

L'École des femmes

de Molière
Mise en scène
Christian Schiaretti

Avec la troupe du TNP et les Tréteaux de France

Dossier pédagogique

Dossier réalisé par Philippe Manevy, Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien,
enseignants missionnés par le rectorat au TNP.

Sommaire

Activités

- 3** **Activité_1. L'École des femmes, une œuvre cruciale** : en amont du spectacle, quelques pistes de réflexion et de travail pour situer la pièce dans le parcours de Molière, et dans le répertoire du TNP et des Tréteaux de France.
- 7** **Activité_2. L'École de qui?** Trois activités complémentaires pour dégager, après une lecture de l'œuvre intégrale, quelques problèmes dramaturgiques. Qui agit dans L'École des femmes? Qui apprend? Qui s'émancipe? Quelles sont, en particulier, les énigmes et les ambiguïtés d'Agnès et Arnolphe?
Jouer avec le titre / Jouer avec les schémas actantiels / Jouer avec les fables
- 18** **Activité_3. Le personnage d'Agnès** : analyse de trois scènes de confrontation entre Arnolphe et Agnès (I, 5 ; III, 2 ; V, 4) et choix d'interprétation dans plusieurs mises en scène de Molière, de la création de l'œuvre à Jacques Lassalle, en passant par Louis Jouvet, Robert Manuel et Didier Bezace.
- 26** **Activité_4. Agnès au TNP** : réflexion sur les choix de mise en scène de Christian Schiaretti pour ces trois passages (I, 5 ; III, 2 ; V, 4). Quelle interprétation d'Agnès? Quelle image de sa relation avec Arnolphe?
- 28** **Activité_5. «Une comédie devant une porte close»** : problèmes de mise en espace et significations du lieu scénique dans L'École des femmes.
- 31** **Activité_6. Les prisons d'Agnès** : choix scénographiques de Christian Schiaretti et comparaison avec d'autres partis pris de mise en scène (Louis Jouvet, Antoine Vitez, Didier Bezace).

Documents annexes

- 35** **Annexe_1. La querelle de L'École des femmes** : présentation des principaux textes.
- 39** **Annexe_2 Rêves d'acteur** : Arnolphe et le vers de Molière. Textes d'Antoine Vitez et Robin Renucci.
- 40** **Annexe_3 Le schéma actantiel** : présentation de Jean-Pierre Ryngaert
- 41** **Annexe_4 La fable d'Arnolphe** : version lacunaire et corrigé
- 45** **Annexe_5 La fable d'Agnès** : corrigé
- 47** **Annexe_6 Les maximes du mariage** : ouvrages dévots de l'époque de Molière
- 48** **Annexe_7 Relevé des lieux de l'action** dans L'École des femmes

ACTIVITÉ 1

L'École des femmes, une œuvre cruciale

Voici quelques éléments pour situer la pièce dans le parcours de Molière, mais aussi dans le répertoire du TNP et des Tréteaux de France. Ces informations peuvent être données sous une forme « magistrale ». Mais, selon le temps disponible et selon le niveau de la classe (collège ou lycée), elles peuvent également être trouvées par les élèves dans divers documents (cf. pistes bibliographiques et exemples de questionnaires à la fin de cette rubrique), et donner lieu à des séances de recherche par groupes, voire à des exposés.

→ a - **L'École des femmes, de la farce à la « grande comédie »**

- **Molière avant L'École des femmes**

Né en 1622 dans une famille de la bonne bourgeoisie parisienne, Jean-Baptiste Poquelin fonde dès 1643, avec la comédienne Madeleine Béjart, L'illustre Théâtre. La troupe rencontre rapidement des difficultés financières, et ses membres doivent quitter Paris et sillonner la province française pendant plus de dix ans. D'abord acteur, Jean-Baptiste Poquelin devient auteur au cours de ces années, et prend le nom de Molière: la première représentation connue d'une pièce de Molière (L'Etourdi) date de 1654, à Lyon. Il conquiert également la position de chef de troupe et c'est lui, semble-t-il, qui organise le retour de L'illustre Théâtre à Paris, en 1658.

Molière assure d'abord à sa troupe la protection de Monsieur, frère du roi, ce qui lui permet de jouer devant la cour Nicomède de Corneille et Le Docteur amoureux, farce de son invention. Ayant conquis la faveur de Louis XIV, sans doute plus pour ses talents comiques que pour son jeu tragique, Molière obtient une salle, qu'il partage avec les comédiens italiens de Scaramouche, et le nom de « Troupe du roi » pour l'illustre théâtre.

A partir de là, les succès s'enchaînent à la cour comme à Paris, avec Les Précieuses ridicules, en 1659, Sganarelle ou le cocu imaginaire en 1660 et surtout avec L'École des maris en 1661.

- **L'École des femmes, entre continuité et innovation**

Avec L'École des femmes, créée à la fin de l'année 1662, les ambitions de Molière s'élargissent : auteur jusqu'alors de pièces en un ou trois actes, Molière propose sa première « grande comédie », c'est-à-dire sa première œuvre comique en cinq actes et en vers, forme noble du genre, imitée de la tragédie.

Mais l'œuvre prolonge aussi les créations précédentes, en développant le motif du cocuage, présent en particulier dans Sganarelle ou le Cocu imaginaire, et dans L'École des maris. Le Cocu imaginaire, pièce en un acte, repose sur l'obsession de Sganarelle, bon bourgeois parisien, tenaillé par la peur d'être cocu. Le personnage réapparaît dans les trois actes de L'École des maris, où il tyrannise sa pupille, Isabelle, qu'il compte épouser, tandis qu'Ariste, frère aîné de Sganarelle, traite avec plus de douceur la sœur d'Isabelle, Léonor, qui l'aime pour cela en retour. La confrontation des deux personnages masculins donne lieu à un débat sur le mariage, les rapports entre les sexes et l'éducation des filles, qui préfigure les enjeux de L'École des femmes.

• Une œuvre plurielle

Ainsi, L'École des femmes peut apparaître comme une synthèse de plusieurs genres théâtraux pratiqués antérieurement par Molière, comme auteur ou comme acteur :

- Le motif du cocuage, et les personnages du barbon et de l'ingénue ainsi que les nombreuses allusions grivoises peuvent apparaître comme des héritages de la farce, de même que certaines scènes burlesques mettant aux prises Arnolphe et ses valets simples d'esprit, Alain et Georgette (I, 2 ; II, 2 et 3 ; IV, 4 notamment).

- Mais L'École des femmes est aussi une comédie de mœurs, qui aborde, avec le mariage et l'éducation féminine, des thèmes de société déjà mis au goût du jour par les précieuses. La lecture des Maximes du mariage, imposée par Arnolphe à Agnès (III, 2), a provoqué des réactions hostiles, dans la querelle qui a accompagné la pièce. De fait, dans L'École des femmes comme dans d'autres pièces, Molière défend implicitement l'idée que c'est avant tout le consentement des époux qui fait le mariage, contre une conception traditionnelle de ce dernier comme pacte de famille. Ainsi, la pièce préfigure, par une satire mordante des discours conservateurs et patriarcaux¹, l'engagement de Molière dans Tartuffe.

- Enfin, pour certains critiques, l'œuvre porte aussi, malgré son appartenance à la comédie, l'empreinte de la tragédie, sous une forme plus ou moins parodique, en particulier à travers l'évolution d'Arnolphe et l'expression de sa souffrance amoureuse (IV, 7 ; V, 4). Or, l'on sait que Molière affectionnait ce genre comme acteur et comme chef de troupe alors qu'il y rencontrait, selon plusieurs témoignages, peu de succès.

→ b - « La guerre comique »

Tournant dans le parcours de Molière, L'École des femmes donne aussi lieu à la première grande querelle théâtrale que Molière ait dû affronter, annonçant celle de Tartuffe entre 1664 et 1669.

Attesté par les recettes et le nombre de représentations, le succès de la pièce est immédiat. Mais une fronde s'organise dès la fin de l'année 1662, et dure jusqu'en 1664, comme le montre la parution - et parfois la représentation - de plusieurs textes hostiles à Molière et à son œuvre (voir le résumé de ces textes en annexe).

La polémique repose sur des attaques diverses, qui relèvent :

- De la dramaturgie et de l'esthétique : la pièce est jugée mal construite et invraisemblable en plusieurs endroits (rencontres d'Arnolphe et Horace, absence de nécessité du personnage de Chrysalde...), donc non conforme aux principes aristotéliens. On voit que s'impose, à l'époque de Molière, un modèle théâtral fondé sur la logique et la nécessité de l'action.

- De la morale et de la religion : les critiques dénoncent la vulgarité ou l'obscénité de certaines répliques et l'immoralité du comportement d'Agnès. La scène des « Maximes du mariage » suscite plusieurs réactions indignées.

- De l'insinuation injurieuse. Molière, âgé de quarante ans, vient d'épouser la jeune Armande Béjart (18 ou 20 ans), sœur de Madeleine, et il est plusieurs fois fait allusion à son probable statut de cocu ainsi qu'à une relation incestueuse avec Armande, qui ne serait pas la sœur, mais la fille de Madeleine, ancienne maîtresse de Molière... Comme Arnolphe face à Agnès, Molière est en tout cas un homme d'âge mûr face à une toute jeune fille, qu'il a connue enfant (« dès quatre ans » ?) : cette ressemblance frappe très tôt les esprits.

De fait, l'opposition à Molière et à sa troupe semble fédérer des groupes aux intérêts distincts :

- Les rivaux de Molière commencent à être indisposés par son succès : on le mesure aux réactions des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, qui jouent deux textes hostiles (Le Portrait du peintre et L'Impromptu de l'Hôtel de Condé). En effet, le succès de Molière menace le privilège de cette troupe, la plus anciennement installée à Paris, et qui pratique un répertoire similaire (comédie et tragédie).

¹Voir sur ce point Paul Bénichou, Morales du grand siècle (1948), Folio, « Essais », 1988.

- Marquis, précieuses et pédants épinglés par Molière dans ses pièces précédentes, et notamment dans Les Précieuses ridicules, en profitent pour se venger: on le voit aux efforts de Donneau de Visé, par exemple, pour rallier un public mondain.
 - Les rigoristes et les dévots supportent mal que la comédie aborde des sujets touchant à la morale et à la religion, et ne se contente pas de sa fonction de divertissement. Cette indignation est clairement exploitée par Donneau de Visé et par les amis de l'Hôtel de Bourgogne.
- Face à cela, la réplique de Molière apparaît à la fois cohérente et originale:
- Cette réplique est tout entière théâtrale. Molière ne publie ni lettre, ni préface, mais propose au public deux pièces, La Critique de L'École des femmes et L'Impromptu de Versailles, dans lesquelles il transforme ses ennemis en personnages de comédie. Il devance à chaque fois ses adversaires, qui se contentent de l'imiter. Alors que la conversation de salon de La Critique de L'École des femmes est une forme assez traditionnelle, Molière se montre particulièrement habile dans L'Impromptu de Versailles: en mettant en scène la répétition d'une pièce commandée par Louis XIV, il se place en effet sous la protection du roi lui-même, dédicataire implicite de sa pièce, et prend beaucoup de distance par rapport aux critiques parfois pointilleuses de la querelle.
 - Un tel choix correspond au principal argument de Molière, qui renvoie la querelle au jugement des spectateurs. La valeur d'une pièce se mesure au succès qu'elle rencontre, et le plaisir du public apparaît comme le critère souverain, face aux accusations de maladresse ou d'immoralité: «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire» (Dorante, dans La Critique de L'École des femmes).

→ c - Le TNP et les Tréteaux de France ou la défense du répertoire

Pièce cruciale pour Molière et sa troupe, L'École des femmes marque aussi un jalon important dans la programmation du TNP, et dans la collaboration de Christian Schiaretti avec les Tréteaux de France, déjà amorcée avec Ruy Blas, où Robin Renucci, directeur des Tréteaux, tenait le rôle de Don Salluste.

Le metteur en scène et l'acteur partagent en effet plusieurs préoccupations esthétiques et politiques:

- Le goût d'une langue travaillée, poétique et exigeante. Robin Renucci, notamment, insiste beaucoup sur l'importance de la versification dans son travail d'acteur.
- La volonté de défendre un théâtre de répertoire, fondé sur les classiques de la littérature française et européenne qui ont traversé l'histoire pour atteindre une forme d'universalité.
- Le désir de diffuser ces œuvres au sein d'un large public et la fidélité au projet de la décentralisation théâtrale et de l'éducation populaire.

Le choix de L'École des femmes trouve même une justification plus précise dans le parcours de Christian Schiaretti: entre 2007 et 2010, le metteur en scène a en effet monté les Sept farces et comédies de Molière qui précèdent L'École des femmes. Le spectacle vient donc compléter et parachever cette série.

De plus, de même que le choix du Roi Lear reposait en grande partie sur le désir de Serge Merlin de jouer le rôle-titre, L'École des femmes offre au comédien d'expérience qu'est Robin Renucci un rêve d'acteur, avec Arnolphe, personnage joué par des interprètes majeurs comme Louis Jovet², Michel Aumont, Bernard Blier, Pierre Arditi... et Molière lui-même, créateur du rôle!

La pièce est, enfin, une « machine à jouer », conçue par Molière pour des comédiens qu'il connaissait, et propice au travail de troupe qui caractérise le TNP.

²Dans un beau texte (reproduit dans l'annexe 2, Antoine Vitez évoque cette résurrection (ou plutôt, ce rêve de résurrection) du jeu de Molière par Jovet, dans sa mise en scène de L'École des femmes, en 1936.

Pistes documentaires :

Sur le parcours de Molière :

- La biographie de Molière par Christophe Mory (Folio, « Biographies », 2007)
- Sites sur l'œuvre de Molière : www.site-moliere.com ; www.toutmoliere.net
- Le film Molière d'Ariane Mnouchkine (1978, DVD édité par Bel air classiques, en 2004) - en précisant qu'il s'agit d'une reconstitution historique documentée, mais qui accorde une grande place à l'imaginaire, et qui en dit autant sur le Théâtre du Soleil que sur Molière lui-même. Dans la deuxième époque, voir le chapitre 4, qui montre la première représentation de Molière devant le Roi, et le chapitre 8, consacré à L'École des femmes. Ce passage montre un mariage forcé, puis une discussion (imaginée) entre Molière et des précieuses, le succès de la pièce et ses conséquences (les attaques personnelles contre Molière)
- Le livre de Boulgakov, Le Roman de Molière (écrit en 1933). Là encore, il convient d'insister sur la part de liberté romanesque de Boulgakov, et sur l'influence de sa propre situation d'écrivain muselé et menacé par le pouvoir stalinien dans la fascination qu'exerce sur lui Molière.
- Les principaux textes de la querelle de L'École des femmes sont résumés dans l'annexe 1.

Exemple de questionnaire :

- a) Quelle est l'année de création de L'École des femmes? Depuis combien de temps Molière et sa troupe sont-ils revenus à Paris? Quelles pièces Molière a-t-il composées depuis ce retour et quelle a été la réception de ces pièces?
- b) Consultez un résumé de Sganarelle ou le cocu imaginaire, de L'École des maris, et de L'École des femmes : y a-t-il des points communs entre ces trois pièces?
- c) En quoi L'École des femmes est-elle une « grande comédie »? (Renseignez-vous sur la signification de cette expression à l'époque de Molière)
- d) Qu'est-ce que la querelle de L'École des femmes? Quelles sont les principales critiques adressées à Molière? Comment y répond-il? En quoi cette réponse est-elle habile?

Sur le TNP et les Tréteaux de France :

- Site du TNP, où l'on trouvera une biographie de Christian Schiaretti.
- Site des Tréteaux de France : www.treteauxdefrance.com; voir en particulier le dossier de présentation de L'École des femmes³, qui comporte de nombreux éléments utiles pour réaliser une recherche : note d'intention évoquant la collaboration entre le TNP et les Tréteaux de France, biographies de Christian Schiaretti et Robin Renucci, textes sur le projet des Tréteaux de France et du TNP.
- Le TNP a édité un DVD regroupant les Sept Farces et comédies de Molière. On montrera aux élèves un extrait de L'École des maris, pour souligner la proximité de cette pièce avec L'École des femmes (par exemple la scène d'exposition qui prend la forme d'un débat entre Ariste et Sganarelle).

Exemple de questionnaire

- a) Qui sont Christian Schiaretti, metteur en scène de la pièce, et Robin Renucci, interprète d'Arnolphe?
- b) Quelle est la signification des lettres « TNP » ? Quelle idée du théâtre sous-tend ce sigle?
- c) Que sont les « Tréteaux de France » ? Quel est leur projet?
- d) Christian Schiaretti a-t-il déjà monté des œuvres de Molière? Lesquelles? Comment les situez-vous par rapport à L'École des femmes?
- e) A partir des réponses aux questions précédentes, tentez d'expliquer l'intérêt de Christian Schiaretti et Robin Renucci pour L'École des femmes.

³http://www.treteauxdefrance.com/media/treteauxdefrance/98841-dossier_de_pr_sentation.pdf

ACTIVITÉ 2

L'École de qui?

Les trois activités complémentaires qui suivent s'adressent à des élèves de troisième ou de lycée ayant lu la pièce.

