectateurs croient entendre un aveu d'acte sexuel lorsqu'Agnès ne voulait désigner que le don d'un ruban. Comme la Cloris de *L'École des cocus*, la première Agnès de *L'École des femmes* est donc un personnage clairement farcesque, dont la prétendue innocence cache en réalité un sous-entendu grivois permanent.

Le sous-entendu culmine à l'acte III, scène 2, de manière paradoxale, dans la fameuse liste des « Maximes du mariage », qui constituent les seules paroles qu'Agnès prononce au

²⁴ Dorimond, *L'École des cocus*, Paris, Jean Ribou, 1661, 5, v. 204-214.

²⁵ Voir à ce sujet la note 23 dans l'édition des *Œuvres complètes* de Molière par Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, vol. 1, p. 1361.

²⁶ Boursault, *Le Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes*, Paris, Sercy, Guignard, 1663, 8, v. 394-399.

²⁷ II, 5, v. 461.

²⁸ Voir par exemple le titre d'une facétie anonyme du Pont-Neuf, *Le Réveil du chat qui dort, par la connaissance de la perte du pucelage de la plupart des chambrières de Paris*, Paris, Pierre le Roux, 1616.

²⁹ II, 5, v. 572-578.

cours de l'acte. L'habileté de Molière consiste alors à faire prononcer précisément par ce personnage, que l'on pourrait définir comme une machine à produire de la grivoiserie, des paroles qui ne sont pas d'elle et qui se présentent comme une version à peine parodiée des préceptes de mariage donnés par saint Grégoire de Naziance³⁰ : en appliquant à ce texte les mêmes principes de jeu que dans les précédentes scènes, Molière et avec lui Mlle de Brie font apparaître dans ces « maximes » d'apparence austère une dépravation sexuelle omniprésente qui les discrédite instantanément. Pour mieux imaginer le jeu de la comédienne dans cette scène, nous disposons d'une gravure, réalisée par le dessinateur parisien François Chauveau pour la première édition de la pièce³¹ : on y trouve, faisant face à Arnolphe assis, une Agnès très contrainte, engoncée dans un costume sévère – robe et manche longues, bonnet qui couvre jusqu'à ses cheveux – et les bras sagement croisés sur sa poitrine. Si l'on admet que cette gravure puisse constituer un indice de la posture de Mlle de Brie dans l'interprétation du rôle, on peut formuler l'hypothèse que l'attitude corporelle de la comédienne venait souligner l'innocence apparente de ses paroles, et que c'était le ton de sa voix, peut-être la mise en évidence de certains mots, qui donnaient à entendre l'équivoque.

Après ce point culminant comique de l'acte III, scène 2 (le choix par Chauveau de cette scène précise pour en tirer le frontispice me semble à cet égard significatif), Agnès disparaît pour ne plus revenir qu'à l'acte V, profondément changée. C'est bien une transformation importante qui s'opère, au cours de la pièce, dans le personnage d'Agnès ; mais celle que le spectateur constate sur scène n'est pas tout à fait celle qu'on lui raconte dans le dialogue. En réalité, il se passe deux transformations différentes pendant la pièce. Ce que voit le spectateur, c'est d'abord une niaise de farce, c'est-à-dire un personnage caractérisé par une fausse innocence salace, à laquelle vient se substituer à l'acte V une authentique amoureuse de comédie. Avec elle, c'est la pièce tout entière qui change : d'une farce « version longue », elle devient comédie, et prend même des accents pathétiques lorsqu'Arnolphe, à l'acte V, donne à entendre des soupirs et des plaintes amoureuses qui semblent parodier ceux d'Hérode dans la *Mariane* de Tristan³². Le vrai contraste se situe là, dans un changement de registre du personnage, plutôt que dans le degré d'intelligence de ses propos ou de ses actions, ou même son affinité avec l'amour. Car dans le théâtre de Molière, les femmes qui ne sont pas des amoureuses sont soit des entremetteuses, soit de fausses prudes qui dissimulent leurs désirs³³, soit comme Agnès des dépravées qui s'ignorent. Autrement dit, non seulement l'éveil d'Agnès à l'amour et à ses ruses était déjà présent en germe dans ses obscénités involontaires, mais il constitue à vrai dire l'évolution la plus sage et la plus vertueuse qu'on en pouvait attendre, puisque la

³⁰ Grégoire de Nazianze, *Discours 28*, in *Discours 27-31*, traduction et notes de Paul Gallay, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 2006 [1978].

