

Cahier du TNP **7**

Molière

**Sganarelle ou  
le Cocu imaginaire  
L'École des maris  
Les Précieuses  
ridicules**



# Sganarelle, ou le Cocu imaginaire

## L'École des maris

### Les Précieuses ridicules

de Molière, mise en scène Christian Schiaretti

Conseiller dramaturgique **Gérald Garutti**; lumières **Julia Grand**;  
costumes **Thibaut Welchlin**; coiffures, maquillage **Nathalie Charbaut**;  
assistante perruques **Daniele Mailfert**; directeur des combats **Didier Laval**;  
assistante **Laure Charvin-Gautherot**

	<b>Sganarelle, ou le Cocu imaginaire</b>	<b>L'École des maris</b>	<b>Les Précieuses ridicules</b>
avec			
<b>Laurence Besson</b>	La femme de Sganarelle	Lisette	Marotte
<b>Olivier Borle</b>	Parent	Sganarelle	Jodelet
<b>Jeanne Brouaye</b>	Célie	Léonor	Magdelon
<b>Damien Gouy</b>	Gorgibus*	Commissaire*	Gorgibus*; Porteur
<b>Xavier Legrand</b>	Sganarelle		Almanzor
<b>David Mambouch</b>	Parent	Notaire	Mascarille
<b>Clément Morinière</b>	Gros-René	Valère	Du Croisy
<b>Jérôme Quintard</b>	Villebrequin*	Ariste*	Musicien*; Porteur
<b>Julien Tiphaine</b>	Lélie	Ergaste	La Grange
<b>Clémentine Verdier</b>	La suivante	Isabelle	Cathos

\* Rôles joués en alternance par **Jérôme Quintard** et **Damien Gouy**

Production **Théâtre National Populaire – Villeurbanne**  
avec le soutien du **Département du Rhône**

Avec la participation artistique de l'**ENSATT** et l'aide de la  
**Région Rhône-Alpes** pour l'insertion des jeunes professionnels

**Sganarelle, ou le Cocu imaginaire; L'École des maris;**  
**Les Précieuses ridicules** a été présenté au Théâtre National Populaire  
à Villeurbanne, du 8 au 30 mars 2007.

Régisseur général **Julien Imbs**  
chef machiniste **Yannick Galvan**  
régisseur plateau **Fabrice Cazan**  
cintriers **Alain Criado, (X.R.)**  
machinistes **Aurélien Boireaud,**  
**Didier Hirth, Jean-Pierre Juttet,**  
**Davog Rynne**  
accessoiriste **Fanny Gamet**  
régisseurs lumière **Élise Anstett,**  
**Vincent Boute**  
électriciens **Mathias Combe,**  
**Yann Duarte,**  
**Jean-Christophe Guigue**  
régisseurs son **Laurent Dureux,**  
**Éric Georges**  
costumières habilleuses  
**Aude Bretagne, Adeline Isabel**  
stagiaires habilleuses  
**Camille Brossier-Savel,**  
**Cyrielle Charles, Claire Galland,**  
**Élodie Jourdan**  
costumes réalisés dans les ateliers  
du TNP – Villeurbanne:  
chef d'atelier **Mathilde Brette**  
costumières **Florie Bel,**  
**Mathilde Boffard, Mariette Bravo,**  
**Florence Bruchon, Émilie Delaye,**  
**Armelle Desoche,**  
**Laurence Durieux, Frédérique Jay,**  
**Laure Lerebours, Audrey Losio**  
Les décors ont été conçus et réali-  
sés par les ateliers du TNP sur une  
idée de **Christian Schiaretti**  
chef d'atelier **Stefan Abromeit**  
stagiaire conception décors  
**Oliver Sturm**

chef d'atelier serrurerie  
**Michel Chareyron**  
serruriers **Fethi Ferhi,**  
**Gérard Hernandez**  
chef d'atelier menuiserie  
**Laurent Mallevall**  
menuisiers **Jean-Yves Alloin,**  
**Clément Brun, Michel Caroline,**  
**Thierry Dadi, Marc Jourdan,**  
**Olivier Mortbontemps,**  
**Yves Rozier, Éric Scatamacchia**  
chefs d'atelier décoration  
**André Thöni,**  
**Mohamed El Khomssi**  
décorateurs  
**Éliane Crepet,**  
**Philippe Hernandez,**  
**Fabiana Modugno,**  
**Véronique Mornet**

Les personnels artistiques  
et techniques sont majoritairement  
des intermittents du spectacle

Prix de vente: 4 €

Molière **Sganarelle, ou le Cocu imaginaire ;  
Les Précieuses ridicules ; L'École des maris**

- 4 Vie de Molière** René Baubourdolle
- 7 L'homme vrai** Jacques Copeau
- 8 L'école buissonnière** Alfred Simon
- 11 La soif du rire** Mikhaïl Boulgakov
- 15 La farce, les femmes, la troupe** Antoine Vitez
- 19 La guerre des ordres** Gérald Garutti
- 28 Grilles et verrous...** Paul Bénichou
- 32 Sganarelle** Alfred Simon
- 36 L'École des maris** Roger Duchène
- 39 Les Précieuses ridicules** Ramon Fernandez

Théâtre National Populaire  
Direction Christian Schiaretti

8 place Lazare-Goujon  
69627 Villeurbanne cedex  
Tél. 04 78 03 30 00  
[www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com)



Molière, d'après le buste de Houdon, 1773  
© Bibliothèque Nationale, Paris (d.r.)

**Une comédie-farce est une œuvre extrêmement difficile à régler, à régir et à jouer du fait même que le « gros », « l'énorme », l'invraisemblable doit paraître vraisemblable.**

**Oui, je crois que dans la farce, le comédien doit coller à l'objet, jouer réel, objectif.**

**Ne pas se perdre – ou se faire valoir dans les détails. Le « gag », dans Molière, c'est la réplique elle-même et rien d'autre, c'est-à-dire : son sens, sa drôlerie, le ton. Ajouter à cela est dangereux. Et putain.**

Jean Vilar, *Memento*, 13 février 1954

# Vie de Molière

Jean-Baptiste Poquelin est né à Paris dans les premiers jours de janvier 1622; son père était tapissier valet de chambre du roi. Le jeune Poquelin fit ses études au collège de Clermont, prit ses licences de Droit à Orléans, et, pourvu de la survivance de la charge de son père, suivit à ce titre Louis XIII pendant le voyage que le roi fit à Narbonne en 1642. Mais c'est vers le théâtre que le jeune homme était attiré; en dépit de l'opposition paternelle, il organise, avec les Béjart, une troupe de comédiens qu'il intitule pompeusement *l'illustre-Théâtre* et où il va jouer sous le nom de *Molière*.