→ a - Jouer avec le titre

On peut aborder la représentation en questionnant les élèves sur le titre de la pièce: «Après avoir lu la pièce, comment comprenez-vous le titre? Qui va à l'école? Qui apprend quoi dans cette comédie?» La visée pédagogique de Molière s'inscrit dans le titre de la pièce: L'École des femmes. La formulation n'est pas isolée dans la production théâtrale des années 1660. Molière a fait jouer, en 1661, L'École des maris et il existe plusieurs autres pièces dont le titre comporte l'expression École de... entre 1660 et 1665, dont L'École des jaloux ou le cocu volontaire de Montfleury (comédien de l'Hôtel de Bourgogne). Au XVIII^e siècle entre 1705 et 1789, on ne comptera pas moins de 85 pièces ou ballets intitulés École de... (dont onze École des pères et deux École des mères dont la jolie pièce en un acte de Marivaux). Le pluriel du complément du nom, des femmes, est une invitation à généraliser: il donne une portée sociale et anthropologique au titre. Le thème du cocuage, central dans les autres pièces, est évacué par Molière qui préfère le sujet d'actualité du mariage et de l'éducation des femmes qui correspond aux débats de ruelle des précieuses. Pour toutes ces pièces intitulées L'École de..., on observe habituellement un fonctionnement plutôt ironique du titre: les éducateurs (les pères, les maris, les jaloux) qui prétendent détenir le savoir, voient leur pédagogie remise en cause et finissent par recevoir une leçon de ceux à qui ils prétendaient apprendre la vie. Cette inversion comique (type arroseur-arrosé) était au cœur de L'École des maris qui s'achève sur une réplique de Lisette, la servante:

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

Les deux maris de la pièce, Ariste et Sganarelle, ont eu pour projet d'éduquer leur pupille et future femme (ils étaient les sujets enseignant). Mais le «mari loup-garou» qu'était Sganarelle échoue et apprend. Qu'en est-il dans L'École des femmes? Le titre n'annonce pas, a priori, le même programme. Les femmes, représentées par le personnage d'Agnès, semblent bien dans cette comédie, les sujets apprenant et non les sujets enseignant. Agnès va connaître une double éducation: une première, qui va la nier en tant qu'individu jusqu'à en faire un être «d'une ignorance extrême» (v. 100), «une femme stupide» (v. 101) qui sera l'objet docile d'Arnolphe. La comédie d'apprentissage va bien sûr faire échouer cette école tyrannique et Agnès va apprendre à la seule école valable pour les femmes: l'école de l'amour. Elle va se libérer par la maîtrise du langage (oral et écrit) et l'affirmation d'un désir naturel. Pourtant, les significations du titre ne s'arrêtent pas à cette leçon: il y a bien dans la pièce une école par les femmes. D'une certaine façon Agnès fait l'école à Arnolphe. Son rapport à la jeune fille se transforme au fur et à mesure de la pièce: il exerce au début sa «toute-puissance» (v. 700) sur Agnès: «Je suis maître, je parle: allez, obéissez» (v. 642). Mais le tyran domestique dont le spectateur se moque dans un rire de vengeance, devient à la fin de la pièce un amoureux désespéré, capable de mettre un frein à sa cruauté: «Je te pardonne tout» (v. 1581) et d'émouvoir la pitié du spectateur. A l'école d'Agnès, Arnolphe s'humanise et la comédie bascule dans le tragique. Les romantiques reconnaîtront dans Arnolphe un des leurs: un amoureux fou, défiant toutes les convenances sociales et s'abîmant dans la souffrance et la tristesse. A propos d'Arnolphe, Balzac, fait dire, dans Béatrix, à Maxime de Trailles, un personnage de la Comédie Humaine, semi-voyou et semi-mondain, accumulant les conquêtes et les dettes, fin politique et don juan: «Voilà comment aimait Molière, voilà comme nous aimons, nous autres mauvais sujets; car, moi, je pleure à la grande scène d'Arnolphe».

Le programme du titre invite donc à lire dans la pièce une double évolution: celle d'Agnès qui d'ingénue va devenir ingénieuse et celle d'Arnolphe qui de tyran ridicule va devenir amoureux désespéré. Ces deux transformations modifient la relation du spectateur à Arnolphe et donc l'inscription générique de la pièce comme le tableau ci-dessous le résume:

Agnès	Ingénue	Ingénieuse
Arnolphe	Tyran	Amoureux
Attitude du spectateur par rapport à Arnolphe	Distance	Empathie
Genre	Comique	Tragique

Mais cette doxa interprétative, programmée par le titre, est-elle sans ambiguïté?

Agnès est-elle vraiment une ingénue qui s'émancipe? Arnolphe est-il vraiment un barbon ridicule qui touche, in fine, au pathétique? Ces questions vont guider les deux activités suivantes.

→ b - Jouer avec les schémas actantiels

On peut demander aux élèves, qui auront lu préalablement la pièce, de travailler sur le modèle actantiel de la pièce. Voir en annexe 3 la présentation qu'en fait Jean-Pierre Ryngaert dans Introduction à l'analyse du théâtre.

Si l'on essaye de faire le schéma actantiel à 6 cases de L'École des femmes, on se rend vite compte qu'il y a plusieurs possibilités. Le choix de la relation sujet/objet n'est pas simple. La pièce raconte-t-elle l'histoire du projet de mariage d'Arnolphe avec Agnès empêché par Horace ou à l'inverse, Arnolphe est-il l'opposant d'Horace dans son désir d'Agnès?

Plusieurs activités sont donc possibles:

- on peut demander aux élèves d'élaborer en classe et en groupe le schéma à 6 cases qui rendra le mieux compte de leur lecture de la pièce. On peut aider les élèves en leur donnant des petits cartons où figurent déjà les noms des actants qu'on leur demandera de coller sur un schéma vierge.
- on peut aussi leur proposer plusieurs schémas parmi lesquels ils devront choisir (et justifier leur choix) celui qui leur semble le mieux correspondre à la pièce.
- on peut également leur donner des schémas lacunaires en leur demandant de compléter les trous.

Schéma 1

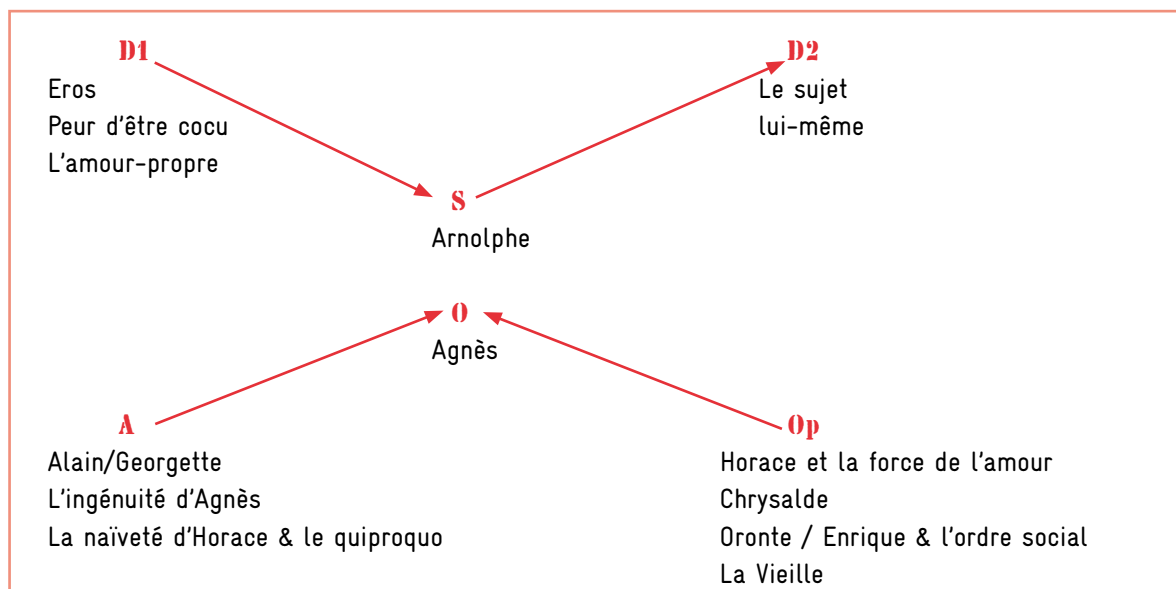


Schéma 2

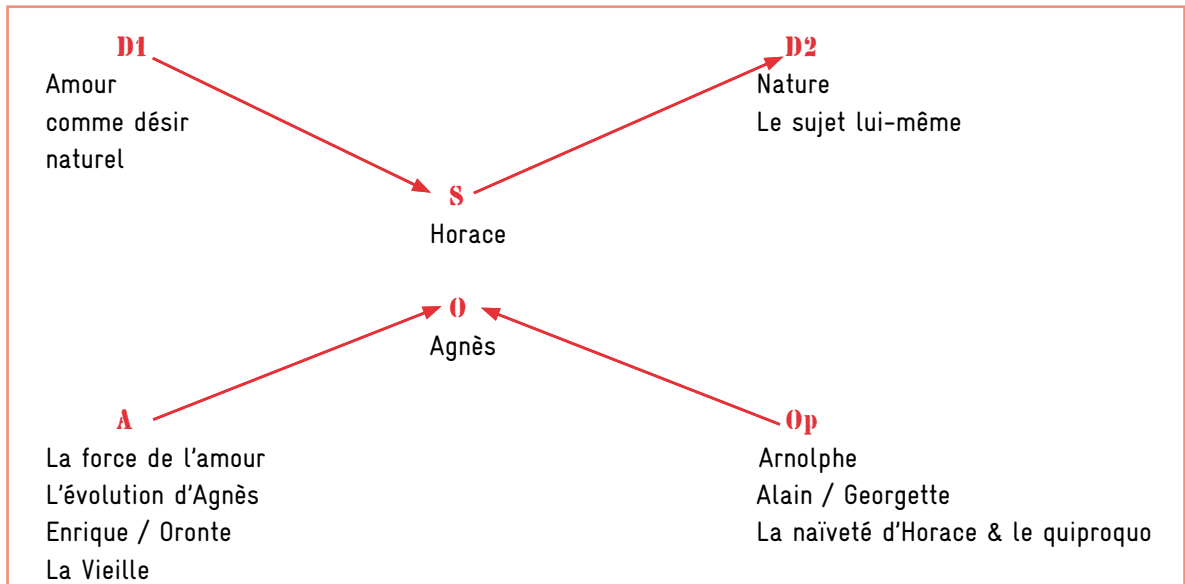


Schéma 3

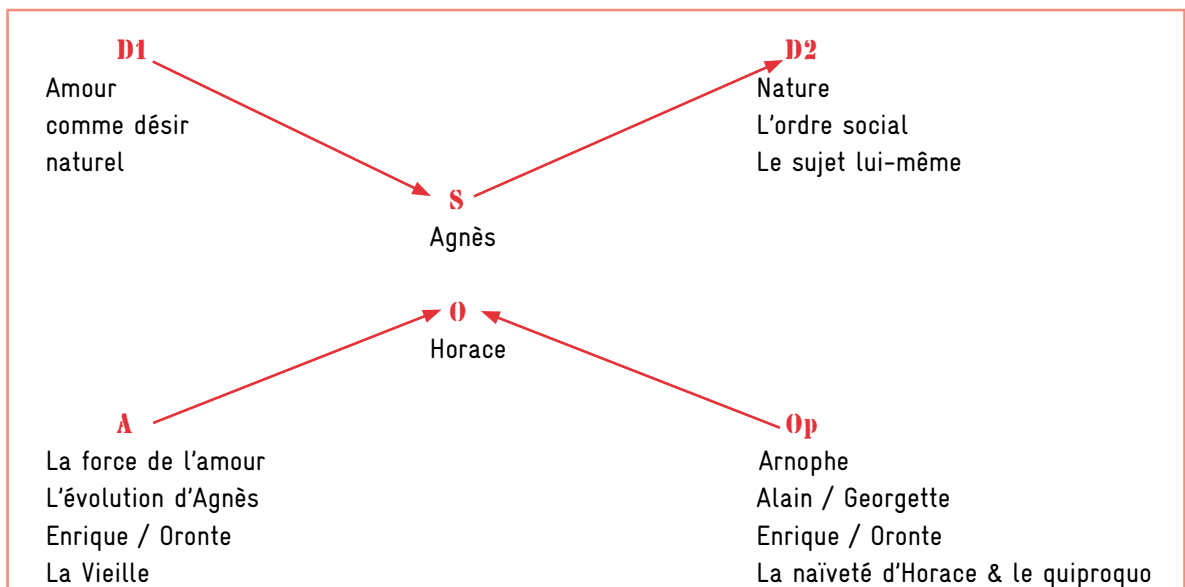
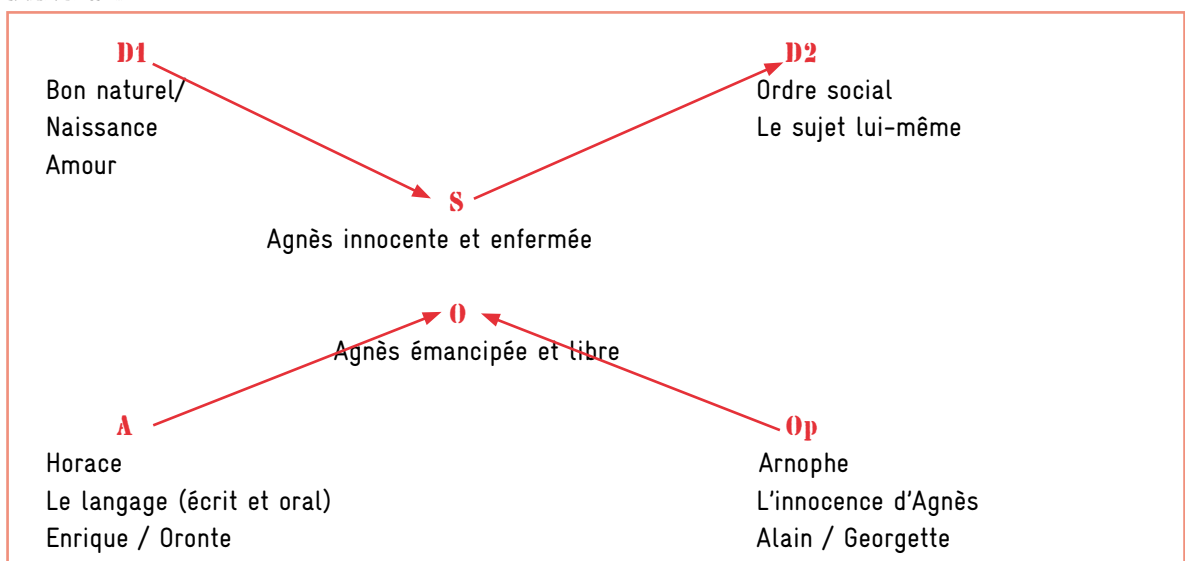


Schéma 4



Commentaire des quatre schémas

Schéma 1

Présent dans la presque totalité des scènes, Arnolphe monopolise la parole (monologues, longues tirades dans les scènes à plusieurs personnages). C'est lui qui initie l'action (« Oui, je veux terminer la chose dans demain » (v. 2) et qui la relance par ses tentatives répétées pour contrer les entreprises d'Horace (cf. structure répétitive de l'intrigue: avancée d'Horace → confiance à Arnolphe → riposte d'Arnolphe → nouvelle entreprise d'Horace, etc.). Il peut donc être considéré comme le sujet de la pièce. Ce qui déclenche sa quête relève d'une pulsion érotique malsaine. Difficile de ne pas parler de pulsion incestueuse en lisant les vers 129 et 130 :

Un air doux, et posé, parmi d'autres enfants,
M'inspira de l'amour pour elle, dès quatre ans.

Mais l'amour propre est sans doute une force plus grande encore que l'attirance d'Arnolphe pour Agnès. L'amour-propre désigne à l'âge classique l'amour exclusif de soi-même. Le pessimisme d'origine augustinienne qui irrigue la pensée de la seconde partie du siècle conçoit l'homme comme un être guidé dans ses actes par le seul souci de lui-même: « L'amour-propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres, si la fortune leur en donnait les moyens » écrit La Rochefoucauld. Toute sagesse humaine n'est qu'un leurre destiné à camoufler la tendance narcissique de chacun, derrière l'image complaisante qu'il se fait de lui-même. Arnolphe est l'incarnation des manifestations les plus extrêmes de l'amour-propre: aveuglement, extension infinie, volonté de possession généralisée et de destruction systématique de tout ce qui n'est pas lui: Agnès n'est l'objet de son amour que parce qu'il va la façonner à son image:

Ainsi que je voudrai je tournerai cette âme
Comme un morceau de cire entre mes mains elle est
Et je puis lui donner la forme qui me plaît.

Moralement scandaleux, Arnolphe l'est aussi socialement. Deux noms, deux maisons, deux statuts sociaux (entre bourgeoisie et noblesse): le personnage d'Arnolphe ne saurait être situé, moralement et socialement, ce qui le rend marginal, voire dangereux dans le cadre d'un ordre social qui se met alors en place. Arnolphe rendrait compte de l'instabilité sociale qui marque les débuts du règne de Louis XIV: son éviction hors de la scène correspond à une mise en ordre politique et sociale où le théâtre s'allie à la monarchie.

Schéma 2 et 3

Arnolphe n'est pas seulement sujet, il est aussi opposant d'un autre projet de mariage, celui d'Agnès et d'Horace. Or, c'est ce projet de mariage auquel s'attache le spectateur et qui, logiquement, conclut la comédie, en même temps que l'évacuation d'Arnolphe. (Arnolphe rejoint ainsi, dans l'univers moliéresque, le camp des gêneurs: Tartuffe, Trissotin, mais aussi, de manière plus complexe: Alceste, Dom Juan, Scapin...). Qui est le sujet de ce mariage? Horace est le premier à agir, à faire d'Agnès « l'objet » de son désir (v. 316). Il engage la vieille entremetteuse pour obtenir une entrevue auprès d'elle car il connaît les us et les codes de la conquête amoureuse (on peut deviner un côté donjuanesque dans le personnage). Mais, dans un schéma actantiel plus conforme au titre, on peut aussi faire d'Agnès le sujet moteur de cette action:

- c'est elle qui adresse le premier regard à Horace:
J'étais sur le balcon à travailler au frais
Lorsque je vis passer sous les arbres auprès
Un jeune homme... (v. 485-487)

- c'est elle qui, à chaque fois qu'Horace semble battu par les précautions d'Arnolphe, trouve le moyen de relancer leur liaison: elle prend la décision de joindre une lettre à la pierre qu'Arnolphe lui demande de jeter sur Horace; elle cache Horace dans une armoire quand l'arrivée d'Arnolphe dans sa chambre menace de surprendre le couple; elle descend de sa chambre pour vérifier l'état d'Horace tombé de l'échelle et décide seule de ne pas remonter:

... enfin cette aimable personne

A suivi les conseils que son amour lui donne

N'a plus voulu songer à retourner chez soi (v. 1408-1410)

La naïveté d'Horace et son incapacité à agir deviennent ainsi presque un opposant à l'action menée par Agnès.

- c'est elle qui est la clé du dénouement: sa véritable identité révélée autorise le mariage des amoureux, Horace ne fait que suivre.