³¹ Ce frontispice est reproduit dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 1, p. 1113. [elle sera aussi reproduite dans le numéro. D'où mon jaune, pour faire le renvoi interne !]

³² Voir *Œuvres complètes* de Molière, éd. cit., p. 1368, note 12.

³³ Voir à ce sujet Molière, *L'Impromptu de Versailles*, scène 1 (in Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, p. 828) :

« (À Mademoiselle Béjart.) Vous, vous représentez une de ces femmes, qui pourvu qu'elles ne fassent point l'amour, croient que tout le reste leur est permis, de ces femmes qui se retranchent toujours fièrement sur leur prudence, regardent un chacun de haut en bas, et veulent que toutes les plus belles qualités que possèdent les autres, ne soient rien en comparaison d'un misérable honneur dont personne ne se soucie, ayez toujours ce caractère devant les yeux pour en bien faire les grimaces.

(À Mademoiselle de Brie.) Pour vous, vous faites une de ces femmes qui pensent être les plus vertueuses personnes du monde, pourvu qu'elles sauvent les apparences, de ces femmes qui croient que le péché n'est que dans le scandale, qui veulent conduire doucement les affaires qu'elles ont sur le pied d'attachement honnête, et appellent amis ce que les autres nomment galants, entrez bien dans ce caractère. »

perspective d'un mariage heureux fait disparaître entièrement de son langage les équivoques sexuelles. Ce qui est réellement scandaleux dans la pièce, ce n'est pas l'émancipation finale d'Agnès, qui se donne à voir de manière on ne peut plus conventionnelle, mais c'est son état premier. Quant à l'autre histoire, celle que raconte le dialogue, où l'on voit naître une héroïne capable de secouer son joug et de prendre en main son destin, elle appartient exclusivement à la strate narrative de la pièce, dont elle constitue pour ainsi dire la version officielle, la partie présentable – ou, pour mieux le dire, le roman.

RÉSUMÉ

Dès la création de *L'École des femmes*, la transformation soudaine qu'y subit le personnage d'Agnès a été jugée déroutante ou peu vraisemblable. Si les défenseurs contemporains de Molière veulent y voir un refus de la convention comique et une volonté de peindre les miracles naturels de l'amour, l'historien du théâtre pourra cependant rattacher Agnès à la convention comique, à condition de renoncer à l'idée d'un « emploi d'ingénue » qui lui donnerait sa cohérence : Agnès serait en réalité un montage entre le rôle de l'amoureuse de comédie, qu'elle assumerait à l'acte V, et le rôle féminin nécessairement grivois, fût-ce malgré lui, de la farce, telle qu'elle apparaît lors de toutes ses interventions des trois premiers actes.

When *The School for Wives* was first performed, Agnès's character was criticised as being too surprising and not having enough verisimilitude. Molière's supporters have understood it as a refusal of comedy conventions and a will to depict the natural miracles of love in the human soul; but Agnès could indeed be connected to comedy convention, provided that one renounces the idea of a coherent "ingénue" role type. Agnès would in fact be the result of a mix between two conventional roles: the young woman in love, a comedy convention that she perfectly illustrates in act 5, and the systematically saucy (sometimes in spite of herself) feminine role from the farce, as she appears in the first 3 acts.

BIOGRAPHIE :

Maître de conférences en Études théâtrales à l'Université Lumière-Lyon 2, Céline Candiard est spécialiste du genre comique dans l'Antiquité et la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Son premier ouvrage, *Esclaves et valets vedettes sur les scènes de la Rome antique et la France d'Ancien Régime*, paraîtra en 2017 aux éditions Honoré Champion.

Céline Candiard is a lecturer at the department of performing arts of the Université Lumière Lyon 2 and a specialist of comedy in ancient times and seventeenth to eighteenth century France. Her first book, *Esclaves et valets vedettes sur les scènes de la Rome antique et la France d'Ancien Régime*, is to be published in 2017 by Honoré Champion editions.