Les affaires de l'illustre-Théâtre ne furent pas brillantes et, en 1645, Molière est emprisonné pour dettes. A la suite de cet insuccès, il quitte Paris et va courir la province où, pendant douze ans, il fait un rude apprentissage. Chef de troupe, acteur, auteur, on le retrouve à Bordeaux, Toulouse, Narbonne, Lyon, où il fait représenter *L'Étourdi*, 1653, Pézenas, où il joue devant le prince de Conti, son ancien condisciple au collège de Clermont, Montpellier, Avignon, Béziers, où a lieu, en 1656, la première représentation du *Dépit amoureux*. Le succès vient, l'argent aussi. Molière se rapproche de Paris. En 1658, il est à Rouen. La même année, il joue au Louvre, devant le roi, avec succès, *Nicomède*, de Corneille, et *Le Docteur amoureux*, farce de sa composition. Il obtient de s'établir au Petit-Bourbon, où sa troupe jouera alternativement avec les comédiens italiens.

*Les Précieuses ridicules*, 1659, ouvrent la série des pièces qui vont se succéder d'année en année: *Sganarelle*, 1660, *Don Garcie de Navarre*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux*, 1661, *L'École des femmes*, 1662, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, 1663, *Don Juan*, 1665, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, 1666, *Amphitryon*, *L'Avare*, 1668, *Tartuffe*, 1669, les trois premiers actes avaient été joués en 1664, et la pièce interdite, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, *Les Fourberies de Scapin*, 1671, *Les Femmes savantes*, 1672, *Le Malade imaginaire*, 1673.

En 1662, Molière avait épousé Armande Béjart; en 1665, sa troupe avait été autorisée à prendre le titre de Troupe du Roi; Louis XIV le protégeait et le chargeait de tous les divertissements de la cour. Mais cet excès de travail le fatigue. Souffrant depuis longtemps d'une maladie de poitrine, il est pris d'une convulsion pendant une représentation du *Malade imaginaire*, et meurt quelques heures après, le 17 février 1673.

René Vaubourdolle, Librairie Hachette



*Ahmed se fâche* de Alain Badiou, mise en scène  
Christian Schiaretti, 1995 © Gérard Rondeau (d.r.)

# L'homme vrai

Molière, c'est le grand homme sur la scène.

L'un des plus grands, sinon le plus grand de son siècle, il a pour jamais relevé la profession de comédien en l'exerçant lui-même, en la préférant à toute autre dignité, en lui sacrifiant tout: le repos de son corps, j'allais dire le salut de son âme, et du moins sa vie. Représentez-vous Molière, hanté par de grandes idées, aux prises avec un métier difficile, tourmenté par la maladie, taquiné par une jeune femme peu disciplinée, contrarié par les compagnons qui sont les instruments de son travail, toujours affairé et surmené par des commandes qu'il lui faut exécuter à la hâte, soucieux d'assurer l'existence de sa troupe, de plaire à son Roi et de mériter sa faveur. S'il se tient à quelque distance de la scène, il reste de loin si attentif au jeu de ses comédiens que la moindre fausse note lui arrache des gémissements. [...]

Nous le voyons dans la coulisse où il prépare son entrée, sur la scène où il tend le dos à la bastonnade, dans l'officine d'un barbier ou d'un marchand de drap. Là il dévisage, de ses grands yeux sombres et actifs, aussi bien la clientèle que les commis, et s'identifie comme seul un être profondément naïf peut le faire, à des gestes professionnels, à la moindre expression d'une physionomie, à la moindre inflexion d'une voix. Par la mimique qui s'inscrit dans son corps de comédien, par les paroles qui désormais habiteront son imagination de poète, il pénètre jusqu'aux secrets de l'esprit et de la conscience, il s'approprie l'humanité de ses modèles...

C'est dans l'accomplissement de sa fonction de contemplateur que Molière est vraiment Molière. C'est là que tous ses dons font corps et qu'il pratique le plus fortement son métier. C'est là qu'il nourrit, c'est de là qu'il tire cet accent unique de véracité qu'il émettra sur le théâtre. Molière c'est l'homme vrai. Cet accent direct, ce rythme irrésistible qu'on trouve dans toutes ses comédies ne sont que l'expression de sa véracité naturelle...

Discours aux étudiants, extrait, 1940

Jacques Copeau, *Registre II, Molière*, Gallimard, Pratique du théâtre, 1976

# L'école buissonnière

Élève au collège de Clermont, Jean-Baptiste Poquelin baguenaude sur le Pont-Neuf. Là font irruption les bateleurs de la foire et les fantoches de la *commedia dell'arte*. La légende ne craint pas l'anachronisme et fait du jeune potache le spectateur assidu de Tabarin, mort en 1626 quand Molière avait quatre ans. A seize ans, celui-ci assiste à la vogue de Tiberio Fiorelli, dit Scaramouche, dont il fut l'ami et plus ou moins l'élève. C'est alors le déclin des farceurs français et l'apogée des comédiens de l'art, venus d'Italie.

Ainsi, le futur comédien délaisse les livres (n'oublions pas pourtant que le prince de Conti admirait sa culture) pour les tréteaux de la fête. Il découvre le théâtre non par les coulisses, mais par les parades en plein vent, au Pont-Neuf, aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain. Bateleurs et farceurs, charlatans et acrobates affrontent le public sur les dernières estrades de la comédie ambulante. Molière se prépare à prendre leur succession; dans leurs jeux, il lit son destin et celui du théâtre comique, qu'il associe aux échos du plein air et au tohu-bohu de la foule en liesse. Le Boulanger de Chalussay croit lui faire tort en insinuant qu'il fut un moment réduit à expérimenter en public les poisons du charlatan Barry. [...]

L'élève des jésuites assiste à l'apothéose du jeu corporel. Sans rideau, sans coulisse, le comédien de la foire ne se contente pas d'incarner le personnage; il le crée, corps et âme, sous les yeux du public. La parade fait surgir le théâtre aux carrefours des villes. Elle interrompt la flânerie des foules oisives et doit transformer le badaud en spectateur. Il faut attirer l'attention, capter l'intérêt; par les masques et les costumes s'imposer sur le chatoiement général des couleurs; par les grimaces et les tours de force vaincre le mouvement confus de tout ce qui va et vient, tourne, monte et descend autour de soi; par les beuglantes et les saillies verbales dominer le tintamarre. Saisi dans sa spontanéité foraine, le spectacle de tréteau indique que le théâtre doit arrêter pour un temps l'écoulement normal de la vie. Si le comédien ambulant cesse de tenir son public en main,

immédiatement celui-ci se défait, se disperse. Tout repose sur l'improvisation accordée au jeu de l'équipe entière, répondant aux plus subtiles suggestions de la foule, et enrichie par un répertoire de gestes, de cabrioles, de *lazzi* que les comédiens se repassent les uns aux autres d'année en année et de siècle en siècle.

Les canevas qui sont venus jusqu'à nous des dernières farces de la foire ou des comédies italiennes de la belle époque sont peu de chose pour évoquer ce jeu prodigieux des corps libérés dont l'apparition de Molière marque le terme et le dépassement.