La victoire d'Agnès est une victoire naturelle: « A mi-distance des deux extrêmes que constituent le pur artifice et la nature brute, lesquels finalement se rejoignent, s'épanouit dans une conception de la nature optimiste, humaniste, presque hédoniste, l'idéal du naturel, fondant une éthique et une esthétique de la subjectivité raisonnée: celle d'un être d'abord amorphe, vide, mutilé, qu'éveille soudain et façonne peu à peu l'appel du plaisir civilisateur⁴ ». Le plaisir est à l'origine d'une civilisation naturelle et épicurienne qui élève Agnès au-dessus du statut de « bête » (v. 1557) (« Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir? », v. 1527) et qui coïncide miraculeusement avec l'ordre social quand le désir des pères rejoint le désir des enfants. C'est le désir et le plaisir qui éveillent l'intellect, c'est le corps qui conduit à la volonté de connaître: apologie de l'instinct? Oui, dans la mesure où il s'agit d'un instinct civilisé par la conscience de soi.

Schéma 4

Prolongeant le précédent, ce schéma nous amène à voir l'action de la pièce non pas comme le récit d'un mariage mais comme celui d'une renaissance: celle d'Agnès, sujet et objet de l'action, qui revient à la vie dont l'éducation d'Arnolphe l'avait exclue. Ce qui rend possible la métamorphose d'Agnès est le fait qu'elle est, à l'origine, une âme d'élite. Bien née, elle pourra mieux renaître. Son « bon naturel » lui permet d'accéder à la conscience d'elle-même dès les premières atteintes de l'amour. L'agent de cette renaissance est Horace, réduit ici au rôle de simple adjuvant. Simple mais décisif: la découverte de soi passe par le souci de l'autre (là où le solipsisme d'Arnolphe, fruit de son amour-propre démesuré, le conduisait à vouloir nier l'autre et à vouloir tout s'asservir). Cette dimension à la fois philosophique et morale était fortement soulignée par la mise en scène de Bernard Sobel, en 1985 au Théâtre de Gennevilliers, qui plaçait en exergue de son spectacle une citation de Pascal:

« La nature de l'amour propre de ce Moi humain est de n'aimer que soi et de ne considérer que soi, mais que fera-t-il? Il ne saurait empêcher que cet objet qu'il aime ne soit plein de défauts et de misères. Il veut être grand et il se voit petit, il veut être heureux et il se voit misérable, il se veut parfait et se voit plein d'imperfections, il veut être l'objet de l'amour et de l'estime des hommes, et il voit que ses défauts ne méritent que l'aversion et leur mépris. Cet embarras où il se trouve produit en lui la plus injuste et la plus criminelle des passions qu'il soit possible de s'imaginer. Car il conçoit une haine mortelle contre cette vérité qui le reprend et le convainc de ses défauts, il désirerait de l'anéantir et ne pouvant la détruire en elle-même, il la détruit autant qu'il peut dans sa connaissance et dans celle des autres. C'est-à-dire qu'il met tout son soin à couvrir ses défauts aux autres et à soi-même et qu'il ne peut souffrir qu'on les lui fasse voir ni qu'on les voie »

L'autre adjuvant d'Agnès dans sa renaissance est son apprentissage du langage. Au début de la pièce, elle est incapable de lire les signes (ou fait-elle semblant?): ni les questions implicites d'Arnolphe à propos du fameux « le... », ni les sous-entendus de la vieille, ni les révérences d'Horace ne font sens pour Agnès. De ce fait, elle ne communique avec personne. Elle communique ensuite de façon indirecte. Arnolphe lui parle par les mots des autres, imprimés, objectivés, signes morts dans un livre qui n'est

⁴Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992, p 335

pas le sien et qu'elle ne peut comprendre (III, 2). Elle s'adresse ensuite à Horace de façon indirecte en écrivant à la main ses propres mots, signes vivants et naturels de son désir alors que son corps raconte l'inverse puisque ses gestes et sa voix repoussent l'être qu'elle dit aimer dans la lettre (III, 4). Ce n'est qu'à la fin de la pièce (V, 4) qu'elle affirmera directement son amour dans une concordance exacte de la parole et du désir.

→ c - Jouer avec les fables

Aristote dans sa Poétique définit la fable comme « l'ensemble des actions accomplies ». Dans le domaine scolaire, l'établissement de la fable est une des activités les plus nécessaires et les plus formatrices qui soient, puisqu'il s'agit de mettre à plat la chronologie des actions et événements, de reconstituer en somme le « roman » de la pièce. Etablir la fable c'est isoler le matériau narratif de son agencement dramatique. C'est reconstituer les éléments de récit que comporte la pièce puis de les remettre dans l'ordre chronologique, puisqu'ils sont disséminés à travers l'ensemble du texte pour construire l'intrigue. Les règles de constitution et de rédaction de la fable sont les suivantes :

- 1- Préciser les durées, dates, lieux, déplacements indiqués par le texte et énoncer tous les événements et les actions (à distinguer des sentiments et des discours: ainsi, être jaloux ne peut être pris en compte que si la jalousie entraîne des actions).
- 2- Enoncer de la façon la plus neutre possible les actions successives des personnages (il est souvent plus facile de faire la fable par personnage, plutôt que de gérer la fable globale de la pièce); éviter tout effet de style, tout commentaire ou jugement, rester le plus neutre, le moins interprétatif possible.
- 3-Pour authentifier les énoncés, indiquer entre parenthèses la référence précise (par exemple numéro de scène ou de vers) dans la pièce de la mention ou des mentions (si l'information est réitérée) de telle ou telle action.
- 4-Reconstituer absolument l'ordre chronologique; distinguer la fable antérieure à l'action pendant la pièce (« et voici ce qui se passa... »); éviter le plus-que-parfait pour maintenir une chronologie stricte; écrire aux temps conventionnels du récit, passé simple et imparfait.
- 5-Démarquer par un signe graphique (couleur, italique) le « en scène » (actions représentées sous les yeux du spectateur) et le hors-scène (actions racontées par les personnages ou un messenger).
- 6- Ne pas confondre fable et résumé, celui-ci étant souvent encombré de péripéties ou passant sous silence des éléments narratifs jugés secondaires.

Un tel projet se réalise difficilement⁵. Il est donc nécessaire, qu'au départ, les élèves se familiarisent avec l'exercice en travaillant sur une fable entièrement rédigée à propos du personnage principal, donnée à titre d'exemple (et de modèle) avec plusieurs consignes. Il est préférable que la séance ait lieu en salle informatique pour que les élèves puissent travailler sur un fichier numérique qu'ils pourront ensuite corriger et mettre en page. On peut proposer ce travail en binôme ou par groupes de trois. On donne à lire la fable d'Arnolphe, lacunaire et sans aucune mise en page. (Voir annexe 4).

On les amène par un questionnement à comprendre ce qu'est ce texte. On leur donne ensuite les consignes suivantes :

⁵Richard Monod, le premier, a mis au point l'exercice dans Les textes de théâtre, Cédic, en 1977, p. 61-70. J.-P. Ryngaert, a prolongé ce travail dans Introduction à l'analyse du théâtre, Nathan Université, 2000, p. 49-55. Chantal Dulibine en montre avec précision les applications pédagogiques dans Coups de théâtre en classe entière, Sceren-CRDP Académie de Créteil, 2004, Chapitre 5, p. 109-131

- 1- Repérer dans la liste d'actions, les premières que le spectateur voit sur scène quand le spectacle commence. Sauter une ligne juste avant et écrire sur cette ligne, en majuscules: « **Et voici ce qui se passa...** »
- 2- Mettre en italique toutes les actions qui ont lieu hors-scène et que le spectateur ne voit donc pas
- 3- Mettre en gras les repères temporels
- 4- Indiquer dans les parenthèses vides le numéro du vers authentifiant chaque énoncé
- 5- Dans la partie du texte qui suit « **Et voici ce qui se passa...** » indiquer par un retour à la ligne la fin de chacun des cinq actes de la pièce.

Voir en annexe 4 la fable complètement rédigée et correctement mise en page.

Ce travail sur la fable conduit à un certain nombre de réflexions dramaturgiques qui vont permettre aux élèves de questionner la mise en scène. On propose ici de revenir sur deux d'entre elles :

• **Arnolphe et la farce**

Si l'on observe le rapport entre l'action sur scène et les événements de l'intrigue ayant lieu hors-scène, on s'aperçoit que la pièce fonctionne sur un schéma répétitif destiné à provoquer le rire. Chaque acte reproduit le même fonctionnement en 4 temps :

- 1- Avancée d'Horace racontée dans un récit. Phase dynamique où les jeunes gens agissent hors scène pour réaliser leur projet amoureux contre le projet d'Arnolphe.
- 2- Réjouissance d'Arnolphe. Phase statique où Arnolphe est satisfait de maîtriser la situation.
- 3- Révélation d'Horace. Phase dynamique de perturbation des plans d'Arnolphe par les confessions amoureuses d'Horace (ou d'Agnès) qui rapportent des événements ayant eu lieu avant.
- 4- Phase statique de souffrance et de prostration d'Arnolphe, abattu par les révélations des jeunes gens.

Et on repart avec l'étape 1... Et cela quatre fois de suite. Ce scénario, mis en évidence par Bernadette Rey-Flaud⁶, rattache L'École des femmes à la farce. Cette forme théâtrale, en vogue au Moyen-Âge, redynamisée au XVII^e siècle par les acteurs italiens de la commedia dell'arte dans le théâtre de rue ou de foire, met en scène une intrigue rudimentaire souvent fondée sur un canevas. Il s'agissait d'une structure (succession d'actions) simple, au fonctionnement mécanique, que l'acteur mémorisait et sur laquelle il improvisait texte, jeux de scène et gags.

• **Arnolphe et le temps**

(Nb: Les analyses qui suivent doivent beaucoup au travail de Charlotte Bouteille, «La temporalité dans quatre mises en scène contemporaines de Molière», mémoire de maîtrise sous la direction de C. Biet, 2002).

Les repères temporels sont clairs: de retour de voyage, Arnolphe annonce à Chrysalde son intention de se marier le lendemain, et l'invite à souper avec lui le soir même; le monologue d'Arnolphe nous indique que l'enlèvement d'Agnès est prévu pour la nuit: « et cette nuit qu'on prend pour ce galant exploit » (v. 1211); le dénouement a lieu le matin suivant: « Le jour l'en va paraître » (v. 1362). Le temps est donc fortement vectorisé vers un accomplissement. Or, on l'a vu dans la scène d'exposition, le projet d'Arnolphe est d'emblée contrecarré par des événements qui appartiennent au temps de l'intrigue: la rencontre entre Horace et Agnès (qui a eu lieu pendant son voyage à la campagne) et le projet de mariage des pères, apparemment décidé de longue date (cf. V, 6, v. 1630). Le temps de l'action (temps des événements représentés sur scène) se condense dans une urgence de vingt-quatre heures.

Mais le temps de l'intrigue (temps des événements antérieurs au début de la pièce) ancre l'action dans un passé à la fois très ancien (la rencontre entre Arnolphe et Agnès et de l'éducation de la jeune fille,

⁶Bernadette Rey-Flaud, Molière et la farce, Droz, 1996, p. 94.

l'amitié entre Oronte et Arnolphe qui lui a fait connaître Horace tout petit) et plus récent (l'absence d'Arnolphe de 9 ou 10 jours). Il est sans cesse question de ce temps de l'intrigue qui vient en quelque sorte vampiriser le temps de l'action. Dans cette pièce, on parle plus de ce qui a eu lieu que l'on n'agit. Les verbes de parole abondent dans la fable et les passages en italiques sont particulièrement abondants. Le passé pèse fortement sur le présent, et il est possible que tout soit déjà joué dès la scène d'exposition. Dans la mise en scène de Didier Bezace (Festival d'Avignon, 2001), tout est fait au début du spectacle pour que le spectateur ait l'impression que l'action recommence plutôt qu'elle ne commence. Pierre Arditi, qui joue Arnolphe est de dos, au fond du plateau quand la lumière se fait. Les autres personnages, dont le couple Agnès (Agnès Sourdillon)/Horace (Olivier Ythier), sont aux fenêtres de la façade du Palais des Papes. Ils semblent en attente de la décision qu'Arnolphe va prendre. Quand il répond à la question initiale de Chrysalde: «Oui je veux terminer la chose dans demain», Christian Bouillette, qui joue Chrysalde, fait un signe avec un mouchoir aux acteurs assemblés aux croisées. Ces «spectateurs» poussent un soupir de lassitude et quittent leur poste d'observation pour jouer leur rôle dans cette pièce dont ils connaissent la fin, comme s'ils avaient attendu qu'Arnolphe perçoive l'échec au-devant duquel il court et renonce à son projet.

Si l'on adopte cette perspective, l'enjeu de la pièce réside moins dans l'accomplissement ou non du projet d'Arnolphe que dans la prise de conscience par ce dernier de son échec, ce qu'il peine visiblement à faire. Arnolphe est en retard de 5 actes. Le retard perpétuel d'Arnolphe dans la pièce est facile à mettre en évidence: Arnolphe croit prendre des précautions alors que sa surveillance a déjà été déjouée. Chaque phase de satisfaction d'Arnolphe est hors délai car les événements qui vont la perturber ont déjà eu lieu. Cette incapacité d'Arnolphe à saisir le présent l'oppose à Horace, personnage de la hâte (cf. Vitez: «Horace: il est toujours pressé. Il passe en courant. Il sort en courant⁷»). Le conflit des générations se double donc d'un contraste entre les rythmes des personnages dans la pièce. Le temps des jeunes gens est très rapide: De vos premiers progrès j'admire la vitesse dit même Arnolphe à propos des progrès d'Agnès alors que malgré sa frénésie (il hâte son projet de mariage en II, 4 «dès ce soir» et III, 2 – «je vous épouse Agnès»), Arnolphe est englué dans le tempo lent du barbon, de celui qui a «mitonné» Agnès durant 13 ans (v. 1031, IV, 1). Cela explique qu'il ne parvienne pas à mettre à exécution sa volonté de hâter le mariage: l'inertie est constitutive d'Arnolphe. Cette opposition peut prendre une dimension historique et idéologique: Horace et Agnès appartiennent au «siècle où nous sommes». Ils défendent une nouvelle conception du mariage fondée sur le désir opposée au rigorisme chrétien, à la morale de l'ordre et de la règle prônée par Arnolphe:

Est-ce que vous voulez qu'un père ait la mollesse
De ne savoir pas faire obéir la jeunesse?
Il serait beau, vraiment, qu'on le vît aujourd'hui
Prendre loi de qui doit la recevoir de lui.

De ce point de vue, Arnolphe s'oppose également à Chrysalde, qui se fait le tenant d'une morale souple adaptée aux temps nouveaux, et également au personnage d'Enrique, qui incarne un nouvel ordre économique et social (l'aventurier qui rentre des Amériques, fortune faite grâce au commerce). Ce n'est pas tout à fait un hasard si Molière affuble Arnolphe du nom de M. de la Souche: il est un reste du passé, une survivance de ce qui n'existe plus, une racine sans fruit possible. Horace, qui a mal entendu son nom, parle, lui, de M. de la Source: jaillissement d'un flux nouveau, en route vers l'avenir.

• Les enjeux pour la scène

Comment transcrire dans l'espace les particularités temporelles que nous venons de mettre en évidence ?

- Montrer le passage du temps: éclairages, son, costumes éventuellement.
- Spatialiser le conflit de générations et les enjeux idéologiques voire métaphysiques soulevés par la question du temps: importance de la porte qu'Arnolphe tente de maintenir fermée: expression dans l'espace de son incapacité à vivre le présent.

⁷Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre*, 3 « La Scène » 1975-1983, P.O.L., 1996, p. 104.

- Il faut faire un choix: mettre en avant le temps vectorisé ou la temporalité rétrospective. Temps vectorisé: choix de Jouvot (1936) ou de Marcel Maréchal (1989) par exemple, qui traitent globalement la pièce comme une comédie: cf. Jouvot qui parle de « pièce toute en mouvements » et affirme: « Je voulais désebourgeoiser la pièce. Pour moi, L'École des femmes est une farce à l'italienne ». Cela s'oppose à la mise en valeur de la temporalité rétrospective par D. Bezace et J. Lassalle (Théâtre de l'Athénée, 2004⁸) (parti-pris dramaturgique de D. Bezace: tout est joué dès la première scène, Arnolphe a « cinq actes de retard »; chez Lassalle: grande importance donnée aux récits et au creusement du présent par le passé).

- Comment traiter le hors-scène? La mise en scène doit-elle donner à voir les actions qui ont lieu avant qu'elles ne soient racontées par Horace

- Intérêt plus grand du personnage si sa profondeur et sa complexité intérieure (donc la dimension tragique liée à la temporalité rétrospective) sont présentes dans la mise en scène, mais cela peut poser un problème de rythme: risque du statisme, donc d'ennui (allongement du temps vécu par le spectateur). Après ce travail de familiarisation avec l'exercice, on pourra proposer aux élèves d'écrire la fable d'Agnès en formulant ainsi la consigne:

- 1- Rédigez intégralement la fable d'Agnès conformément aux règles établies en cours
- 2- Notez sur une feuille à part les difficultés rencontrées et les choix effectués
- 3- Ajouter un commentaire sur ce que cet exercice a permis de découvrir dans la pièce

Voir le corrigé en annexe 5.

• Difficultés rencontrées et choix de rédaction

- Quel est l'âge d'Agnès dans la pièce ?

Arnolphe affirme qu'il a « mitonn[é] » Agnès « durant treize ans » (v. 1031). On sait que la paysanne la lui a confiée alors qu'elle avait quatre ans. Agnès aurait donc $13 + 4 = 17$ ans. Cela correspond approximativement au calcul qu'on peut faire à partir des déclarations d'Horace qui dit qu'Enrique a fait fortune en Amérique en « 14 ans » (v. 271). Cela suppose donc qu'il ait confié Agnès à sa nourrice à l'âge de trois ans et qu'Arnolphe l'ait adoptée un an plus tard.

- Arnolphe change-t-il de nom en même temps qu'il sort Agnès du couvent?