Alfred Simon, *Molière*, Éditions du Seuil, Écrivains de toujours, 1996



*Il bellissimo ballo di zan trippu, Antonio Carenzano, eau-forte, 1583 (d.r.)*

# La soif du rire

La question se pose : où Molière a-t-il appris à faire aussi bien passer le comique sur la scène ? La réponse est manifestement la suivante : à l'époque où se créait l'infortuné « Illustre-Théâtre », ou un peu auparavant, était arrivé à Paris, parmi d'autres acteurs italiens, le célèbre et talentueux interprète de l'éternel masque italien de Scaramuccia ou Scaramouche, Tiberio Fiorelli. De noir vêtu de la tête aux pieds, à la seule exception d'une fraise gaufrée qu'il portait autour du cou, « noir comme la nuit », selon les mots de Molière, Scaramouche avait fasciné Paris par ses tours de virtuose et l'aisance éblouissante avec laquelle il faisait passer la rampe au texte comique et léger des farces italiennes.

Le comédien débutant Jean-Baptiste Poquelin s'était présenté à Scaramouche et l'avait prié de lui donner des leçons d'art scénique. Et Scaramouche avait accepté. C'est certainement au contact de celui-ci que Molière reçut le baptême de la comédie, et c'est encore le même qui développa en lui le goût de la farce.

Ainsi, le chef de la troupe vagabonde jouait les rôles tragiques dans les tragédies des autres, et les comiques dans ses farces. Et là se découvrit une particularité qui marqua notre héros jusqu'au fond de son être : dans les rôles tragiques, il n'obtenait au mieux qu'un succès moyen, et au pire – le four complet ; il faut malheureusement préciser que ce dernier cas n'était pas rare. Limoges n'était, hélas ! pas la seule ville où les pommes pleuvaient sur le pauvre tragédien qui évoluait en scène, le front ceint de la couronne de quelque sublime héros tragique ! Mais il suffisait que l'on donne une farce immédiatement après la tragédie et que Molière change de costume pour se transformer de César en Sganarelle, et à l'instant l'affaire changeait du tout au tout : le public se mettait à rire, le public applaudissait, cela se terminait en ovations et les citadins apportaient leur argent aux représentations suivantes.

Après le spectacle, tandis qu'il se démaquillait ou enlevait son masque, Molière disait en bégayant dans sa loge :

– Qu'est-ce que ce public de rustres, qu'il soit trois fois maudit!... Je ne comprends pas... Est-ce que les pièces de Corneille seraient mauvaises?

– Mais non, répondait-on au directeur en proie au doute, les pièces de Corneille sont bonnes...

– Si encore c'était des hommes du peuple, je comprendrais... Il leur faut de la farce. Mais des nobles!... Il y a tout de même des gens instruits chez eux. Je ne comprends pas comment on peut rire à ce galimatias! Moi, ça ne me ferait même pas sourire!

– Eh, monsieur Molière! lui répondaient ses camarades. L'homme a soif de rire, et un courtisan est aussi facile à mettre en joie qu'un homme du peuple.

– Ah, ils veulent de la farce? s'écriait l'ancien Poquelin. Très bien, on leur en donnera, de la farce.

Et c'était toujours la même histoire: le fiasco pour la tragédie, le succès pour la farce.

Mikhaïl Boulgakov, *Le Roman de Monsieur de Molière*,  
Éditions Champ Libre, 1972

**Oui, de me pendre plutôt  
que de me marier.  
Cependant j'y consentirai  
à une condition: demain époux,  
après demain veuf.  
A cette condition-là,  
présente-moi la femme  
qu'il te plaira; prépare la noce.**

Plaute, *La Marmite*, vers 254-184 av. J.-C.



*L'École des femmes* de Molière, mise en scène Antoine Vitez, 1978 © Claude Bricage

# La farce

Tout ce que Molière bien plus tard, dans *L'École des femmes* et *Le Misanthrope*, dira sur la souffrance inépuisable du pauvre homme humilié et sur la revendication, inépuisable elle aussi, de la femme vendue et achetée, tout cela déjà se trouve dans *La Jalousie du Barbouillé*, cette farce élémentaire, qui est, dit-on, sa première œuvre. Proche encore des bateleurs, et particulièrement de Tabarin, grossière et violente comme Tabarin, comme Rabelais.

Et au milieu seulement cette promenade de l'épouse infidèle, que nous ne pouvons imaginer que sous le clair de lune.

La violence de la farce est l'objet de notre travail. La farce, à nos yeux, est une catégorie du conte de fées. Tout y est excessif, impossible; c'est un rêve. Ou un cauchemar.

C'est pourquoi nous jouons *La Jalousie du Barbouillé* deux fois de suite, différemment, les acteurs changeant de rôle d'une fois sur l'autre.

Ainsi nous entendons faire apparaître la relativité de toute mise en scène, et surtout que la mise en scène est exploration, coupe dans l'épaisseur du texte, choix.

Chaque fois, cependant, le plus grand rôle est donné aux femmes, qui sont le malheur de Molière.

Il n'y a pas de décor, ni même, à vrai dire, de scène. On joue là où l'on se trouve. Quelques lambeaux de costumes indiquent tout juste qu'il s'agit bien de théâtre..<sup>1</sup>

# les femmes, la troupe

Et les femmes dans les comédies de Molière ne sont pas peintes en elles-mêmes ni pour elles-mêmes, mais pour lui, l'homme, le mari, l'amant, le père, pour son regard et son usage à lui; et c'est difficile à jouer, c'est difficile et c'est dur pour les actrices d'aujourd'hui, car il faut qu'elles acceptent de donner d'elles cette image; et certainement on peut tout faire, au théâtre, et l'humiliation est toujours flatteuse, l'acteur jouera toujours complaisamment la déposition de Richard II, mais la soumission de soi dans sa propre nature irréductible, la femme dans la peau de la femme, cela vous atteint plus profond, et il fallait bien du sens critique pour jouer comme elles l'ont fait, et leur regard narquois sur le poète et le régisseur, sur les autres, sur les hommes...<sup>2</sup>

On avait formé une compagnie d'une douzaine d'acteurs, qui se répartissaient les rôles. Ainsi on retrouvait, modestement, des idées connues déjà, primitives, essentielles: la compagnie, l'alternance, de même l'unité de lieu et de temps. Et sans l'avoir voulu nous inventions à neuf pour nous-mêmes la tradition archaïque du théâtre, nous mettions nos pas dans ceux de Molière; et bornés par les mêmes contraintes, soumis aux mêmes lois, nous le faisons revivre. C'était tout le plaisir du théâtre: reconstruire une autre vie, lointaine, distante de nous par l'espace et le temps, invoquer les morts et les absents. Ainsi Jovet prétendait qu'en récitant le texte d'Arnolphe il retrouvait la diction même du poète, son asthme, son souffle, et donc sa vie, son âme...<sup>3</sup>

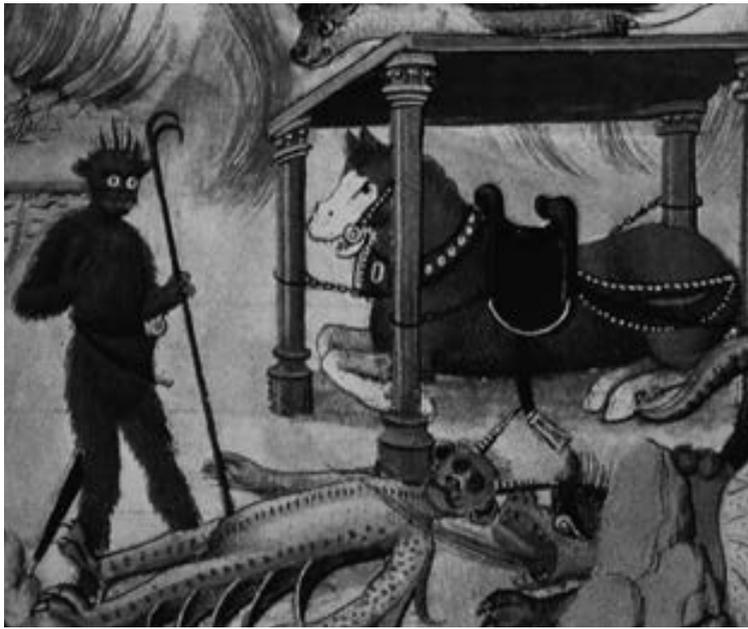
Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, notes et journaux, Éditions Gallimard, Le Messenger, 1991

<sup>1</sup> A propos de *La Jalousie du Barbouillé* de Molière, 1974

<sup>2-3</sup> Programme du « Cycle Molière », Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1979

**Comment saurais si devenu  
Un mari trompé un cornu  
Un pauvre niais un cocu.  
Est-elle loyale ou bien fausse  
Je suis dans une étrange sauce  
Comment savoir si elle a pris  
Un amant, deux, je suis maudit  
Je ne sais il pourrait bien être  
Ce m'est difficile à connaître  
Le doute me ronge le sang.**

Farce anonyme du Moyen Âge, *Conseil au nouveau marié*



Acteur diable, miniature médiévale  
© Bibliothèque Nationale, Paris (d.r.)

# La guerre des ordres

Autour de 1660 éclôt le Grand Siècle. Louis XIV se proclame Roi-soleil alors que Molière s'impose comme étoile de la scène parisienne. Ces deux consécérations, politique et théâtrale, coïncident singulièrement: novembre 1659, création triomphale à Paris des *Précieuses ridicules*; mai 1660, succès de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*; mars 1661: mort de Mazarin et début du règne personnel de Louis XIV; juin 1661, création de *L'École des Maris*, qui amorce la séquence de *L'École des Femmes*. En ce moment-pivot de l'Histoire française, un souverain apollinien instaure l'absolutisme à l'heure où un « athlète complet du théâtre »<sup>1</sup> invente la comédie classique.

Trop souvent tenues pour primitives, les trois pièces premières mises en scène par Christian Schiaretti au TNP cette saison s'avèrent fondatrices d'un genre dramatique et matrices de l'œuvre moliéresque. Elles s'inscrivent à la croisée des âges: en leur sein se joue, à des degrés divers, la guerre des ordres (et des désordres) qui écartèle le siècle.

## **Pouvoir: Absolutisme contre Fronde aristocratique**

Au plan politique, deux ordres s'affrontent, normalisation absolutiste contre fronde aristocratique. Baptisée dans les eaux lustrales de la monarchie française, une logique multiséculaire de centralisation de l'État et d'affirmation du pouvoir royal s'est déployée à coups de scissions fortes, du Moyen-Âge rayonnant (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles de Philippe Auguste, Saint Louis et Philippe Le Bel<sup>2</sup>) à la Renaissance flamboyante (François I<sup>er</sup><sup>3</sup>). Mais cette « dynamique de l'Occident »<sup>4</sup>, marquée par la concentration systématique du pouvoir, se voit enrayée sous l'effet de violentes forces centrifuges. A partir de 1560, et pour un siècle, le royaume se déchire, de guerres de religion en rébellions nobiliaires.

Contre ces fauteurs de troubles et ces facteurs de dissension, d'imposantes figures souveraines (Henri IV, Richelieu, Mazarin<sup>5</sup>) luttent afin de rétablir et d'enraciner l'autorité de l'État monarchique. Cette dynamique

royale, centralisatrice et pré-absolutiste, se heurte encore et toujours à l'esprit aristocratique frondeur, épris d'indépendance et jaloux de ses libertés, au point de préférer à la soumission le complot et la guerre civile. L'échec de la Fronde<sup>6</sup> (1652) marque la fin d'un âge, celui des Grands à l'insolence fracassante: voici le temps des courtisans.

Fossoyeur de l'éthique chevaleresque, l'avènement effectif de Louis XIV en 1661 inaugure le triomphe d'un absolutisme décliné sur les plans politique (règne personnel de droit divin), économique (interventionnisme étatique à travers le colbertisme<sup>7</sup>), religieux (gallicanisme<sup>8</sup> intolérant envers les protestants et les jansénistes), culturel (classicisme épris d'ordre et de mesure) Cette normalisation génère une société de cour<sup>9</sup> policée minutieusement réglée par l'étiquette et déclenche le grand renfermement des marginaux. Nul hasard donc si, sous différentes formes, cette dialectique globale entre norme et déviance, ordre et désordre, conformisme et dissidence traversera toute l'œuvre de Molière, placée à l'ombre d'un Grand Roi et peuplée de fantasques petits marquis.

### **Liberté: libertinage contre religion**

Véritable champ de bataille, le plan spirituel résonne lui aussi fortement d'une guerre des ordres engagée sur de multiples fronts. Et d'abord, libertinage contre religion. Contre le rigorisme religieux, qui invoque la toute-puissance d'une vérité révélée pour imposer la stricte observance du dogme, l'entière soumission à la hiérarchie ecclésiastique et le contrôle de la vie dans toutes ses dimensions, le libertinage prône l'affranchissement<sup>10</sup> envers les autorités établies (et d'abord ecclésiastiques) pour libérer l'individu de l'assujettissement spirituel, intellectuel, moral et social où elles l'enfoncent. Dans son audace, le geste libertin se décline sur deux plans, philosophique et érotique.

De pensée, le libertinage passe au crible de l'esprit critique les « vérités » dogmatiques et tyranniques, qu'elles soient religieuses ou civiles, pour inciter à oser penser par soi-même<sup>11</sup> (déjà), en un effort de laïcisation qui radicalise l'humanisme renaissant et prépare les Lumières. Il conteste la tutelle hégémonique de l'Église catholique, instance qui dispose du monopole de la violence symbolique<sup>12</sup> et s'efforce d'imposer sa norme universelle.