On sait qu'Arnolphe a changé de nom à 42 ans mais est-ce avant qu'il ne sorte Agnès du couvent pour l'installer à côté de chez lui ou en même temps? La question revient à décider si Agnès ne connaît que M. de la Souche (contrairement à Horace) ou si elle sait qu'il est aussi Arnolphe. La lecture est trompeuse car les didascalies imposent constamment la lecture du nom d'Arnolphe mais les personnages de la pièce ne sont pas tous à égalité de savoir à cet égard. On peut les classer en 3 ensembles:

Ne connaissent que M. de la Souche	Ne connaissent qu'Arnolphe	Connaissent les deux noms
Agnès (?)	Horace	Chrysalde
Georgette /Alain	Enrique	
La vieille entremetteuse	Oronte	
	La nourrice paysanne	

J'ai choisi de faire coïncider le changement de nom d'Arnolphe avec l'installation d'Agnès dans la maison voisine de la sienne. En effet, au changement de statut social correspond le passage du statut de père adoptif à celui d'amant potentiel. En enfermant Agnès, Arnolphe ferme la porte à son ancienne vie. Il tente naïvement d'en recommencer une, de faire « souche », enjambant le présent pour aller directement du passé au futur. En revanche, j'ai choisi de conserver Arnolphe dans la rédaction de la fable car il était impossible que pour Horace ce soit M. de la Souche.

⁸Spectacle disponible en DVD (éditions COPAT) : cf. l'activité 3.

- **Un petit chat meurt-il vraiment dans le hors scène initial ?**

Au retour d'Arnolphe, Agnès mentionne la mort d'un petit chat (v. 461) pendant son absence. On devrait normalement mentionner cet événement dans la fable, avant le « **Et voici ce qui se passa...** ». Mais faut-il comprendre cette déclaration d'Agnès au sens littéral? Un animal est-il vraiment mort? J'ai choisi de répondre négativement à cette question. Agnès, plus ingénieuse qu'ingénue, profère cette phrase à double sens pour se moquer d'Arnolphe. Le petit chat mort, c'est l'animal domestique, la « bête » (v. 1557) qu'elle était, obéissant à son « maître » (v. 642). Agnès signale ainsi implicitement à Arnolphe que la page est tournée et qu'elle lui a échappé. On peut même voir dans la phrase un sous-entendu grivois : le terme chat (au masculin comme au féminin) désigne en argot le sexe féminin dès le XVII^e siècle, sans doute à cause de la rencontre homonymique avec chas « trou, fente ». Agnès affirme ironiquement à un Arnolphe incapable de comprendre qu'il ne la possèdera jamais et que sa virginité a été définitivement abandonnée à Horace. C'est pourquoi j'ai décidé de ne pas mentionner la mort du petit chat dans le hors-scène initial et de me contenter d'une formulation neutre: « Elle répondit que le petit chat était mort ».

- **Comment rendre compte dans la fable des vers 229-230 ?**

Il est clair que si Agnès croit entendre sans arrêt revenir M. de la Souche, c'est qu'elle craint ce retour. Elle a donc conscience de ce qui se passe avec Horace et surveille l'arrivée de M. de la Souche afin de n'être pas surprise. Elle est donc loin d'être une ingénue (et l'action de la pièce n'a pas encore commencé). Toutefois Georgette mentionne ces méprises d'Agnès (qui prend tout bruit de voiture pour le retour de M. de la Souche) comme le signe de son impatience à revoir son tuteur. Molière laisse au spectateur le soin de comprendre qu'elle se trompe, et que seule sa bêtise, comme celle d'Arnolphe, l'empêche de voir la vérité.

- **Que s'est-il exactement passé pendant les visites d'Horace en l'absence d'Arnolphe ?**

Le vers 476 indique la fréquence des visites d'Horace mais rien ne permet d'affirmer que leur relation amoureuse s'est concrétisée par des relations sexuelles. Il y a, de la part d'Agnès, bien des allusions sexuelles: il y a ce « petit chat » dont on a parlé, ces « puces » qui l'ont démangée toute la nuit (v. 236), les « coiffes » (v. 240) qu'elle vient de faire pour Arnolphe (comme autant de cornes qui signale son statut de cocu). Se moque-t-elle d'Arnolphe avec ces sous-entendus sexuels? Au metteur en scène de choisir (ou de garder l'ambiguïté); la fable, elle, doit conserver sa neutralité. D'où la formulation: « A M. de la Souche qui s'inquiétait de sa santé, elle répondit qu'elle avait été démangée par des puces la nuit (v. 236). Pour ce qui était de son activité, elle affirma s'être occupée à confectionner des vêtements et des coiffes pour lui (v. 240). » En revanche, j'ai choisi de conserver ces détails de l'action et de la conversation pour faire exister l'ambiguïté.

- **Agnès fait-elle exprès de s'arrêter après le « le... » dans la scène du ruban ?**

Même réponse que pour la question précédente.

- **Que fait Agnès pendant le discours d'Arnolphe au début de la scène III, 2 ?**

Comment peut-on rendre compte des actions d'Agnès pendant la scène des maximes du mariage. Rien n'est dit dans le texte. Comment jouer le silence d'Agnès? Le texte laisse l'interprétation ouverte. Certaines paroles d'Arnolphe tendent à fonctionner comme des didascalies internes (v. 675-678, v. 713-716, et v. 739), mais rien ne dit qu'Agnès obéisse aux ordres de son tuteur, ou qu'elle le fasse sans résistance. De plus, dans le discours d'Arnolphe, certains passages peuvent inviter à imaginer une résistance au moins passive d'Agnès (« Ce que je vous dis là ne sont pas des chansons », v. 729). Est-ce le signe qu'Agnès manifeste son incrédulité?

Autre question : Agnès lit-elle mal? (« voyons un peu si vous le lirez bien »). Comprend-elle ce qu'elle lit? S'en scandalise-t-elle? Cette absence d'indication sur le jeu d'Agnès nourrit l'ambiguïté du personnage, peut-être moins naïve et moins soumise qu'elle ne le paraît. On assiste au même mutisme du texte concernant le moment où Agnès apprend que le marié qu'on lui destine est M. de la Souche. Si la fable peut rester silencieuse sur cette réaction, l'actrice qui jouera Agnès devra elle faire un choix. Ne pas réagir en étant un.

- **Que comprend Agnès lors de la scène violente d'Arnolphe (v. 1155) ?**

Le spectateur est en surplomb par rapport à Agnès : on sait, nous, pourquoi Arnolphe est en colère. Mais Agnès, elle, ne le sait pas. Arnolphe l'a envoyée dans sa chambre avec son livre à étudier, pourquoi se précipite-t-il tout à coup comme une furie en cassant tout chez elle ? L'inquiétude doit être grande pour la jeune fille qui comprend qu'il sait quelque chose mais qui ne peut pas savoir ce qu'il sait exactement. Le spectateur, lui, détient une information qu'Agnès n'a pas : Horace a lu sa lettre à Arnolphe.

- **Comment traiter les imprécisions du récit hors-scène ?**

Le récit hors-scène occupe pratiquement autant de place dans la rédaction de la fable que les actions présentées sur scène. Mais pour l'épisode de l'embuscade Molière laisse certains éléments dans l'ombre : Agnès est-elle présente dans sa chambre pendant qu'Arnolphe, Georgette et Alain attendent, armés, Horace au sommet de l'échelle ? Où est Agnès pendant qu'Horace fait le mort et qu'Arnolphe vient le tâter et pendant le récit d'Horace qui rend compte à Arnolphe de ce qui s'est passé ? Puisque ces actions n'existent que dans le récit qu'en fera Horace ensuite et qu'elles ne seront pas jouées sur scène, il n'y a pas vraiment d'enjeu dramaturgique concernant ces imprécisions. J'ai donc choisi de laisser ces imprécisions.

- **Comment réagit Agnès au moment du dénouement ?**

Agnès demeure muette tout au long de la scène et ne fait rien. Le silence d'Agnès, notamment, ajoute une ombre au tableau de la comédie. Agnès est en effet celle qui a peu à peu accédé à la parole et à la conscience d'elle-même, et de son désir (cf. terme de « causeuse » employé par Arnolphe). Or, elle ne prononce ici que deux répliques, et sa dernière volonté n'est pas entendue : Agnès « veu[t] rester ici », et la pièce se conclut par un mouvement de sortie général. Il semble donc que les revendications du corps, qu'incarnait Agnès, soient ici muselées. La loi des pères l'emporte sur l'affirmation de la nature. Plus qu'à un dénouement comique, on a peut-être affaire à un brutal retour à l'ordre, où s'affirme le triomphe d'un ordre social et moral. N'est-il pas significatif qu'Enrique, qui représente l'ouverture, l'aventure, l'ordre nouveau, n'ait pas un rôle fondamental dans cette scène ? N'est-il pas significatif que les valets restent muets et que la paysanne qui a recueilli Agnès soit seulement mentionnée et n'ait pas « droit de cité » sur scène ? Par son mariage avec Horace, Agnès quitte en effet la paysannerie pour rejoindre la bourgeoisie. Et, si le projet des pères rejoint ici le désir des enfants, c'est bel et bien l'ordre ancien, celui du mariage arrangé, qui s'impose ici. (Voir la démolition d'Horace à la réplique 3, avant qu'il ne rentre dans le rang. Le personnage est totalement annihilé par l'apparition de son père).

- **Faut-il maintenir dans la fable l'allusion finale au Ciel ?**

Autre fait troublant, le Ciel, très discret dans le reste de la pièce, est invoqué dans le dernier vers. Ne s'agit-il que d'un automatisme langagier ? Rien de moins sûr... La loi des pères rejoint ici la loi divine et le mystère profane laisse place au mystère sacré, symbolisé ici par le mariage d'Horace et Agnès. Tout se passe comme si le ciel servait de caution au triomphe des pères : comme dans la tragédie, une transcendance pèse sur le dénouement et le rend nécessaire. Ainsi, cette dernière scène ne se contente pas de dénouer l'action : elle nous tire, brutalement, hors de l'univers de la comédie. C'est pourquoi j'ai décidé de terminer ma fable sur le verbe « prier ».

ACTIVITÉ 3

Le personnage d'Agnès

En lien avec les schémas actantiels et la fable d'Agnès, on pourra réfléchir à la question de la représentation du personnage d'Agnès et à la façon dont le metteur en scène et la comédienne nous proposent leur vision de ce que l'on appelle traditionnellement l'innocence d'Agnès, ainsi que son évolution.

• L'innocence d'Agnès : rappel

Rappelons dans un premier temps que cette innocence est le fruit de la volonté d'Arnolphe, qui a tout fait pour rendre Agnès « idiote autant qu'il se pourrait » (I, 1, v. 138). Il se réjouit d'ailleurs de cela auprès de Chrysalde dans la scène d'exposition : « Et grande, je l'ai vue à tel point innocente » (v. 140) ; « Avec une innocence à nulle autre pareille » (v.163).

Cette innocence est donc le fruit de l'inculture dans laquelle Arnolphe a fait élever Agnès.

On peut aussi évoquer le sens étymologique du mot : « qui ne nuit pas » et considérer l'innocence d'Agnès comme faisant partie de son caractère natif, évoqué par Arnolphe d'abord : « un air doux et posé » (I, 1, v. 129) puis par Horace : « un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre » (I, 4, v. 323).

Notons aussi qu'en 1662, Arnolphe est joué par Molière, qui joue habituellement Sganarelle et les personnages de farce, et Agnès est jouée par Catherine de Brie, alors âgée de 32 ans et réputée pour sa vivacité.

Quant à la deuxième mise en scène « historique » après celle de Molière, la mise en scène de Louis Jovet au théâtre de l'Athénée à Paris en 1936, avec Louis Jovet dans le rôle d'Arnolphe et Madeleine Ozeray dans celui d'Agnès, on y trouve un Jovet grotesque et inquiétant à la fois, et une Madeleine Ozeray vive et pleine d'esprit.

1 Analyse : acte I, scène 5

Après ces précisions, on s'arrêtera sur un extrait de la scène 5 de l'acte I à partir de « Le monde, chère Agnès, est une étrange chose... » jusqu'à « que pour le secourir j'aurais tout accordé. »

On pourra dans un premier temps procéder à une étude comparée de trois mises en scène de ce passage : la mise en scène de Robert Manuel, à Monte-Carlo en 1995, celle de Didier Bezace à Avignon en 2001 et celle de Jacques Lassalle à Paris en 2004 :

→ a - Mise en scène de Robert Manuel au théâtre Princesse-Grace à Monte-Carlo en 1995, de 0.27 à 0.34.13 (disponible sur Youtube)

Arnolphe **Michel Galabru**
Agnès **Emmanuelle Livry**

Observation :

- **Scénographie** : une place colorée avec un mur architecturé peint en rouge, une plante grimpante : le décor convenu de la place de la comédie classique.

- **Costumes** : se référant à ceux du XVII^e siècle.

Agnès porte une robe bleu marine, avec un col en dentelle, un long nœud à la taille, une coiffe blanche c'est une enfant dans son apparence.

Arnolphe est vêtu d'un costume marron (= vieux), dont le col blanc en dentelle (= bourgeois) est un peu long (=ridicule).

Arnolphe et Agnès sont d'abord assis tous les deux sur le banc, puis tous les deux debout après qu'Arnolphe s'est levé, suivi par Agnès. Ils se parlent face à face.

Le récit d'Agnès est vivant. On perçoit de sa part un jeu dans l'interprétation et le plaisir de ce jeu : elle regarde régulièrement Arnolphe, mais se tourne aussi souvent face public (= spectacle), elle simule aussi la voix de la vieille. Le jeu est celui de l'enfant, mais aussi celui d'une comédienne qui prend conscience qu'on la regarde et qu'on l'écoute, et du plaisir et du pouvoir qu'elle y trouve.

Lorsqu'elle dit « Là-dedans » (au vers 563), elle pose la main sur le cœur (contrairement aux deux autres, qui la posent sur le ventre).

Pour Arnolphe, Michel Galabru propose un jeu très outré comportant beaucoup de mimiques et se rattachant au comique de farce: il dit: « fort bien » de manière nerveuse, et le fait suivre d'un gromelot. Cette nervosité transparaît aussi lorsqu'il met sa main avec son mouchoir sur la bouche puis s'essuie le front en sueur (« fâcheux examen d'un mystère fatal » v. 565).

On le voit aussi accablé: c'est net à travers sa mimique sur « le... » ou sur « une amour sans seconde », et sa manière de dire: « non paaaas !!! », il est coléreux lorsqu'il veut connaître la suite du récit d'Agnès à « le » et à « me baiser les mains », et enfin désespéré à « je souffre en damnéééé ».

Enfin son visage est d'une grande expressivité lorsqu'il se trouve soulagé par la révélation que ce n'est qu'un ruban qui a été pris par Horace.

→ **b - Mise en scène de Didier Bezace au festival d'Avignon en 2001**

(le spectacle est disponible en DVD; cette scène se trouve aussi sur Youtube).

Arnolphe **Pierre Arditi**

Agnès **Agnès Sourdillon**

- **Scénographie:** un tréteau nu avec un fond noir. Sur ce tréteau, à cour, une valise sur laquelle Agnès est assise à côté d'Arnolphe ce qui crée un effet de proximité physique entre les deux. Cette valise est sans doute celle d'Arnolphe qui rentre de voyage, mais ce peut aussi être la valise des comédiens en tournée sur les tréteaux.

- Ils portent des costumes sombres tous les deux (d'un noir très austère pour Arnolphe, bleu marine pour Agnès, qui a aussi un col blanc et des nattes, la renvoyant là aussi à son statut d'enfant).

Tous les deux sont assis côte à côte sur la valise mais au début de la scène ils ne se regardent pas. Puis Arnolphe regarde Agnès, mais l'inverse est rare.

Alors qu'Arnolphe se lève de temps à autre, Agnès est toujours assise. Agnès Sourdillon lui confère une grande douceur, une sérénité presque étrange, comme si elle avait déjà tout compris. Au cours de son récit, elle ne regarde presque jamais Arnolphe. Elle garde les yeux baissés, semble entièrement concentrée dans son ouvrage de couture et dans le récit. Elle ne lâche son ouvrage que lorsqu'elle dit « là-dedans », pour faire un geste vers son bas-ventre.

En même temps, on perçoit chez elle le plaisir du récit (sourires, rires) sans pour autant le faire passer par le jeu, contrairement aux deux autres. Sa voix est sûre, étrange aussi.

Quant à l'Arnolphe de Pierre Arditi, il est essentiellement inquiet: il se lève, se rassied.

Son visage est tendu contrairement à celui de Michel Galabru, lorsqu'il est soulagé: « Cet aveu qu'elle fait avec sincérité/Me marque pour le moins son ingénuité » v. 477-478).

Pierre Arditi nous propose un Arnolphe tourmenté: cela transparaît quand il met son mouchoir devant sa bouche, et à travers son visage de martyr, sa tête baissée, ses yeux fermés à: « Ô fâcheux examen d'un mystère fatal,/Où l'examineur souffre seul tout le mal », mais également nerveux (on le voit à ses tics du visage). Il exprime aussi son accablement en se tournant pour exprimer sa souffrance à « le lendemain... » (v. 503).

On peut noter que dans les apartés il cherche à se rassurer, mais il demeure toujours inquiet : on le voit à son visage toujours tendu.

Cet état nerveux de l'Arnolphe d'Arditi va jusqu'à la violence lorsqu'il dit: « puisse l'enfer payer tes charitables trames » au vers 535. Son visage est proche de celui d'Agnès au point d'être oppressant, pour connaître la suite. Il crie même sur « étant seul avec vous? » (v. 558) et crie aussi pour dire « quelqu'autre chose » (v. 571), ce qui suscite l'étonnement d'Agnès, et donc le soulagement d'Arnolphe (mais dans la douleur...).

Cette souffrance d'Arnolphe n'exclut toutefois pas la farce dans le jeu de Pierre Arditi: on la trouve dans l'excès dans la manière de dire: « qu'est-ce qu'il vous a pris? » (v. 577), « Je souffre en damné! » (v. 577) « nooon, mon dieu nooon! » (v. 574), ou à travers le crachat à « jurez donc votre foi » (v. 574). Sa respiration de soulagement après « le ruban... » est d'ailleurs de courte durée: puisqu'il crie « non pas!! » au vers 582 après la question d'Agnès: « Comment? Est-ce qu'on fait d'autres choses? »

→ **c - Mise en scène de Jacques Lassalle au théâtre de l'Athénée à Paris en 2004**
(disponible en DVD).

Arnolphe **Olivier Perrier**

Agnès **Caroline Piette**

- **Scénographie:** La maison et le jardin d'Arnolphe: tout est blanc en référence au décor historique de Christian Bérard pour la mise en scène de Louis Jouvet en 1936.

- **Costumes:** ils se réfèrent au XVII^e siècle. Ils sont clairs comme les murs de la maison et du jardin. Agnès et Arnolphe sont debout, face à face. Puis ils se promènent dans le jardin (cf. le début de la scène: « La promenade est belle », Arnolphe, v. 459). Agnès marche derrière Arnolphe, conformément à la docilité dont elle a fait preuve lors de sa première apparition à la scène 3 de l'acte I.

Agnès s'adresse à Arnolphe de manière à le convaincre à travers son regard et ses gestes mais son regard est aussi un peu fixe quand elle est dans son récit. On perçoit la joie intérieure du récit que suggèrent son regard, son sourire et l'émotion qui apparaît à l'évocation de la souffrance du jeune homme. Lorsqu'elle fait parler la vieille elle est, comme l'Agnès d'Emmanuelle Livry dans la mise en scène de Robert Manuel, dans un jeu d'imitation de la voix et du geste. On perçoit clairement son plaisir du récit et du jeu (cf. ses mouvements à « il passe, vient, repasse. » au vers 495). Le jeu d'Agnès qui mime la scène suscite au début l'amusement d'Arnolphe qui ensuite se cantonne à une écoute calme.

Au vers 563, l'Agnès de Caroline Piette dit « là-dedans remue »: en posant ses mains sur le ventre avec un regard fixe et ravi.

Malgré cela, c'est l'Agnès la plus « sage » des trois: elle est soucieuse d'obéir à Arnolphe et de lui complaire. Lorsqu'elle est à genoux dans le carré du jardin, on dirait une enfant qui joue. (Même si les plantes semblent figurer des choux, ce qui pourrait suggérer la naissance du sentiment amoureux chez Agnès...) L'Arnolphe interprété par Olivier Perrier est inquiet mais contrôlé. Au début il semble même amusé par le récit d'Agnès, sa vivacité. Mais lors de l'évocation de l'intervention de « la vieille », il exprime de la colère avec ses poings serrés.

Lors des apartés il marche en rond et détourne la tête quand il est contrarié, se raisonne d'abord, puis s'inquiète et marche.

La souffrance de cet Arnolphe est plus rentrée que celle des deux autres (cf. « caresses », « ma foi, soit » prononcés calmement) et il s'énerve seulement à « qu'est-ce qu'il vous a pris? ».

Quant au moment où Agnès dit enfin: « le ruban... »: il a juste un sourire de soulagement, et à « Est-ce qu'on fait d'autres choses? », il tape du pied, comme contre lui-même, la maladresse de sa question.

→ **En cours après avoir vu les trois extraits, on peut faire un tableau à trois colonnes au tableau, et le remplir avec les élèves :**

	Mise en scène Robert Manuel	Mise en scène Didier Bezace	Mise en scène Jacques Lassalle
Scénographie			
Costumes			
Interprétation Agnès			
Interprétation Arnolphe			
Interaction entre les deux			

En conclusion, trouver le parti-pris dominant de chaque mise en scène :

- **Robert Manuel :** classicisme de la scénographie et de la proposition : une Agnès naïve et simple, un Arnolphe principalement grotesque.
- **Didier Bezace :** un Arnolphe plus sombre, même s'il y a des moments de comique de farce. Un Arnolphe plus angoissé, et une Agnès presque inquiétante par son assurance, pas du tout juvénile.
- **Jacques Lassalle :** une mise en scène plus esthétisante (subtilité des couleurs pâles, référence à Jouvet). Le jeu d'Arnolphe beaucoup plus nuancé. « la grande comédie » selon la définition du XVII^e siècle ?

2 Les maximes du mariage III, 2

→ **a - Les Maximes du mariage ou les devoirs de la femme mariée sont un des passages de la pièce qui ont choqué les bien-pensants.**

Elles s'inspirent d'ouvrages qui étaient en cours au XVII^e siècle (voir annexe 5).

La lecture des textes authentiques proposés en annexe (il en existait beaucoup d'autres!) permettra aux élèves de réfléchir aussi sur le statut de la femme au XVII^e siècle, et à la manière dont la scène peut faire écho dans le monde d'aujourd'hui, en France ou dans d'autres pays.

On pourra aussi de manière intéressante regarder comment Ariane Mnouchkine a traité le sujet du mariage et de la soumission des femmes dans sa mise en scène du Tartuffe en 1995. On en trouve des extraits sur le site de l'INA ainsi que dans le DVD Au Soleil même la nuit-scènes d'accouchement, documentaire sur la création de la pièce par Le Théâtre du Soleil. On y voit qu'Ariane Mnouchkine y propose une lecture moderne de la pièce, qu'elle situe à travers la scénographie et les costumes dans un univers oriental d'aujourd'hui.

→ **b - Agnès prend la parole pour la deuxième fois.**

D'autre part, cette scène est intéressante puisque Agnès y parle pour la deuxième fois (après la scène 5 de l'acte II) depuis le début de la pièce, on l'on a surtout entendu parler d'elle, ou vu Arnolphe lui parler.

Ici, Arnolphe demande à Agnès de lire elle-même Les Maximes du mariage. Bien sûr il le fait afin qu'elle intègre mieux ces préceptes, mais cela produit une seconde occasion de voir Agnès prendre la parole, même si elle ne dit pas ses propres mots. Pendant toute la lecture, Arnolphe n'intervient qu'une fois, après la première maxime : « Je vous expliquerai ce que cela veut dire », v. 752.

On notera aussi que rien dans la scène, ni didascalie, ni commentaire d'Agnès ou d'Arnolphe, ne permet de savoir de quelle manière Agnès lit ces maximes, et réagit à cette lecture. On le saura seulement à la scène 4 de l'acte V: « Chez vous le mariage est fâcheux et pénible/Et vos discours en font une image terrible. » (v. 1316-1317)

3 L'émancipation d'Agnès V, 4

La scène 4 de l'acte V nous montre une Agnès qui a fondamentalement changé depuis le début de la pièce: Innocente et docile, elle ne fait que subir dans les deux premiers actes. A l'acte 3, elle regrette ce qu'Arnolphe lui fait faire, et enfin, nous voyons Agnès rejeter Arnolphe à l'acte V où elle lui dit clairement qu'elle ne l'aime pas.

Dans la scène 4 de l'acte V, Agnès répond aux reproches d'Arnolphe et lui tient tête. Elle ne le fait pas par un désir d'opposition adolescente à l'homme qui l'a élevée d'une manière qu'elle rejette maintenant. Elle répond à Arnolphe avec la sincérité qu'elle tient de sa simplicité:

Oui. Mais à vous parler franchement entre nous,
Il est plus pour cela selon mon goût que vous. (v. 1514-1515)

Et aux vers 1331-1332:

Arnolphe: Vous ne m'aimez donc pas, à ce compte?

Agnès: Vous?

Arnolphe: Oui.

Agnès: Hélas! Non.

Arnolphe: Comment, non!

Agnès: Voulez-vous que je mente?

Ce qui frappe surtout dans cette scène, ce n'est pas la sincérité avec laquelle Agnès s'adresse à Arnolphe, c'est surtout l'assurance et le calme qui sont les siens pour parler de ce qui la conduit à braver l'autorité d'Arnolphe.

A propos du mariage elle dit :

Il le fait, lui, si rempli de plaisirs,
Que de se marier il donne des désirs. (v. 1518-1519)

Et, plus étonnant encore :

Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir? (v. 1527)

On a bien ici l'effet de « l'arroseur arrosé » : Arnolphe est puni par la spontanéité d'Agnès qui est amoralisée parce qu'il l'a fait élever en dehors de toute culture, intellectuelle et morale.

On retrouve aussi dans cette scène et dans la tranquille liberté d'Agnès la philosophie des Libertins dont Molière, on le sait, se sentait très proche:

« Bien des héroïnes de[s] comédies [de Molière] ont encore de quoi scandaliser passablement les familles bourgeoises. Armande y passerait pour folle, mais Agnès pour « vicieuse », et nul n'ignore que le second grief est beaucoup plus grave que le premier. La Précieuse, en se révoltant contre la servitude du mariage, se refuse en même temps au plaisir, et c'est un avantage incontestable aux yeux des moralistes. Agnès, moins révoltée au fond et moins ombrageuse, va droit à ce qui lui plaît avec une spontanéité qui défie toute morale (V, 4):

Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir?

C'est en quoi Arnolphe a tort de la confondre avec une précieuse. Dans ses explications finales avec Arnolphe, elle incarne un défi si tranquille de l'instinct à toute contrainte, son ingénuité est si redoutable, qu'on a rarement osé regarder bien en face cette « inquiétante » créature. La séduction qui émane d'elle est d'autant plus scandaleuse qu'elle triomphe plus aisément, qu'elle dissipe dès l'abord les fantômes que la morale crée autour du désir: danger, péché, perte. C'est cette beauté, toute évidente, que revêtent en elle les mouvements de la nature, et l'absence même de perversité dans le désir, qui font crier à la perversité les descendants spirituels d'Arnolphe. Elle ne s'insurge pas contre la morale, elle l'ignore et la démontre inutile.

Ce qui distingue Molière, ce n'est pas tant d'avoir représenté l'instinct tout-puissant, mais d'avoir accepté sympathiquement cette toute-puissance. Que les commandements de la nature soient malaisément surmontables, cette objection traditionnelle à l'idéalisme moral n'avait pas en elle-même une signification subversive. Molière, dans la mesure où il pense que l'instinct naturel gouverne la vie, ne pense pas autrement que les barbons qu'il ridiculise. Arnolphe et ses pareils, loin de nier la force des tentations, en sont littéralement obsédés: « La chair est faible » est leur axiome principal. Mais le sens du réel peut aussi bien conduire, en morale, à la rigueur qu'à la facilité. C'est ce qui peut créer un semblant d'accord, parfaitement illusoire, entre une certaine sagesse bourgeoise et celle de Molière, distantes l'une de l'autre de tout l'intervalle qui sépare la méfiance de la sympathie. Toute la question du « naturalisme » de Molière est là. »

Paul Bénichou, Morales du Grand Siècle, Paris, Folio Essais Gallimard, 1988

Agnès n'est plus innocente, c'est évident, et dans les deux sens du terme; Si Arnolphe est l'arroseur arrosé, Agnès lui nuit par sa sincérité, en le faisant souffrir. Car Arnolphe prend conscience de l'amour qu'il éprouve pour Agnès, et que cet amour n'est pas réciproque.

En outre, la grande question commune à tous les metteurs en scène concerne le personnage d'Arnolphe ici: est-il tragique, pathétique ou comique?

Les études abondent à ce sujet, et il peut être intéressant de proposer aux élèves de faire des recherches sur quelques mises en scène de la pièce.

Au-delà de l'occasion qui est donnée d'interroger la notion de genre, on pourra faire un bref parcours à travers quelques mises en scènes marquantes de l'histoire de la pièce, à commencer par celle de Molière lui-même, qui interprétait le rôle d'Arnolphe à sa création le 26 décembre 1662.



Molière dans le costume d'Arnolphe
par Louis-Alexandre Eustache-Lorsay

Nous avons la chance d'avoir des éléments assez précis sur le jeu de Molière grâce à ce qu'en dit le personnage de Lysidas, l'auteur pédant de La Critique de L'École des femmes:

« Et ce Monsieur de La Souche enfin, qu'on nous fait un homme d'esprit, et qui paraît si sérieux en tant d'endroits, ne descend-il point dans quelque chose de trop comique et de trop outré au cinquième acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour, avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde? »

Il apparaît clairement ici que Molière n'avait pas oublié son lien premier avec la farce lorsqu'il jouait Arnolphe. Dans la scène 4 de l'acte V, parvenait-il en même temps à toucher le public par la souffrance qu'Arnolphe exprime, et le discours amoureux qui emprunte très clairement au vocabulaire tragique? (on le voit en particulier dans sa tirade des vers 1586 à 1604: « Écoute seulement ce soupir amoureux... »)

Louis Jovet, dans sa mise en scène de 1936, a fait le choix de la farce jusque dans le costume qu'il revêt pour incarner Arnolphe: en effet, il portait une longue perruque bouclée dont le sommet faisait penser à des cornes, et un maquillage très blanc, qui rendait encore plus aigu son regard inquiétant. De ce point de vue-là, on n'était pas loin sans doute des « roulements d'yeux de Molière ».



Louis Jovet et Madeleine Ozeray dans L'École des femmes, reprise de 1940

Il existe aujourd'hui un enregistrement audio de la reprise qu'en a faite Louis Jovet en mars 1951, où il joue toujours le personnage d'Arnolphe, alors que c'est Dominique Blanchar qui reprend le rôle d'Agnès (L'enregistrement se trouve sur YouTube). Ce qui frappe dans cet enregistrement, ce sont les nombreux rires du public, et la voix vibrante de Jovet, offrant à entendre un Arnolphe pathétique et ridicule.

Louis Jovet qualifie L'École des femmes de vaudeville. [...] [Il] pousse Arnolphe aux limites de la caricature avec ses airs de grande marionnette, ses yeux exorbités, roulant d'inquiétude et de fureur, la respiration hoquetante qui scande ses tirades; il n'en ménage pas moins, dans la sensibilité du spectateur, malgré l'odieux du personnage, le mélange du plus fort comique et l'âpreté tragique du rugissement final d'Arnolphe, pantin « blessé », défait⁹.

Beaucoup de metteurs en scène modernes ont fait le choix d'un Arnolphe personnage de drame, terrible, presque tragique, comme Antoine Vitez en 1978 au festival d'Avignon : Arnolphe, joué par le jeune Didier Sandre y était violent dans les gestes et dans la voix, comme est violente l'aliénation d'Agnès par ses soins malades ou Jacques Lassalle à la Comédie Française en 2011, proposant avec Thierry Hancisse un Arnolphe tragique, à l'image de notre monde douloureux, peut-être.

Il n'est pas question de se lancer ici dans une histoire des mises en scène de L'École des femmes, mais de faire prendre conscience aux élèves de ce qu'un texte de théâtre n'est pas donné de manière absolue et figée, et que le spectacle qu'ils voient est la lecture d'un metteur en scène, le fruit d'une époque et parfois même d'une idéologie.

⁹Paul-Louis Mignon, Louis Jovet, 1991, éditions La Manufacture.

ACTIVITÉ 4

Agnès au TNP, choix d'interprétation de Christian Schiaretti

1 Acte II, scène 5 : le récit d'Agnès

L'Agnès interprétée par Jeanne Cohendy est vêtue très modestement, avec une robe sombre sans fioritures.

Elle amorce une forme de jeu théâtral lorsqu'elle raconte la rencontre avec Horace, mime les révérences, et transforme un peu sa voix qui devient plus grave lorsqu'elle fait parler « la vieille ». Son innocence transparaît dans la manière maladroitement dont elle reproduit les révérences, en relevant sa robe jusqu'aux genoux, sans conscience visiblement de ce qu'elle donne à voir. Arnolphe lui-même en semble un peu surpris.

Les larmes qu'elle verse en se jetant contre Arnolphe lorsqu'elle dit : « Et ne puis, sans pleurer, voir un poulet mourir. » soulignent aussi son innocence, comme celles qui accompagnent la révélation du don du ruban à Horace.

Lorsqu'elle évoque l'émotion qu'elle éprouve auprès d'Horace : « et là-dedans remue / Certain je ne sais quoi dont je suis toute émue » (v. 563-564), les mains d'Agnès remuent de manière imprécise devant son ventre, à l'image du trouble et de la méconnaissance qui sont les siens.

Quant à l'Arnolphe interprété par Robin Renucci, ses réactions sont souvent des mouvements du corps rapides, comme les apartés où il se détourne vivement pour les dire le dos tourné à Agnès. Ces réactions corporelles rattachent son jeu à la tradition de la farce, de la commedia dell'arte, dont on sait la place importante dans le jeu de Molière.

2 Acte III, scène 2 : la scène des maximes

Il sera intéressant de relever la manière dont Jeanne Cohendy lit ces maximes. Sa voix s'altère au bout de quelques minutes de lecture, puis ce qu'on pouvait prendre pour un sanglot se transforme en rire. Et alors qu'Agnès a l'air de ne pas bien comprendre tout ce qu'elle lit (elle déchiffre certains mots avec difficulté) c'est Arnolphe qui s'endort à cette lecture, ce qui amuse Agnès, qui va même jusqu'à jouer avec son ruban sur la tête d'Arnolphe endormi !

Quel est le sens du rire et du jeu d'Agnès dans cette proposition ? Un rire de défense face à l'incompréhension du texte qu'elle est en train de lire ? Un rire d'amusement du fait d'un texte mystérieux ? Un rire de libération qu'elle perçoit intuitivement au bout du chemin qu'elle commence à emprunter à l'occasion de cette lecture ?

On pourra également après la représentation proposer un exercice aux élèves sur les Maximes du mariage : chercher, individuellement ou en groupe, d'autres mises en jeu avec des partis-pris différents : on peut leur en proposer des exemples comme les larmes, le rire (mais pendant toute la lecture), la peur, l'agressivité, le désespoir, etc. Mais il serait encore plus intéressant que ce soient les élèves eux-mêmes qui trouvent le parti-pris de jeu qu'ils ont envie de tester sur ce texte.

Ils le montreront ensuite au reste de la classe, qui pourra analyser l'effet produit par chaque proposition.

A noter que lorsque Madeleine Ozeray a dit les Maximes du mariage pour la première fois dans la mise en scène de Louis Jouvet, elle a fondu en larmes avant la fin de la lecture, ce qui n'était pas initialement prévu dans la mise en scène.

Acte V, scène 4: la dernière confrontation

Quelles sont les caractéristiques principales de l'interprétation d'Arnolphe par Robin Renucci? On peut relever son jeu très physique, presque violent dans cette scène. Est-ce que les élèves ont ri? Ont-ils été touchés par lui?