De mœurs, le libertinage appelle au dépassement de la norme sexuelle édictée (l'amour conjugal exclusif, hétérosexuel et monogame, dans le cadre strict du mariage) et invite chacun à librement suivre ses penchants et écouter ses désirs pour trouver son plaisir. Il s'inspire alors de l'épicurisme<sup>13</sup>, philosophie antique qui tient pour essentielle la satisfaction des besoins naturels et nécessaires (par exemple, faire l'amour lorsqu'on en a envie), mais l'infléchit vers l'hédonisme, quête du plaisir en soi. S'ils se conjugent et s'épaulent parfois, libertinages philosophique et érotique ne sauraient se confondre.

Immergé dans les milieux libertins, traducteur de Lucrèce<sup>14</sup> et disciple possible de Gassendi<sup>15</sup> (tous deux éminents philosophes épicuriens), Molière respire le libertinage; au nez du parti dévôt, il sent donc le souffre. Le combat de toute sa vie, sa lutte sans merci contre l'imposture aux mille visages et son infini cortège de faussaires (faux dévôts, faux médecins, faux savants, faux nobles, faux pères, fausses précieuses...), se fait au nom d'une liberté de pensée, d'un libre arbitre et d'une vérité naturelle irréductibles aux asservissements et aux falsifications. Dans cette guerre à mort entre dévôts zélés et amis de la liberté, là encore à la croisée des ordres, l'auteur du *Tartuffe* a choisi son camp, qu'il défend en héros.

### **Vérité: rationalisme contre scepticisme**

Cependant, loin d'opposer terme à terme deux blocs monolithiques antithétiques (« libertins » contre « dévôts », voire « Raison » contre « Foi »), les lignes de fractures courent au sein même de chaque ensemble, lui-même composite. Ainsi, les tenants de la raison, unis pour dénoncer les préjugés et autres fausses vérités, s'opposent-ils sur la définition même de la vérité et sur la possibilité d'y accéder – sceptiques contre rationalistes.

Dans la lignée du pyrrhonisme<sup>16</sup> cher à Montaigne<sup>17</sup>, les sceptiques considèrent que l'esprit humain ne peut rien connaître avec certitude et en concluent à la nécessaire suspension du jugement. À leurs yeux, même l'aveu d'ignorance formulé par Socrate « Je sais que je ne sais rien », témoigne d'une audace indue car



Lukas Cranach, *Le Vieillard amoureux*, XVI<sup>e</sup> siècle  
© Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (d.r.)

il prétend fonder une certitude, celle de l'ignorance. Or, même l'ignorance est incertaine. Dès lors, seule la formulation interrogative montaignienne « Que sais-je ? » peut rendre compte du doute radical et indépassable auquel se heurte inexorablement tout désir de savoir. La vérité demeure inaccessible.

Au contraire, selon les rationalistes, à condition d'être bien conduite, la raison peut mener à la vérité. Cet antagonisme sur la vérité se cristallise dans l'opposition entre le sceptique Gassendi et le rationaliste Descartes<sup>18</sup>. Gassendi, qui se réfère au matérialisme d'Épicure, conteste la prétention idéaliste cartésienne à atteindre l'évidence et la certitude. Nourri à ces deux mamelles, mêlant relativisme, pragmatisme et naturalisme, Molière prend pour référence la nature et ses exigences physiques (les besoins du corps, l'harmonies des semblables, le principe d'équilibre, etc), mais sans renoncer pour autant aux aspirations de la raison, fût-elle poussée dans ses retranchements où les mathématiques prennent force de loi, voire de foi :

Don Juan: *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.*

Sganarelle: *La belle croyance et les beaux articles de foi que voilà! Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique?*<sup>19</sup>

L'exigence de vérité au cœur de l'œuvre moliéresque repose sur l'évidence naturelle. Selon cette éthique, il existe une norme, produite par le monde, au double sens d'univers physique et de société humaine. Cette norme définit un juste milieu, un point d'équilibre, qui n'est pas une moyenne ou un moyen terme, mais un optimum, bientôt gâché par défaut ou par excès. Cela vaut, par exemple, pour l'exigence de vérité, qui est tout aussi condamnable lorsqu'elle s'impose comme sincérité intégrale, intraitable et donc invivable (Alceste ou le souci de transparence absolu dans *Le Misanthrope*) ou lorsqu'elle se renie sous forme d'imposture totale (Tartuffe ou le masque comme reflet inversé de la réalité). Ce rapport difficile à la vérité et à la réalité, autrement dit la question de la lucidité et de la sincérité, structure l'œuvre de Molière selon une polarité marquée dès l'origine: aveugles contre lucides, maniaques contre raisonnables.



Mabel Normand, *L'Étrange aventure de Mabel*, USA, 1914

© Collection Institut Lumière

## De Mascarille à Sganarelle

Les premières comédies de Molière sont le lieu d'un partage et de rencontres. Elles forment le seuil mêlé où s'achève un âge et s'invente un monde. Différents ordres s'y jouent, s'y frottent et s'y confrontent. D'un côté, des personnages chimériques poursuivent une idée fixe, vivent de leur obsession, et jouissent de leur marotte. Mascarille, Cathos et Magdelon des *Précieuses ridicules*, le Sganarelle du *Sganarelle* et celui de *L'École des Maris* sont des aveugles privés des lumières de la raison et sur eux ne souffle pas l'esprit de liberté. Imaginaires, ils le sont tous – si bien que ces trois comédies eussent pu s'intituler « la trilogie imaginaire » : *Le Marquis et les précieuses imaginaires*, *Le Cocu imaginaire*, et *Le Mari imaginaire*.

Imaginaires, ces précieuses qui n'en sont pas, ces pecques de province qui, à peine débarquées, pensent tenir un salon qui rivalisera bientôt avec celui de l'Hôtel de Rambouillet. Imaginaires, ces marquis de ramage et de plumage, finalement déplumés et ramenés à la nudité crue de leur condition sociale. Imaginaire, ce cocu ombrageux, prompt à sentir sur son front pousser le bois mais beaucoup moins à en donner des coups sur le dos de son rival. Imaginaire, ce mari qui se comporte déjà en tyran domestique avant même d'avoir signé l'acte de mariage.

Mais en matière d'aveuglement, un partage s'opère à nouveau, au sein même du camp de ces vrais maniaques aux qualités imaginaires : Mascarille contre Sganarelle. D'un côté, une folie virtuose, un plaisir aristocratique du jeu, de l'invention, un abandon au délire sans limite : voici Mascarille en feu d'artifice, certes *in fine* pris au piège de sa tromperie, mais ayant au moins savouré en toute jouissance ses illusions (*Les Précieuses ridicules*). De l'autre côté, voilà Sganarelle, bon bourgeois accapareur, amoureux de lui-même et fermé à autrui, rivé à son moi comme à son bien le plus précieux, agrippé à sa femme (*Sganarelle*) ou à sa filleule et future femme (*L'École des Maris* puis *L'École des Femmes*), et bientôt rivé à sa cassette (Harpagon dans *L'Avare*), à son « pauvre homme » dévôt (Orgon dans *Tartuffe*) à sa maladie (Argan dans *Le Malade Imaginaire*) Ici, une puissance d'ouverture, un appétit de vie et de jeu, une esthétique de la dépense ;

là, un principe d'enfermement, une monomanie au détriment de la vie (la sienne et celle des autres), une éthique de l'accumulation. Ici, le dernier aristocrate dépensier; là, le premier bourgeois thésauriseur. Ici, la cigale, là, la fourmi. Trois comédies, deux éthiques et deux esthétiques – pour un seul comique, génial, celui de Molière, où viennent s'entrecroiser et se perdre les lignes de partage d'une civilisation naissante. Où s'invente un monde, déjà *classique*: littéralement, de premier rang.