Robin Renucci, le visage maquillé d'un blanc qui renvoie en même temps au personnage de farce et à l'interprétation historique de Louis Jouvet, est à la fois inquiétant par l'intériorisation d'une colère que l'on sent prête à exploser (ce qui se produit à la fin de la tirade), et à la fois risible et touchant tant il semble accablé par ce que lui dit Agnès, au point de tomber à ses genoux quand il se dit prêt à tout par amour pour elle.

Dans cette scène, on perçoit également la transformation d'Agnès: dès le début de la scène Jeanne Cohendy incarne une Agnès extrêmement calme, sûre d'elle; elle ne semble pas le moins du monde impressionnée par Arnolphe quand celui-ci se met à accumuler les reproches contre elle. Lorsqu'elle lui dit: « Pourquoi me criez-vous? » (v. 1506), Agnès est debout face à Arnolphe, elle soutient son regard, sa voix est calme et posée, et nous voyons alors que c'est Arnolphe qui est en position de faiblesse. Ceci est encore renforcé au moment où Agnès s'assied sur le bord du tréteau en disant: « C'est un homme qui dit qu'il me veut pour sa femme. », sans flancher; elle amène même Arnolphe à s'asseoir à sa suite. Elle est alors en position de domination.

La simple assurance avec laquelle Agnès parle ensuite à Arnolphe de son amour pour Horace est remarquable: elle le regarde en face, sereine, ne fait quasiment aucun geste, les mains posées sur sa robe, et assène posément à cet homme qui souffre de manière visible l'affirmation directe de son amour pour un autre.

L'Agnès de Jeanne Cohendy frappe par l'assurance qui est la sienne dans cette scène: elle est forte de son amour pour Horace et de la réciprocité de cet amour, et rien ne semble pouvoir l'ébranler.

Cela est confirmé lorsqu'elle ne réagit pas quand Arnolphe s'énerve, sauf aux vers 1546-1547, quand Arnolphe lui dit: « La belle raisonneuse, est-ce qu'un si long temps / Je vous aurai pour lui nourrie à mes dépens? ». Agnès se lève alors et hausse le ton en disant: « Non. Il vous rendra tout jusques au dernier double. » Ici son ton a la fermeté du « Non. » du début du vers 1548.

Puis elle désarme Arnolphe par sa réplique: « Hélas! Vous le pouvez, si cela peut vous plaire » renforcée par sa stabilité physique face à une menace de coups (v. 1567).

Dans la dernière partie de la tirade amoureuse d'Arnolphe, Jeanne Cohendy nous donne à voir une Agnès qui prend Arnolphe par le bras comme pour le soutenir, dans un geste filial (vers 1580 et suivants), ce qui ne l'empêche pas de rester très droite et solide face à un Arnolphe qui continue à essayer de la faire fléchir.

Enfin, lorsque l'Arnolphe de Robin Renucci se jette aux pieds d'Agnès, elle continue à rester droite et lève les bras pour éviter de poser ses mains sur lui.

Face à un Arnolphe très instable, inquiet et agité, Agnès semble avoir gagné son indépendance par sa solidité physique, reflet de sa sûreté psychique.

C'est d'ailleurs elle qui quitte la scène devant Arnolphe à la toute fin de la scène!

ACTIVITÉ 5

L'École des femmes, « une comédie devant une porte close »

Dans « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée¹⁰ », article comparant L'École des femmes et Britannicus, Jean Serroy qualifie la pièce de Molière de « comédie devant une porte close ». La maîtrise de l'espace est, de fait, au cœur de l'intrigue, et peut apparaître comme une entrée pertinente pour nourrir la réflexion des élèves sur les enjeux dramaturgiques et symboliques de l'œuvre, en amont de la représentation.

Pour, cela, on peut envisager plusieurs façons de procéder, selon l'âge des élèves et le niveau de la classe :

- On peut demander aux élèves de lire la pièce à la maison, guidés par un questionnaire qui leur permettra de noter les principales caractéristiques de l'espace dans la pièce.
- Si l'on souhaite éviter de dévoiler totalement l'intrigue, on peut les faire travailler sur un relevé des lieux, scène par scène (cf. annexe 7)
- On peut également, si la lecture de l'œuvre pose problème, s'appuyer un document filmé. Le plus pertinent semble être la version proposée par le site de l'INA (réalisation de Raymond Rouleau, avec Bernard Blier dans le rôle d'Arnolphe et Isabelle Adjani dans le rôle d'Agnès) : <http://www.ina.fr/video/CPF86607746>. Outre le jeu des deux principaux interprètes, l'intérêt de cette version est qu'elle repose sur un dispositif cinématographique (avec séquences, plans de caméras), et représente l'espace de façon naturaliste, autour d'une place de ville où se déroulent des activités quotidiennes. Les différents lieux sont donc figurés avec exactitude et de façon vraisemblable¹¹, mais les problèmes théâtraux posés par l'espace ne sont pas résolus. Une fois ceci précisé aux élèves, on pourra leur demander d'être attentifs à ce que les personnages disent de l'espace, et à ce qui ne pourrait pas être figuré au théâtre comme dans une version filmée, où l'on peut passer sans difficulté d'un lieu à l'autre.

Les questions qui se posent alors sont :

- Les lieux de l'action: où l'intrigue se déroule-t-elle? Peut-on imaginer que toutes les scènes aient lieu dans le même espace? Pourquoi?
- La figuration scénique de ces lieux: en quoi ce traitement de l'espace pose-t-il un problème de représentation au théâtre?
- Les enjeux symboliques de l'espace, à travers le rapport que les principaux personnages entretiennent avec lui: En quoi le traitement de l'espace et son évolution expriment-ils la situation d'Agnès? Quel est le rapport d'Arnolphe à l'espace? Et celui d'Horace?

→ a - Les lieux de l'action

Les différentes scènes de L'École des femmes se déroulent dans divers lieux, plus ou moins explicités par le texte, mais que l'on peut en général déduire des situations.

On peut relever trois lieux principaux :

- Un lieu public, devant la maison où Arnolphe retient Agnès, correspondant à la place de ville indiquée par la didascalie initiale, et repris par le « carfour » du vers 674. C'est là qu'a lieu la discussion entre Arnolphe et Chrysalde (dans la scène d'exposition), puisqu'Arnolphe n'est pas

¹⁰Dans Littératures classiques, n°27, janvier 1996.

¹¹Avec quelques exceptions: la lecture des Maximes du mariage (III, 2) se déroule à l'extérieur de la maison, dans un espace public, ce qui est paraît difficile à concilier avec la réclusion d'Agnès et avec l'interdiction des promenades, dans cette même scène.

encore entré chez lui, pour voir Agnès; c'est là, également, qu'ont lieu les différentes rencontres entre Horace et Arnolphe, qui ne peuvent se dérouler dans la maison, et les monologues d'Arnolphe qui suivent ces rencontres.

- Un lieu privé, à l'intérieur de la maison, qui est en réalité double : certaines scènes ont clairement lieu à l'intérieur de la maison (I,3); d'autres doivent se dérouler dans l'enceinte de la maison, mais en plein air (dans un jardin?): c'est le cas du premier interrogatoire d'Agnès (II,5), qui a lieu au cours d'une « promenade », mais aussi de la lecture des Maximes du mariage (III, 2), pour laquelle Arnolphe a demandé un siège « au frais ». La chambre d'Agnès, à l'étage et dotée d'un balcon, est plusieurs fois évoquée, mais jamais montrée.

- A l'acte V, scène 3, un troisième lieu apparaît: nous sommes à l'extérieur, mais devant la deuxième maison d'Arnolphe, son logis « officiel », qu'Horace connaît et où il dit s'être rendu à plusieurs reprises, mais en vain. C'est devant cette maison qu'Arnolphe donne rendez-vous à Horace, et il paraît peu probable qu'elle se situe sur la même place que la maison où était logée Agnès, Arnolphe indiquant clairement à Chrysalde que cette dernière se trouve à l'écart (v. 145-146). Après s'être démasqué, Arnolphe ramène Agnès dans son premier logement. C'est devant ce bâtiment que doit donc avoir lieu la scène de reconnaissance finale.

Ces trois lieux s'inscrivent dans le même espace global, à l'intérieur d'une « ville » jamais précisément nommée, mais décrite comme peuplée, et riche en aventures galantes. C'est du moins ainsi que la conçoit Arnolphe, volontiers spectateur de la disgrâce des maris trompés.

→ b - Problèmes de représentation

Une telle multiplicité des espaces scéniques contredit une idée reçue concernant le théâtre classique : il n'y a pas d'« unité de lieu » dans la pièce de Molière, et le metteur en scène qui voudrait tendre vers une exacte vraisemblance devrait nécessairement prévoir un changement de décor entre certaines scènes.

Cependant, ce souci de vraisemblance n'était sans doute pas celui de Molière: dans plusieurs scènes (notamment à l'acte V), les lieux demeurent indéterminés¹², le texte ne précise pas toujours comment l'on passe de l'intérieur à l'extérieur (cf. I,2), et l'on connaît, par le mémoire de Mahelot, le décor de la création: « deux maisons sur le devant, et le reste est une place de ville ». Ainsi, les changements de lieu devaient s'effectuer par convention, grâce au seul dialogue, ou peut-être grâce au fait que les comédiens se plaçaient devant telle ou telle partie du décor. On peut même voir dans ce dernier un souvenir des habitudes de la première moitié du XVII^e siècle, où il était fréquent que plusieurs lieux éloignés (ici, les deux maisons d'Arnolphe) soient figurés sur la même scène, côte à côte, par deux représentations en perspective - ce que l'on appelait alors un « décor à compartiments¹³ ». L'archaïsme de la pièce, plusieurs fois relevé par les critiques, serait aussi inscrit dans l'espace.

→ c - Symbolique de l'espace

Si elle contrevient à l'unité de lieu (d'ailleurs rarement respectée selon Jacques Scherer, dans *La Dramaturgie classique en France*), cette oscillation entre intérieur et extérieur, entre espace public et espace privé est riche de significations, et complète en particulier la caractérisation des trois principaux personnages.

- Lieu central de l'action, la maison « secrète » d'Arnolphe figure concrètement la situation d'Agnès: la fermeture de cette demeure correspond à l'isolement de la jeune femme, coupée du monde et du savoir par Arnolphe. Il est d'ailleurs significatif que sa chambre, à l'étage, demeure invisible. Jean

¹²Dans la dernière réplique de Chrysalde (v. 1777), il est question d'une « maison » où tous les personnages doivent se rendre, ce qui soulève plusieurs questions : s'agit-il de la maison officielle ou de la maison officieuse d'Arnolphe ? Et où Arnolphe est-il parti, lorsqu'il a quitté l'assemblée, « tout transporté et ne pouvant parler » ?

¹³Voir pour plus de détails Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Colin, 2011.

Serroy propose même une lecture symbolique du lieu, comme métaphore de l'intimité d'Agnès: « Car cette porte, qu'il s'agit de franchir, qu'est-ce d'autre, à bien y regarder, qu'une virginité qu'il s'agit de prendre? [...] Franchir la porte, c'est symboliquement forcer cet accès intime qui ne s'est encore ouvert à personne, s'assurer de la possession charnelle de ce corps vierge¹⁴ ». On notera, quoi qu'il en soit, que l'émancipation d'Agnès progresse à mesure qu'elle se montre capable de transgresser les frontières de la maison: en faisant parvenir une lettre à Horace (III, 4), puis en le cachant dans sa chambre (IV, 6), et enfin en allant le rejoindre dans la rue (V, 2), lorsqu'il a été laissé pour mort par Alain et Georgette. Si Arnolphe capture de nouveau Agnès à l'acte V, scène 3, elle paraît bien décidée à ne plus se laisser enfermer, quoi qu'il puisse lui en coûter: Georgette évoque (V, 8, v. 1709) le fait qu'elle menace de se jeter par la fenêtre.

- Quant à Arnolphe et Horace, ils s'opposent non seulement par leur âge, les sentiments que leur voue Agnès, mais aussi par leur rapport à l'espace. Arnolphe apparaît comme celui qui tente de maîtriser l'espace pour contrôler Agnès (rappelons qu'il l'a fait élever au couvent avant de l'enfermer avec Alain et Georgette), mais il échoue systématiquement. On le voit à plusieurs reprises être piégé (il reste enfermé à l'extérieur de chez lui à la scène 2 de l'acte I), se perdre (II,1), ou s'agiter en vain (IV, 1). Ainsi, le nom qu'il s'est donné (« M. de la Souche ») se révèle paradoxalement et tristement significatif: malgré toute son agitation, Arnolphe ne progresse pas et ne fait que constater, de plus en plus amèrement, l'infortune à laquelle il croyait échapper. Face à cette impuissance, Horace est l'homme du siège et de la conquête, la métaphore militaire revenant souvent dans le texte pour évoquer la séduction amoureuse (v. 342 et suivants, notamment). Il est déjà entré dans la maison secrète d'Arnolphe à plusieurs reprises, avant le début de l'action, lorsque le maître des lieux était à la campagne. Durant la pièce, Horace ne cesse de faire intrusion chez Arnolphe: le jeune blondin surgit toujours où et quand le barbon ne l'attend pas, mais cette agitation est aussi efficace que celle d'Arnolphe est stérile – du moins jusqu'au dénouement, durant lequel Horace reste étrangement paralysé face à la volonté paternelle (« Me laissez-vous, Horace, emmener de la sorte? », lui demande Agnès).

Pour prolonger ce travail d'analyse, on peut demander aux élèves de proposer leur propre proposition de décor pour L'École des femmes, sous la forme d'une description, d'un ou de plusieurs dessins ou encore d'une maquette (en lien avec le professeur d'arts plastiques par exemple), en ajoutant un court texte justifiant leurs choix. Pour essayer de déjouer les réflexes naturalistes, on précisera qu'il ne s'agit pas simplement d'illustrer les lieux de l'action, mais aussi, et surtout, de rendre compte des enjeux dramaturgiques et symboliques de l'espace (comment rendre sensible, par exemple, l'enfermement d'Agnès?).

¹⁴Jean Serroy, art. cité, p. 57.

ACTIVITÉ 6

Les prisons d'Agnès

1 Retour sur l'espace dans la mise en scène de Christian Schiaretti

Il paraît nécessaire, dans un premier temps, de reconstituer les principales caractéristiques de la scénographie, lors d'un retour collectif avec les élèves sur le spectacle, en différant l'analyse, mais aussi les jugements de valeur. Pour cela, on peut partir de quatre questions :

- Quelle est la première image de la scénographie, avant même le début de l'action ?
- Comment cette scénographie évolue-t-elle au cours du spectacle ?
- Comment l'espace est-il occupé par les comédiens ? (Tous les personnages ont-ils accès aux mêmes endroits de la scène ? Y a-t-il des « zones » associées à certains personnages ?)
- Quelle est la dernière image du spectacle ?

→ a - L'espace de L'École des femmes : description¹⁵

• Première image

La scénographie est composée d'un tréteau de bois disposé au centre de la scène. Sur ce tréteau est posé un paravent où apparaît le dessin simplifié d'une maison, entourée d'arbres et de buissons : les murs sont ocres, et la toiture et la porte de couleur rouge. Derrière ce tréteau, sur le sol de la scène, deux autres paravents, plus larges, sont installés : y sont dessinés des arbres, à jardin, et à cour, une maison aux murs blancs et au toit marron, à laquelle conduit un chemin. On accède au tréteau par une échelle latérale, côté cour. Au bord de ce tréteau sont disposées des lanternes, et des lampadaires sont plantés sur le bord de la scène, et sur les côtés, à jardin et à cour.

• Evolution

Au cours de l'action, on remarque que chaque paravent comporte une porte.

Les lumières participent également de l'évolution de la scénographie : elles s'assombrissent de l'acte II à l'acte IV (les quinquets prenant une couleur rougeâtre), selon la progression de la journée durant laquelle se déroule l'intrigue. De plus, des lumières s'allument derrière le paravent central, puis derrière les paravents du fond, à partir de l'acte IV, et révèlent sa transparence. Ainsi, au début de la deuxième scène de l'acte V, la silhouette d'Agnès apparaît, en ombre chinoise, derrière le paravent côté jardin.

• Occupation de l'espace par les comédiens

Tous les personnages n'ont pas accès au tréteau central : dans la majorité des scènes, seul Arnolphe y monte pour les dialogues qu'il a avec Alain, Georgette, mais aussi avec Agnès. Les conversations entre Arnolphe et Chrysalde, de même que les rencontres entre Arnolphe et Horace, ont lieu au pied du tréteau. Il existe cependant des exceptions : au début de la scène 2 de l'acte IV (scène de malentendu avec le notaire), c'est ce dernier qui est sur le tréteau, et Arnolphe en bas. Au début de l'acte V, après l'assassinat supposé d'Horace, Arnolphe, Alain et Georgette se retrouvent également au bas du tréteau. Dans la scène 5 de l'acte V, Alain et Georgette jouent dans ce même espace, et à partir de la scène 7 de l'acte V, Chrysalde et Oronte investissent le tréteau, lieu jusqu'alors dévolu à Arnolphe et à ses serviteurs.

¹⁵La description donnée ici correspond au dispositif utilisé lors de la tournée des Tréteaux de France, en 2013. Il sera peut-être légèrement différent, notamment pour l'implantation des lumières, pour les représentations au TNP.

• **L'image finale**

Sur la dernière réplique de Chrysalde (« Allons dans la maison »), les personnages encore présents en scène (tous, donc, sauf Arnolphe) se dirigent vers le paravent du lointain, côté cour, par où ils sortent. Mais Agnès se détache du groupe, et revient sur le tréteau, et quitte la scène par le paravent central.

→ **b - Du texte à la scène: éléments d'analyse**

Dans un deuxième temps, on développera une analyse des principales caractéristiques de cet espace, en le confrontant au texte de Molière, à partir des questions suivantes :

- Comment Fanny Gamet figure-t-elle le lieu de l'action? Comment en particulier résout-elle le problème de vraisemblance posé par l'espace dans L'École des femmes (cf. activité 5) ? Rend-elle lisible la distinction entre intérieur et extérieur?
- Cet espace vous paraît-il réaliste? Pourquoi? Comment comprenez-vous alors les choix de Fanny Gamet et Christian Schiaretti?