Gérald Garutti, conseiller dramaturgique  
Normalien, agrégé de lettres modernes, Gérald Garutti est metteur en scène, auteur et dramaturge. Il a récemment mis en scène, en Angleterre et en France, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès et *Richard III* de William Shakespeare.

**1** cf. Jacques Copeau, *Molière*, NRF.

**2** Philippe II Auguste règne de 1180 à 1223. Louis IX dit Saint Louis règne de 1226 à 1270. Philippe IV dit Philippe Le Bel règne de 1285 à 1314.

**3** François I<sup>er</sup> règne de 1515 à 1547.

**4** Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Presse Pocket. Sociologue allemand, Norbert Elias étudie dans cet ouvrage le processus de centralisation de l'État depuis le Moyen-Âge, en analysant la monarchie française comme archétypale de ce phénomène.

**5** Henri IV règne de 1589 à 1610. Le Cardinal de Richelieu est premier ministre de Louis XIII de 1624 à 1642. Le Cardinal de Mazarin est premier ministre de la régente Anne d'Autriche et du jeune Louis XIV de 1642 à 1661.

**6** Mouvement de révolte parlementaire puis aristocratique (1648-1652) contre la politique d'inspiration absolutiste menée par le cardinal de Mazarin.

**7** Ministre des Finances de Louis XIV, Colbert met en œuvre une politique économique active pour assurer l'autonomie financière et le prestige du pays.

**8** Tendance de l'Église de France à affirmer son autonomie à l'égard du Pape.

**9** Voir Norbert Élias, *La société de cour*, Press Pocket. Cet ouvrage étudie la normalisation de l'aristocratie française par l'étiquette à la cour du Roi-Soleil.

**10** En latin, *libertinus* désigne l'esclave affranchi par son maître, et donc ainsi rendu à la condition d'homme libre.

**11** « *Sapere aude* »: « *Ose penser par toi-même!* » Telle est, selon le philosophe Emmanuel Kant, la devise des Lumières. Cf. Kant, *Qu'est-ce que les Lumières?* GF.

**12** Dans son ouvrage *Économie et Société*, le sociologue allemand Max Weber définit l'État comme l'institution qui jouit du monopole de la violence physique, et l'Église comme l'institution bénéficiant du monopole de la violence symbolique. À l'Âge Classique, elle dispose également de la possibilité d'exercer une violence physique.

**13** Philosophe grec fondateur de l'épicurisme, Épicure (-341/-270) a précisé sa doctrine dans sa *Lettre à Ménécée* et ses *Maximes essentielles*.

**14** Poète et philosophe latin, Lucrèce (-95/-51) a exposé la philosophie épicurienne dans son ouvrage *De la nature* (*De Natura Rerum*).

**15** Philosophe, mathématicien et physicien français, Pierre Gassendi (1592-1655) renoue avec la morale d'Épicure, dont il prolonge la doctrine dans ses ouvrages, tels *Vies et mœurs d'Épicure* (1647).

**16** Doctrine du philosophe grec Pyrrhon (-365/-275) consistant en un scepticisme radical, tel qu'on doit non seulement se refuser à énoncer une affirmation catégorique mais même renoncer à toute opinion.

**17** Michel de Montaigne, *Les Essais*. Montaigne y défend tour à tour des positions sceptiques, épicuriennes et stoïciennes.

**18** Philosophe, mathématicien et physicien français, René Descartes (1596-1650) pose dans son célèbre *Discours de la méthode* (1637) certains fondements du rationalisme.

**19** Molière, *Don Juan*, acte III, scène 1.

# Grilles et verrous...

La lutte des femmes et des jeunes gens contre les entraves familiales, représentées par quelque vieillard, père ou prétendant ridicule, est partout présente chez Molière: c'est le ressort universel de ses pièces, où toujours les jeunes finissent par triompher des vieux, le penchant de la contrainte, et la liberté amoureuse des vieux préceptes familiaux. Il est bon, pour replacer dans leur atmosphère les idées communes de Molière et des précieuses, de songer à ce qu'étaient ces préceptes, en usage depuis des siècles. Dès le Moyen Âge, on voit des moralistes bien-pensants s'efforcer de combattre l'influence de la littérature courtoise en traçant à la femme ses véritables devoirs: soumission absolue à l'homme et abdication systématique de ses instincts et de son intelligence. Ils condamnent la parure, la coquetterie, les visites, les lectures, la correspondance, font de la chasteté, presque de l'absence de tout désir spontané en tout domaine, l'unique vertu féminine, préconisent une obéissance entière au mari, voire un comportement servile devant ses colères ou sa mauvaise humeur.

Au XVI<sup>e</sup> siècle encore on écrivait dans ce sens, et avec la plus grande gravité. L'érudit Vivès, confirmant en pleine Renaissance, dans son *Institution de la femme chrétienne*, les rigoureux enseignements du vieux temps, veut que la femme évite conversations et visites, s'occupe exclusivement de son ménage et de ses enfants, qu'elle ignore, avec les romans, tous les ouvrages où il est question d'amour, et surtout qu'elle soit entièrement soumise à son seigneur et maître. Ces idées traditionnelles, battues en brèche par les progrès de la vie mondaine, étaient cependant très vivaces encore au XVII<sup>e</sup> siècle; en dépit de l'opposition des femmes et des beaux esprits, elles triomphaient dans l'éducation ordinaire, telle qu'on la donnait dans les familles ou au couvent, et régissaient les mœurs communes, avec les seuls tempéraments que la force des choses et la sociabilité naturelle ont coutume d'apporter à toute oppression. C'est à ces idées que font allusion les Précieuses de l'abbé de Pure quand elles évoquent « ces maximes importunes de nos pères qui n'approuvent les femmes qu'au ménage ». Ce sont ces idées que Molière, avec

une fidélité qui s'étend jusqu'aux expressions mêmes, attribue à ses « barbons ». L'écrit qu'Arnolphe donne à Agnès, et qui, sous le titre de *Maximes du mariage*, doit lui enseigner ses devoirs, reproduit les interdictions traditionnelles: ni toilettes, ni fards, ni visites, ni présents, ni correspondance, ni belles assemblées, ni jeux, ni promenades.