• **Les maisons d'Arnolphe**

La scénographie de Fanny Gamet évoque les lieux de l'action: le paravent posé sur le tréteau figure la maison retirée dans laquelle Arnolphe retient Agnès, les arbres indiquant que nous sommes en marge de la ville, conformément au texte de Molière. Les grilles dessinées aux fenêtres marquent la surveillance jalouse qu'exerce Arnolphe, et la couleur rouge provient peut-être d'un détail du texte (les « murs rougis » du v. 318). On peut également identifier le paravent disposé à cour, au lointain, comme une représentation de l'autre demeure d'Arnolphe, celle où Horace se rend à plusieurs reprises pour le rencontrer, en vain: c'est d'ailleurs de là qu'Arnolphe sort à la scène 3 de l'acte V. Enfin, le tréteau peut apparaître comme une représentation de la « place de ville » mentionnée par la didascalie initiale. Plus précisément, ce tréteau permet de matérialiser la distinction entre extérieur et intérieur: l'espace scénique situé au bas du tréteau figure l'espace public, et le tréteau lui-même correspond à un espace intime: le seuil de la maison, ou son intérieur. Ce dispositif renforce l'idée d'enfermement: il y a deux seuils (le bord du tréteau, puis le paravent) pour parvenir jusqu'à Agnès. Il permet également de souligner les enjeux stratégiques liés à l'espace: la maison est le territoire d'Arnolphe, dans lequel Horace a fait intrusion. A l'acte V, Arnolphe n'apparaît plus comme le maître de cet espace, et l'opposition entre la scène et le tréteau n'est plus aussi lisible que dans les actes précédents.

• **Une esthétique naïve**

Mais le dispositif frappe aussi par sa simplicité, voire par sa naïveté, les images des paravents rappelant des dessins d'enfant. On peut y voir une allusion à « l'innocence » d'Agnès (cf. activité 3) Il s'agit peut-être d'évoquer, plus globalement, l'esthétique de la pièce. Comme on a pu le souligner (cf. activité 1), la première « grande comédie » de Molière intègre bien des héritages de la farce. De plus, le schéma narratif de la pièce peut être rapproché de plusieurs contes, et en particulier Raiponce (Rapunzel), récit traditionnel recueilli par les frères Grimm en 1812: la situation d'une jeune fille tyrannisée et enfermée, puis sauvée par un « prince charmant » qui l'arrache à sa prison, renvoie sans doute aux archétypes d'un folklore très ancien.

• **Une « machine à jouer »**

Cette stylisation permet de renforcer une autre caractéristique de la scénographie: il ne s'agit pas de la représentation réaliste d'un lieu du monde, mais bien d'un plateau de théâtre, qui se donne comme tel, avec le tréteau de bois, scène dans la scène, et les lumières à vue, notamment. Christian Schiaretti et Fanny Gamet rendent ici hommage à l'esthétique foraine de Molière¹⁶(les tréteaux rappelant ceux que l'illustre théâtre pouvait dresser lors de ses tournées en Province), ainsi qu'aux conditions de représentation des années 1660, moins sous la forme d'une reconstitution archéologique que d'une rêverie. Ainsi, on rapprochera les paravents des toiles peintes utilisées alors pour les décors, les lanternes posées sur

¹⁶Certaines répliques permettent d'ailleurs un jeu complice avec les spectateurs: ainsi, lorsque Chrysalde affirme à Arnolphe, dans l'exposition: « Nous sommes ici seuls: et l'on peut, ce me semble / Sans craindre d'être ouïs y discourir ensemble », le paradoxe est savoureux, sachant que les comédiens font face au public, et veulent bien sûr être entendus...

le bord de la scène de la rampe des chandelles qui servaient à l'éclairage, et les lanternes surplombant le plateau des lustres qui complétaient les lumières. Les costumes, qui renvoient eux aussi à l'époque de Molière, viennent renforcer cette évocation.

Ces choix correspondent également à la construction singulière de L'École des femmes, « machine à jouer », dans laquelle Horace, puis Agnès, déjouent systématiquement par leurs ruses les précautions d'Arnolphe, avant l'intervention d'Enrique et Oronte, double deus ex machina ludique. Le jeu avec les portes des paravents met en valeur la course-poursuite que déploie la pièce, avec un Arnolphe perpétuellement en retard, prenant conscience après coup de ses infortunes. (cf. activité 2, « Jouer avec la fable ») La scénographie de Fanny Gamet provient donc d'une rencontre entre l'écriture de Molière (conçue pour une troupe, jouant avec la convention théâtrale et reprenant des procédés éprouvés) et l'esthétique de Christian Schiaretti, au service du jeu de l'acteur et de la mémoire du théâtre. Pour renforcer cette idée, on peut renvoyer à la scénographie utilisée pour les Sept Farces et comédies de Molière, mises en scène par Christian Schiaretti entre 2007 et 2010. La filiation entre les deux décors de Fanny Gamet est évidente: on retrouve le tréteau central, la figuration stylisée d'une maison, évoquant l'enfermement (dans la scénographie des Farces et comédies, par le biais d'une structure géométrique), ainsi que l'exhibition de la convention théâtrale, puisque les comédiens se changent à vue, dans une loge située en fond de scène, et éclairée par une lumière bleutée.



Scénographie du Dépit amoureux



Scénographie du Cocu imaginaire



Scénographie des Précieuses ridicules (au moment des saluts)

• Retour sur la dernière image

La sortie isolée d'Agnès n'est pas induite par le texte de Molière. Il s'agit donc d'un choix de mise en scène, qui infléchit considérablement l'interprétation du dénouement et de la pièce tout entière. En effet, Agnès se distingue des autres personnages: elle n'accompagne pas Horace qu'elle doit pourtant épouser et, surtout, elle revient dans la demeure où elle a été enfermée, et assujettie à Arnolphe. Comment comprendre ce mouvement? On ne peut dire qu'Agnès rejoint Arnolphe puisque ce dernier a quitté la scène par le public. En revanche, elle regagne, symboliquement, une prison, ce qui paraît annuler son parcours d'émancipation, et jette une ombre presque inquiétante sur un dénouement apparemment heureux. On peut tenter de justifier, avec les élèves, ce choix polysémique: on peut comprendre que l'affranchissement d'Agnès demeure limité, l'éveil de l'amour ne suffisant pas à annuler dix-sept ans d'aveuglement et d'ignorance; on peut aussi comprendre que le mariage avec Horace n'est pas nécessairement synonyme de liberté pour le personnage: le jeune homme n'a-t-il pas, à plusieurs reprises, présenté Agnès comme sa conquête, son objet? Lui-même ne s'est-il pas montré soumis, au cours des dernières scènes, à l'ordre patriarcal? Quel bonheur espérer d'une telle union?

→ c -Confrontations : autres scénographies de L'École des femmes

Pour mieux comprendre les choix de Christian Schiaretti et Fanny Gamet, et pour affiner la réflexion sur le passage du texte à la scène, on peut proposer une comparaison avec d'autres scénographies de L'École des femmes, marquées par des partis pris assez différents.

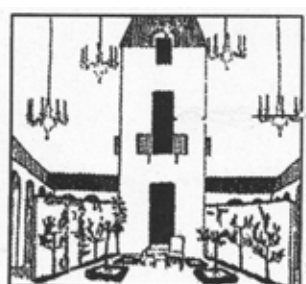
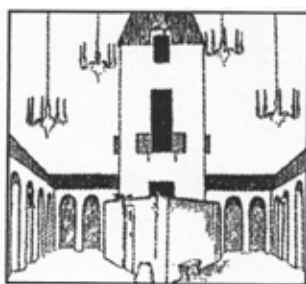
La comparaison entre ces mises en scène pourra porter sur les points suivants :

- La vraisemblance : les lieux de l'action sont-ils figurés sur scène ? Y a-t-il une distinction entre les scènes qui se jouent à l'intérieur de la maison et celles qui se jouent à l'extérieur ?
- La théâtralité : la convention théâtrale est-elle mise en valeur ? Voyons-nous que nous sommes au théâtre ?
- L'histoire : la scénographie est-elle inscrite dans une époque particulière ? L'éloignement entre époque de création de la pièce et époque de sa représentation est-il souligné ?

• Mise en scène de Louis Juvet, et décor de Christian Bérard (1936, Théâtre de l'Athénée)

L'École des femmes, jouée en 1936, est considérée comme l'une des mises en scène majeures de Louis Juvet, célèbre acteur de théâtre et de cinéma, metteur en scène et pédagogue. Pendant plus de dix ans, Juvet a été tenté de monter la pièce, sans y parvenir, faute d'une distribution adéquate (notamment pour le personnage d'Agnès) et d'un décor permettant de montrer, sur le même plateau, scènes d'extérieur et scènes d'intérieur. En 1932, il a l'idée d'un dispositif mobile, avec transformation à vue : au centre d'une place de ville, la maison secrète d'Arnolphe est entourée par deux pans de murs qui peuvent s'écarter, et faire apparaître un jardin intérieur. Le peintre Christian Bérard, qui a réalisé plusieurs décors pour Juvet, développe et simplifie cette idée, pour la mise en scène de 1936. Il supprime par exemple les détails trop réalistes : les fenêtres deviennent de simples découpures rectangulaires tendues de toile noire, le jardin semble plus géométrique. C'est aussi Bérard qui donne à la maison d'Arnolphe une apparence plus verticale, plus élancée, et qui représente la place de ville sous la forme d'arcades stylisées. La simplification repose également sur une gamme de couleurs limitée : blanc pour les façades et les murs, bleu clair pour le ciel, quelques notes de rouge. Enfin, cinq lustres sont suspendus au-dessus de la scène. Souvent commenté par les critiques de l'époque, ce décor de Juvet et Bérard frappe les contemporains par sa modernité.

Ainsi, les personnages passent d'un lieu à l'autre de façon fluide : les problèmes de vraisemblances sont résolus sans que le rythme de la pièce subisse de ralentissement. Mais la stylisation limite le réalisme : il s'agit bien d'un décor de théâtre, comme le rappellent les lustres, évocation des conditions de représentation à l'époque de Molière. Le spectateur n'oublie jamais qu'il assiste à une pièce, ce qui correspond bien à la lecture de L'École des femmes par Juvet, qui voulait redonner à l'œuvre la vivacité d'une pièce à l'italienne, « toute en mouvement ». Le décor de Juvet et Bérard se situe donc entre histoire et atemporalité : inscrit dans son époque, le classique relu par Juvet n'en porte pas moins des enjeux universels, renouvelés à chaque époque.



Décor de C. Bérard pour la mise en scène de Louis Juvet (1936)

- **Antoine Vitez**

La mise en scène de L'École des femmes par Antoine Vitez en 1977-1978 s'inscrit dans un projet de grande ampleur: il s'agit de jouer, avec les mêmes comédiens, dans le même décor et avec les mêmes objets (deux chaises, une table, des flambeaux, un bâton), quatre comédies de Molière: L'École des femmes, Tartuffe, Dom Juan et Le Misanthrope. Pour ces quatre pièces jouées en alternance, un décor unique, imaginé par Claude Lemaire: le plateau est nu, les murs de la scène recouverts de toiles peintes reproduisant les fresques d'une villa de Pompéi (la villa des Mystères), datant du premier siècle avant J-C, de couleur ocre, bronze et rouge. De part et d'autre de la scène, deux façades.



Scénographie de Claude Lemaire pour la mise en scène d'Antoine Vitez (1977-78)

Par son abstraction, une telle scénographie peut s'adapter aux différentes pièces, et aux différentes scènes de L'École des femmes. Selon les situations, le spectateur peut voir soit la cour d'un bâtiment (donc un espace extérieur), soit l'intérieur d'une maison. Comme le souligne Vitez dans ses notes de mise en scène au sujet de L'École des femmes: « Le théâtre représente l'extérieur, la place publique. Mais ce que nous voyons est un intérieur, au fond, un théâtre: portes ouvertes, obscurités, éclairs, apparitions. C'est l'intérieur enchanté qui donne l'idée de l'extérieur »¹⁷

L'anachronisme de la fresque pompéienne peut surprendre, surtout au regard des costumes qui, eux, renvoient très précisément à l'époque de Louis XIV. Mais il s'agit pour Vitez d'exprimer une certaine conception du classique, œuvre irrémédiablement distante de nous (d'où le choix de l'antiquité romaine), mais aussi œuvre hybride, qui mêle nécessairement plusieurs époques: celle de sa création, bien sûr, mais aussi celle de sa reprise, et toutes les périodes de l'histoire du théâtre durant lesquelles la pièce a pu prendre vie. « Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car, de toute façon, l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses » (Antoine Vitez, « Des classiques (I) », in Le Théâtre des idées, Gallimard, 1992).

- **Mise en scène de Didier Bezace, scénographie de Philippe Marioge (Festival d'Avignon, 2001)**¹⁸

En 2001, Didier Bezace propose une lecture très originale de L'École des femmes, et tire une conséquence radicale du retard perpétuel d'Arnolphe. (cf. activité 1). Dans sa mise en scène, le mariage d'Agnès et Horace est célébré dès le début de l'action et Arnolphe (joué par Pierre Arditi), seul personnage à l'ignorer, ne peut que constater, peu à peu, le drame qui a déjà eu lieu. La scénographie de Philippe Marioge exprime de façon frappante cet enfermement d'Arnolphe dans son obsession: l'espace de jeu est réduit à un plateau central, carré et légèrement surélevé au lointain, et percé de plusieurs trappes. Sous ce plateau et autour de lui, un entrecroisement géométrique de poutrelles, que traversent çà et là des pointes de clochers, de différentes hauteurs.

L'espace scénique construit par Philippe Marioge et Didier Bezace est ouvertement onirique. Il ne s'agit

¹⁷ Antoine Vitez, Ecrits sur le théâtre 3, « La scène », 1975-1983, POL, p. 117.

¹⁸ Mise en scène disponible en DVD (Arte Editions, 2002)

pas de figurer avec vraisemblance les différents lieux de l'action: ainsi, les trappes sur la scène sont la porte de la maison, par où surgissent Alain et Georgette, tels des diables jaillis de leur boîte, Agnès étant enfermée sous le plateau. La scène représente moins un lieu du monde que la conscience d'Arnolphe – « Monsieur de l'Isle », et donne une forme frappante au sentiment de supériorité qui l'isole du monde et l'empêche de percevoir le réel. La scénographie se donne bien comme un plateau de théâtre, lieu propice à une machination. Quant à l'inscription de la pièce dans son contexte, elle passe ici surtout par les costumes et accessoires, la scénographie frappant d'abord par son abstraction.



Scénographie de Philippe Marioge
pour la mise en scène de Didier Bezace



ANNEXE 1

La querelle de L'École des femmes: les principaux jalons

Ces textes sont disponibles dans le **Tome 1 des Œuvres complètes de Molière** (bibliothèque de la Pléiade)

- L'École des femmes de Molière (pièce créée le 26 décembre 1662, et imprimée le 17 mars 1663).
- Les Nouvelles Nouvelles de Donneau de Visé (tome 3), texte imprimé le 9 février 1663. Compte rendu critique. Somme des reproches adressés à L'École des femmes: manque d'originalité (reprise de canevas italiens et espagnols), défauts de construction et invraisemblances (rencontres improbables devant la maison d'Arnolphe, absence de nécessité du personnage de Chrysalde). Premières attaques personnelles contre Molière: insinuations sur son cocuage. Mais évocation de la qualité des représentations: jeu maîtrisé et calculé.
- La Critique de L'École des femmes de Molière (pièce créée le 1^{er} juin 1663 et imprimée le 7 août 1663). Conversation de salon dans laquelle Molière répond aux critiques de vulgarité et de maladresse adressées à sa pièce, par le biais d'honnêtes gens qui la défendent contre des personnages ridicules (marquis, coquette).
- Zélinde ou la véritable critique de L'École des femmes de Donneau de Visé (pièce jamais jouée, vraisemblablement, et imprimée le 16 août 1663). Dialogue devant une boutique de dentelles. Donneau de Visé, visiblement piqué par La Critique de L'École des femmes, ajoute aux reproches « techniques » (invraisemblances) l'accusation de vulgarité (scènes farcesques) et d'immoralité (maximes du mariage).
- Le Portrait du peintre ou la critique de L'École des femmes d'Edmé Boursault (pièce créée fin septembre 1663 à l'Hôtel de Bourgogne, et imprimée, sous une forme expurgée, le 17 novembre 1663). Conversation mondaine. Reprend les reproches de Zélinde (défauts de construction, vulgarité, irréligion) et accentue les attaques personnelles contre Molière: insinuation d'une relation incestueuse entre lui et Armande Béjart, à travers une chanson obscène, la « Chanson de la coquille ». Critiques de détail portant sur des répliques jugées vulgaires ou obscènes (l'allusion aux puces en I,3, « il m'a pris le », « le petit chat est mort » en II, 4).
- L'Impromptu de Versailles de Molière (pièce créée le 14 octobre 1663 à Versailles, et imprimée en 1682 dans les Œuvres posthumes de Molière). Représentation fictive d'une répétition de la troupe de Molière, au cours de laquelle il raille le jeu emphatique de ses rivaux de l'hôtel de Bourgogne, Montfleury en particulier, et défend un jeu plus naturel.
- Le Panégyrique de L'École des femmes ou conversation comique sur les œuvres de Monsieur de Molière, de Charles Robinet, pièce imprimée le 30 novembre 1663. Conversation mondaine. Malgré son titre, la pièce est en réalité très hostile à Molière. Le modèle de la « comédie galante » de Corneille (conception du genre où le comique est considérablement atténué, où le rire n'est pas recherché) est opposé à la pièce de Molière.