Molière fait évidemment cause commune avec les précieuses en soutenant contre cette morale oppressive les revendications féminines. Et il faut bien marquer que les idées d'émancipation dans ce domaine étaient fort peu sympathiques à la bourgeoisie, sans aucun doute plus rétrograde sur ce point que le beau monde. Aussi est-il possible de faire passer pour une protestation du bon sens bourgeois ce qui, chez Molière, est la protestation de l'esprit nouveau contre des préjugés et des mœurs spécialement ancrés dans la bourgeoisie. On a cru s'en tirer en écrivant que Molière a toutes les idées d'un bourgeois moyen, *sauf* qu'il est partisan des libertés féminines et du mariage d'amour. Mais la restriction est trop grave; elle emporte toute la thèse. En tout cas, c'est bien dans des bourgeois que Molière a incarné la morale qui condamne l'amour et la femme. C'est en eux qu'il l'a combattue. Ce sont eux dont il a fait les victimes de la spontanéité et de la finesse féminines. La morale autoritaire des Sganarelle et des Arnolphe n'est qu'une transposition, aisément reconnaissable, de cet appétit de possession avare et inquiet, dont on faisait le trait distinctif de l'homme sans noblesse. Les maximes des barbons sont rarement sans porter les traces d'une infériorité sociale. Molière, en s'attaquant à l'autorité paternelle et maritale, a plutôt pour lui l'opinion de la cour et des salons. Défendre la galanterie et la dépense, partir en guerre contre le vieux temps, c'était la belle société qui s'en était toujours chargée; c'était elle qui prétendait civiliser la vie, l'arracher à l'antique rusticité: il fallait pour cela avoir l'esprit libéral, le goût des belles choses. Ainsi s'explique que Molière, au milieu de toutes ses audaces, et alors même qu'il s'en prend à des préjugés puissants et universels, donne l'impression de s'appuyer sur l'évidence contre un ennemi ridicule. Son assurance serait moins grande contre les idées reçues si le progrès de la vie civilisée n'avait brouillé avec elles la partie la plus brillante de la société, ne leur laissant d'autres champions qu'un Sganarelle ou un Arnolphe.



Frans van Mieris, *Scène dans une maison close*, 1658  
© Mauritshuis, Den Haag (d. r.)

La force des modes nouvelles dans la société française est suffisamment attestée par l'opinion générale qui faisait de la France le pays par excellence de la liberté féminine. Non seulement la barbarie des mœurs « turques » était universellement détestée dans les conversations de la société polie, mais on se flattait même de ne pas imiter la jalousie espagnole ou italienne. Molière, dans *L'Amour peintre*, a fait tourner le combat de la galanterie française et de la jalousie sicilienne à la gloire de la première et à la confusion de la seconde. « La plus grande des douceurs de notre France, dit une des Précieuses de l'abbé de Pure, est celle de la liberté des femmes... La jalousie n'est pas moins honteuse au mari que le désordre de sa femme; et soit par mode ou par habitude, c'est la première leçon qu'on fait à ceux qui se marient, de se défendre du soupçon et de la jalousie. » Les témoignages analogues abondent. Pradon, dans sa *Réponse à la Satire X*, qui est un réquisitoire contre la misogynie, toute bourgeoise selon lui, de Boileau, va dans le même sens :

*L'honnête liberté que l'on permet en France,  
Loin d'accroître le vice en bannit la licence;  
Sans se servir ici, comme en d'autres climats,  
De grilles, de verrous, de clefs, de cadenas,  
Qui ne font qu'enhardir souvent les plus timides,  
L'honneur et la vertu servent ici de guides.*

Paul Bénichou. *Morales du Grand Siècle*, Éditions Gallimard, Folio, Essais, 1988.

# Sganarelle

« Se mettant [...] en colère contre lui-même de ce que sa poltronnerie ne lui permet pas de le (Lélie) regarder entre deux yeux, il (Sganarelle) se punit lui-même de sa lâcheté par les coups et les soufflets qu'il se donne, et l'on peut dire que, quoique bien souvent l'on ait vu des scènes semblables, Sganarelle sait si bien animer cette action qu'elle paraît nouvelle au théâtre. »

Quelle nouveauté frappe à ce point La Neufvilaine, spectateur averti du *Cocu imaginaire*? Le lazzi de Sganarelle est vieux jusqu'à l'usure. C'est celui du Miles Gloriosus, du franc archer de Bagnolet, de Ruzzante, du Matamore. Son interprétation a consacré la gloire de l'Enfariné en 1646 dans le *Jodelet duelliste* de Scarron. Et peut-être Molière a-t-il voulu justement attribuer un rôle brillant au vieux farceur en créant son Sganarelle, cocu imaginaire? En prenant la succession de Jodelet qui meurt le 26 mars 1660, deux mois avant la présentation de la pièce, Molière va tuer jusqu'au souvenir du pauvre farceur. Un an plus tard, La Fontaine pourra dire:

*Nous avons changé de méthode:  
Jodelet n'est plus à la mode,  
Et maintenant il ne faut pas  
Quitter la nature d'un pas.*

Car c'est bien de nature qu'il s'agit. Dans une farce, dont la versification souligne la rigueur, un type de la tradition burlesque se métamorphose en personnage de comédie pour hanter désormais le théâtre de Molière. Et celui-ci, au contact de ce personnage, précise son emploi, invente une silhouette, exagère l'épaisseur de son sourcil au-dessus de l'œil rond, recouvre un teint naturellement brun d'une couche de blanc gras empruntée à Jodelet, orne ses lèvres charnues de la moustache en parenthèse chère à Scaramouche; comme ce dernier, il lui suffit d'une mimique pour devenir l'égrillard qui palpe le sein de Célie évanouie, le jaloux qui surprend sa commère, le fanfaron qui agite sa rapière dans le dos de son rival. Le thème des « fausses apparences », très vieux aussi et toujours

**C'est un étrange fait du soin  
que vous prenez  
À me venir toujours jeter mon  
âge au nez,  
Et qu'il faille qu'en moi sans  
cesse je vous voie  
Blâmer l'ajustement aussi bien  
que la joie,  
Comme si, condamnée à ne plus  
rien chérir,  
La vieillesse devait ne songer  
qu'à mourir,  
Et d'assez de laideur n'est pas  
accompagnée,  
Sans se tenir encor malpropre  
et rechignée.**

*Ariste, L'École des maris, acte I, scène 1*



Louis Lumière, *L'Arroseur arrosé*, 1895

© Institut Lumière/Famille Lumière

à la mode, se développe par complications successives, en accumulant les malentendus. Molière excelle, dit La Neufvilaine, à «conduire une équivoque». Pour la première fois il se réfère à la situation-type des amours contrariées par la volonté d'un père. Celui-ci, Gorgibus, se tient encore très loin d'Orgon, d'Harpagon, d'Argan, mais déjà il est borné dans ses idées, réactionnaire dans ses goûts, sourcilieux sur le jeu sans limite de son autorité bourgeoise et paternelle. Et puis voici l'importun, le distrait, le badaud. Sganarelle entre par erreur dans une comédie qui ne le concerne pas. Sa femme le croit coupable. Il se croit cocu. Lélia le prend pour le mari de Célie et celle-ci croit son amant infidèle. Or Sganarelle est à l'origine de tous ces malentendus, non par fourberie, mais par distraction et par niaiserie. Son détachement est tel qu'il s'apitoie sur lui-même en prenant à son compte les larmes de pitié que Célie verse sur elle-même. Le caractère essentiel de Sganarelle est l'impuissance.

Impuissant à surmonter ses illusions, sa maladresse, sa lâcheté et son destin de cocu imaginaire, torturé par la peur et par la honte, zones troubles de l'âme humaine, il réussit à rester pitoyable en étant dérisoire; exclu de notre amitié, mais obstiné à se maintenir à la frange de nos obsessions, comme si les brimades et les humiliations, dont l'accable Molière, donnaient au jeu du petit homme une ambiguïté qui réduit la distance entre son auteur et nous.

Sous le masque enfariné et le costume de satin rouge, Molière donne une âme à un simple fantoche. Or c'est dans la pureté abstraite de la fable, quand tous les signes de l'humanité moyenne sont encore dans l'oubli, que s'opère la plus poétique des métamorphoses de théâtre. L'apparition de l'auteur sous le masque de Sganarelle atteste la naissance du véritable comique moliéresque.

Alfred Simon, préface de *Sganarelle*, Molière, Théâtre Classique Français, Éditions Le club français du livre, 1959

# L'École des maris

Le succès de *L'École des maris* va changer le destin de Molière en attirant sur lui l'attention des plus grands personnages. Celle de M<sup>lle</sup> de Montpensier d'abord, cousine germaine du roi et passionnée de théâtre. La troupe se rend, le 9 juillet, chez M<sup>me</sup> de La Trémouille pour elle la nouvelle comédie. Surtout, elle s'en va, le 11, à l'invitation de Foucquet, dans le somptueux domaine qu'il vient d'aménager à Vaux-le-Vicomte. Louis XIV a manifesté son intention de diriger les affaires lui-même, mais le ministre pense qu'il lui suffit d'attendre son heure et qu'il succédera bientôt à Mazarin. Quand Molière arrive au château, il y trouve des invités de marque; Monsieur, Madame, et sa mère Henriette de France, auxquels, conte Loret le gazetier, le maître des lieux a donné quantité de « régalés » mêlés de « concerts et mélodies ». Vient le tour de la comédie :

« Savoir *L'École des maris*/ Charme à présent de tout Paris/ Pièce nouvelle et fort prisée/ Que le sieur Molier a composée. »

Attentif à la vie littéraire et soucieux d'être à la pointe de la mode, Foucquet a invité Molière avant le roi.

Le 13 juillet, la troupe joue pour le surintendant. De sa nouvelle pièce, dit Loret, le sujet fut trouvé « Si riant et si beau/ Qu'il fallut qu'à Fontainebleau/ Cette troupe ayant la pratique/ Du sérieux et du comique/ Pour reines et roi contenter/ L'allât encore représenter ». *L'École des maris* a suscité de l'intérêt au plus haut niveau. En veine de compliments, et désormais désireux de complaire à Molière qu'il a si longtemps ignoré, le gazetier lui décerne au passage un certificat d'aptitude à jouer sur les deux registres. Cela dut le consoler un peu de l'échec de son *Dom Garcie*. A Fontainebleau, ce jour-là, comme presque toujours devant le roi, Molière ne joue que du comique :

*L'École des maris* et *Le Cocu*.

De Fontainebleau, la troupe revient à Vaux où elle joue, le soir même, les mêmes pièces « pour M<sup>me</sup> la Surintendante ».

Retour à Fontainebleau le 14: « M. le marquis de Richelieu, note Lagrange, arrêta la troupe pour jouer *L'École des maris* devant les filles

de la reine, entre lesquelles était M<sup>lle</sup> de La Mothe d'Argencourt », une des beautés qui attiraient alors les regards du jeune roi. Pour leur peine, Mademoiselle avait donné 220 livres aux comédiens. Le marquis de Richelieu leur en donna 800, le surintendant 1500. Comme il fallait profiter de la vogue de la nouvelle pièce et ne pas laisser la salle parisienne trop longtemps fermée, « la troupe revint à Paris dans la nuit, arriva à Essonne le vendredi 15 à la pointe du jour et arriva à midi au Palais-Royal pour jouer *Huon de Bordeaux* et *L'École des maris* qu'on avait affichés. Il y avait neuf loges louées ». Cette représentation rapporta 857 livres. Lagrange est fier des bons résultats de la troupe, attestés par ces loges retenues d'avance et par le montant des recettes. Les acteurs et leur chef sont en parfaite santé. Ils ne ménagent pas leur peine.

Roger Duchêne, *Molière*, Éditions Fayard, 2006.



Gerard ter Borch, *La Lettre*, 1661  
© The Royal Collection, her Majesty Queen Elizabeth II (d.r.)

# Les Précieuses ridicules

Dans *Les Précieuses ridicules*, Molière se permet encore presque toutes les libertés de la farce, et la farce, n'ayant pas à observer la vraisemblance de la comédie, se prête mieux qu'elle à l'expression nue des idées comiques. L'acteur n'y oublie pas qu'il est acteur. Le visage enfariné de l'un, le masque et le costume outré de l'autre rappellent au spectateur les conventions. L'entrée de Molière en Mascarille fut étourdissante. « Imaginez, Madame, rapporte Mademoiselle des Jardins, que sa perruque était si grande qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait la révérence, et son chapeau si petit qu'il était aisé de juger que le marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur la tête; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir, et ses canons ne semblaient être faits que pour servir de cache aux enfants qui jouent à cline-musette; et en vérité, Madame, je ne crois pas que les tentes des jeunes Massagètes soient plus spacieuses que ses honorables canons. Un brandon de glands lui sortait de la poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi, de vache d'Angleterre ou de maroquin; du moins sais-je bien qu'ils avaient un demi-pied de haut, et que j'étais fort en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le corps du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre. » Molière est allé beaucoup plus loin que la farce, mais ce genre convenait à son génie. Il aimait peindre en grand, à fresque comme il dit lui-même, accuser l'idée comique franchement, forcer les traits et les gestes, presser le mouvement, gagner le rire d'assaut. Il règne dans ces *Précieuses* un air de grandeur comique qui étonna, dans un mouvement de brusquerie héroïque et burlesque, parmi les appels de pieds, les renversements de torse, les répliques sonnantes. Ce ballet ridicule, où la raison se disloquait en fantaisie, éveilla chez les spectateurs un plaisir nouveau mêlé de reconnaissance.

Ramon Fernandez, extrait de *Molière ou l'essence du génie comique*, 1929, Éditions Grasset, 1979

**Ah! mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses.**

Magdelon, *Les Précieuses ridicules*, scène 4