- La Vengeance des Marquis ou Réponse à l'Impromptu de Versailles, de Donneau de Visé (pièce créée le 13 décembre 1663, à l'Hôtel de Bourgogne, et imprimée le 7 décembre 1663 dans Les Diversités galantes). Conversation mondaine. Reprise des attaques désormais bien connues contre Molière: accusation de vulgarité, de plagiat et d'opportunisme.
- L'Impromptu de L'Hôtel de Condé, d'Antoine-Jacob Montfleury (pièce créée à la fin du mois de décembre 1663: à l'Hôtel de Condé et à l'Hôtel de Bourgogne, et imprimée le 19 janvier 1664). Conversation devant la boutique d'un libraire, dans la galerie du palais. Le fils de Montfleury, caricaturé par Molière dans L'Impromptu, retourne contre lui la parodie. Éloge du répertoire de l'Hôtel de Bourgogne. Satire du jeu de Molière, dans les rôles comiques comme dans les rôles tragiques (allusions à sa posture, « les pieds en parenthèse », et à son hoquet).
- Les Amours de Calotin, de Chevalier (pièce créée fin 1663 au théâtre du Marais, et imprimée le 7 février 1664). Conversation de salon. Reprend les thèmes de la querelle et même les personnages de Molière (le marquis de Mascarille, M. de la Souche...). Plutôt favorable à L'École des femmes.
- La Guerre comique ou la défense de L'École des femmes, de La Croix, pièce imprimée le 17 mars 1664. Conversation de salon. Optique plutôt favorable à L'École des femmes: réponse point par point aux accusations d'invraisemblance et d'immoralité.

ANNEXE 2

Rêves d'acteur: Arnolphe et le vers de Molière.

Antoine Vitez / Louis Jovet

Je pense que le travail du théâtre est un travail de résurrection et cela se marque, évidemment, beaucoup plus dès qu'il s'agit des œuvres lointaines; et plus les œuvres sont éloignées dans le temps, plus on peut en prendre conscience, et plus on peut y prendre plaisir. Je partirai encore d'un exemple précis, concret. Ce que Louis Jovet dit au sujet du phrasé dans l'œuvre de Molière [...]

Jovet s'appuie sur le phrasé dans le rôle d'Arnolphe de L'École des femmes. Il découvre que le phrasé d'Arnolphe dans L'École des femmes était fait à l'usage de Molière lui-même, qui jouait Arnolphe, et que dans la coupe, dans le découpage même du vers, on entend, si on suit le découpage, littéralement, l'asthme ou l'emphysème de Molière.

Alors, si on entend cela, si le fait même de lire le texte permet de comprendre les difficultés respiratoires de Molière lui-même – je veux dire entre parenthèse que ceci ne peut être qu'un rêve de Jovet, mais ce rêve me semble exemplaire, c'est peut-être un rêve d'incarnation, un rêve de résurrection –, et si on suit bien le phrasé de Molière, la coupe de Molière dans L'École des femmes, on doit alors comprendre exactement comment Molière a joué ce personnage d'Arnolphe, et par conséquent on doit reconstituer Molière lui-même, on doit (à partir des traces corporelles littéralement laissées par Molière dans l'écriture sur les pages blanches) reconstituer le souffle et par conséquent l'âme du poète. Il y a ici un travail de résurrection auquel Jovet, qui était un homme mystique, croyait sans doute très profondément, pour des raisons autres encore que les miennes, mais il y a un travail de résurrection non seulement du sens de l'œuvre, mais du poète qui l'a écrit». (Antoine Vitez, «La résurrection» (1983), texte reproduit par Nathalie Léger dans Antoine Vitez, Actes-Sud, Papiers, coll. «Mettre en scène», 2006)

Robin Renucci

Quand je joue, mon projet est d'être serviteur de la langue. Je pense qu'une langue forte et tenue sert la République, comme l'a écrit Francis Ponge. Une langue forte et tenue, qu'est-ce que cela signifie? Cela veut dire une langue qui a de la matière, de l'incarnation, de la force. Des consonnes qui font vibrer les voyelles, comme des mâts et des voiles. Chaque son doit éveiller tout un univers chez le spectateur. Ce qui m'importe, c'est comment le spectateur achèvera le sens, le complètera. Comment chaque spectateur sera capable de recevoir la pensée de Molière et de la prolonger. [...]

Je crois que nous manquerions quelque chose de Molière en faisant de la prose avec ses vers et en oubliant la rime. Le son de la rime est une sorte de phare. Ce son est lié au sens. L'intelligence de Molière dans cet usage de la rime est sa signature, qui n'est pas celle de Corneille, de La Fontaine, ou d'un autre de ses contemporains. On reconnaît immédiatement sa coupe, sa signature d'auteur qui est inscrite dans son usage de la métrique, dans la musique de sa langue. Ce sont des phrases en mouvement.

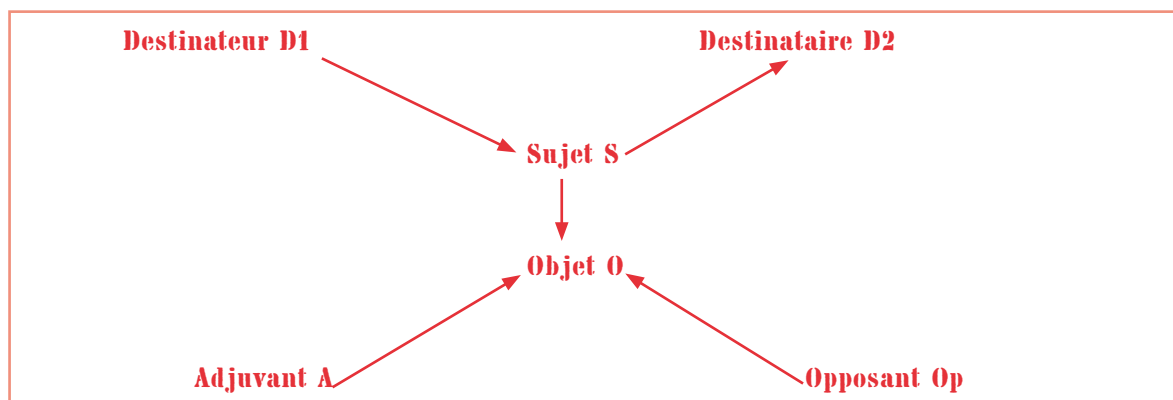
Je fais un travail de musicien, je déchiffre une partition. Vous pouvez voir sur mon petit cahier inscrits les notes, le rythme. Ensuite, une fois appris, intégré ce rythme, je dois l'oublier pour ne pas être dans un pur exercice de démonstration stylistique, je dois me concentrer sur le symbolique, le sens. Je dois parachever une pensée, lui donner une voix, je dois donner la pensée à voir. La flèche de la pensée de l'auteur ne doit être arrêtée par rien. Elle ne peut atteindre la cible de l'attention par un trajet en zigzag, en éparpillements. La flèche de la pensée doit aller droit au but. On peut aussi prendre l'image de perles. Si les perles sont trop enflées, disproportionnées, nous entendrons avant tout les boursoflures. Aussi belles que soient les perles, ce qui est intéressant, c'est le fil qui passe à travers, c'est ce fil qui en a fait un collier. **Robin Renucci**, «La flèche doit passer à travers les anneaux»

ANNEXE 3

Le schéma actantiel.

J-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan Université, 2000, pp 59-60.

Le modèle actantiel combine un jeu de forces (symbolisé par un système de flèches) qui ne se confondent pas nécessairement avec les personnages et qui rend compte des structures profondes de l'oeuvre. Il se présente de la manière suivante :



Il s'agit tout d'abord de repérer l'axe principal qui traduit la dynamique de l'oeuvre, littéralement son moteur, en isolant le sujet et l'objet de l'action et ce qui les réunit, la flèche de la quête, de la volonté, du désir. Ainsi, nous écrivons que : S \rightarrow O. Il nous faut déterminer l'identité du sujet dans le texte, mais il est impossible de le séparer de ce qui le lie à l'objet et qui constitue sa recherche. Le sujet peut donc se confondre avec le héros, bien que ce ne soit pas toujours le cas. Le repérage de ce couple central est déterminant, mais il se fait hors de toute psychologie, le sujet et l'objet étant nécessairement liés et l'accent étant mis sur cette dynamique qui les unit. Il n'est pourtant pas nécessaire de la nommer en lui donnant un sens. Cette flèche exprime littéralement un « mouvement » qui passe du sujet vers l'objet et qui peut prendre des formes aussi diverses que l'amour, l'appropriation, la destruction. Le sujet (qui peut être aussi bien un individu qu'un groupe), est forcément animé, alors que l'objet peut être une abstraction (le pouvoir) mais qu'il est figuré sur scène par un personnage ou un groupe.

Un second couple oppose adjuvant et opposant, et il est assez facile à repérer, puisqu'il s'agit des forces antagonistes qui aident le sujet à accomplir sa quête ou au contraire qui tentent de l'en empêcher. Traditionnellement, dans la quête amoureuse, par exemple, les confidents et serviteurs sont du côté des adjuvants, les parents ou la société du côté des opposants. Mais il peut exister des figures plus complexes, selon les moments de l'action et les changements de camp, ainsi que des faux adjuvants ou des adjuvants momentanés.

Le troisième couple, celui qui oppose destinateur et destinataire, est le plus difficile à identifier parce qu'il est le plus abstrait et qu'il est rarement représenté par des personnages ; il est aussi le plus intéressant parce qu'il fait entrer dans le schéma les enjeux idéologiques. La case du destinateur est occupée par tout ce qui fait agir le sujet, celle du destinataire par ce à quoi il attribue sa quête. Pour remplir la case D1, il faut répondre à la question « A cause de qui ou de quoi le sujet agit-il ? », et pour remplir la case D2, « Pour qui, pour quoi le sujet agit-il ? ». Dans les deux cas on peut parler de « motivations » à condition de ne pas donner à ce terme un sens psychologique, mais plutôt une dimension sociale ou métaphysique.

Nous pouvons traduire la totalité du schéma par une phrase grammaticalement construite où l'action principale (la flèche du désir qui réunit sujet et objet étant littéralement le verbe) est entourée des circonstances qui la modifient et la gouvernent. Il est donc possible de parler d'une syntaxe dramatique où les différents éléments de l'action trouvent leur place.

ANNEXE 4

la fable d'Arnolphe (version lacunaire et corrigé)

Fable lacunaire d'Arnolphe

Arnolphe était un homme riche (125) qui recevait beaucoup (144). Il avait pour amis Oronte (260) et Chrysalde (151) qui était le frère d'Angélique (1736), avec qui Enriquer entretenait une liaison secrète (et) et avec qui il eut une fille, Agnès (). La naissance de cette enfant fut cachée à la famille (). Pressé par les ennuis, Enriquer l'abandonna à une nourrice paysanne () avant de partir pour l'Amérique avec Angélique qui y mourut (). Arnolphe, depuis toujours, médissait des cocus et craignait de le devenir (). **Quatre ans** après le départ d'Enriquer et Angélique en Amérique, Arnolphe remarqua, chez une paysanne, parmi d'autres enfants, une fillette de 4 ans (), Agnès, dont il pensa faire sa femme. Sa mère, une paysanne pauvre, la confia à Arnolphe (134) qui l'envoya au couvent. Pour ne pas devenir cocu, il prit les précautions suivantes: il priva Agnès d'éducation, jusqu'à la rendre idiote (138), pour qu'elle soit plus docile (102). **Pendant ce temps**, Enriquer fit fortune en Amérique (270). Oronte et son fils Horace quittèrent la ville laissant sans nouvelles Arnolphe pendant 4 ans. (). **A quarante-deux ans** Arnolphe décida de changer de nom et de se faire appeler M. de la Souche (). Il retira Agnès du couvent et l'installa dans une maison à côté de la sienne, à l'écart du passage () sous la garde de deux domestiques aussi simples qu'elle: Georgette et Alain. Enriquer revint en France () chercher sa fille âgée maintenant de 17 ans () pour la marier avec Horace, le fils d'Oronte (): la nourrice lui apprit qu'elle l'avait confiée à Arnolphe dix ans auparavant (1753). Un jour, Arnolphe partit () à la campagne et revint dix jours plus tard (). Arnolphe revint en ville, décidé d'épouser Agnès dans la journée du lendemain (). Il invita Chrysalde à souper avec Agnès la veille de son mariage, pour qu'il puisse la jauger et confirmer son choix (154). Arnolphe eut une conversation avec Chrysalde au sujet du cocuage. Puis, Arnolphe passa à la maison voisine de la sienne où il logeait Agnès pour demander des nouvelles. Il fit descendre Agnès (226) qui ne manifesta aucun enthousiasme (226) pour son retour. Arnolphe croisa Horace, le fils de son ami Oronte, devant la maison où logeait Agnès. Il le reconnut difficilement (256) mais avec bonheur. Horace lui fit lire la lettre de recommandation qu'Oronte avait adressée à son vieil ami. Horace lui demanda 100 pistoles. Arnolphe les lui donna sans hésiter (287). Arnolphe l'interrogea sur ses amours et Horace lui apprit qu'il était amoureux de la jeune fille du logis devant lequel ils se trouvaient: Agnès (327), séquestrée par un homme, un fou (334), dont il ne se souvenait pas bien du nom: M. de la Zousse ou Source (). Horace apprit à Arnolphe que les 100 pistoles étaient destinées à faire triompher son amour (). Horace partit. Arnolphe exprima sa souffrance après la conversation (). Arnolphe s'en prit à Georgette et Alain (). Il leur demanda de faire descendre Agnès () avant de changer d'avis pour aller la chercher lui-même de peur qu'ils ne l'avertissent (). Il changea à nouveau d'avis et la fit descendre sous le prétexte d'une promenade (). Agnès apprit en détails à Arnolphe comment Horace l'avait séduite par l'intermédiaire d'une vieille (), comment il lui avait rendu visite et comment il lui avait pris le ruban qu'Arnolphe lui avait donné (). Arnolphe tenta de convaincre Agnès que cette fréquentation d'Horace était un péché () et que seul le mariage innocentait l'amour. Agnès demanda donc à être mariée (). Arnolphe lui annonça qu'il était de retour pour la marier (614), le soir même (622), mais avec un autre qu'Horace (629). Arnolphe demanda à Agnès de ne pas recevoir Horace et même de lui jeter une pierre quand il frapperait à la porte. Arnolphe lui annonça qu'il épierait cette action caché dans un coin (637) et lui ordonna de remonter dans sa chambre. Elle protesta puis obéit (641). Arnolphe alla se cacher. Plus tard, Horace frappa à la porte de la maison où était logée

Agnès, Alain et Georgette lui interdirent d'entrer () et Arnolphe vit Agnès lui jeter une pierre à la tête d'un air haineux () et entendit comment Agnès congédiait de façon claire le jeune homme (). Satisfait, Arnolphe annonça à Agnès qu'il n'attendrait pas le lendemain et qu'elle se marierait le soir même (661), il demanda à Alain et Georgette de faire venir le notaire. Arnolphe annonça à Agnès que c'est lui qu'elle épousait (679). Il lui fit un long discours qu'elle écouta en silence pour affirmer la supériorité de l'homme et la soumission de la femme dans le couple (700). Il lui fit ensuite lire le début d'un livre intitulé Maximes du mariage (745) qui théorise la soumission de l'épouse. Agnès lut les dix premières maximes. Arnolphe l'arrêta, lui offrit le livre en lui demandant de poursuivre seule sa lecture avant de la renvoyer dans sa chambre. Arnolphe croisa Horace qui lui expliqua sa déconvenue mais il apprit à Arnolphe qu'une lettre était attachée à la pierre (). Horace lui lut alors la lettre d'amour d'Agnès. Arnolphe riait jaune en entendant la ruse des amoureux (). Arnolphe mit fin brusquement à la conversation, Horace s'en alla et aperçut Agnès au balcon. Agnès lui fit signe et descendit lui ouvrir la porte du jardin. Ils montèrent dans la chambre d'Agnès. Resté seul, Arnolphe put exprimer sa souffrance (). Arnolphe monta voir Agnès. En l'entendant arriver, elle cacha Horace dans un placard (). Arnolphe fit une violente scène () à Agnès, cassant des objets, frappant le chien, puis il redescendit devant la maison. Horace sortit du placard. Tout à ses pensées, Arnolphe ne vit pas le notaire arriver et ne l'entendit pas débiter son jargon juridique dans son dos. L'ayant aperçu, Arnolphe le congédia affirmant que la noce était remise (1084). Arnolphe décida de prendre pour espion le savetier du coin de la rue et de proscrire toute visite à Agnès (1132). Arnolphe vit arriver Horace qui lui apprit qu'il avait assisté à la scène violente caché dans un placard. Horace annonça à Arnolphe son projet de s'introduire la nuit même dans la chambre d'Agnès grâce à une échelle avec la complicité de la jeune fille (1170). Le soir étant venu, Chrysalde vint comme prévu pour souper (). Arnolphe le congédia. Chrysalde comprit que ce que craignait Arnolphe était arrivé et fit un discours critique sur l'attitude d'Arnolphe et soutint que le cocuage n'était pas une tragédie () avant de quitter Arnolphe. Arnolphe mit au point son plan avec Alain et Georgette: munis de bâton, ils allaient tendre un piège à Horace et le rouer de coups au sommet de son échelle. Arnolphe, Alain et Georgette se mirent en position dans la chambre d'Agnès. Ils attendirent toute la nuit. Au lever du jour () Horace parut au sommet de l'échelle. Alain et Georgette l'assommèrent (à) et Horace tomba et resta longtemps inanimé (). Arnolphe le crut mort. Une dispute s'engagea entre le maître et les serviteurs qui se rejetaient la responsabilité de ce crime (). Agnès, inquiète de ce qu'elle avait entendu, profita de l'agitation pour s'échapper et descendre voir dans quel état était Horace (1405). Ravie de constater qu'il allait bien, elle refusa de regagner le logis (1410). Horace l'éloigna et continua à faire le mort. Les trois compères sortirent devant la maison. Ils tâtèrent le corps immobile d'Horace qui feignait d'être mort (1395). Alain et Georgette rentrèrent (1360), Arnolphe indécis se demandait que faire quand Horace vint à sa rencontre, s'étonnant de le voir debout si matin. Il apprit à Arnolphe ce qui venait de se passer, et lui confia Agnès pour qu'il l'héberge un jour ou deux (1427). Arnolphe accepta mais demanda à Horace de la conduire dans un lieu plus sombre pour échapper aux regards indiscrets que le jour avait rendu possibles: l'allée qui menait à son domicile (1450). Arnolphe se rendit chez lui. Horace conduisit Agnès devant le logis d'Arnolphe. Le jeune homme confia Agnès à Arnolphe, resté caché, tout en lui faisant une déclaration enflammée. Horace parti, Arnolphe se démasqua (1485). Arnolphe laissa éclater sa colère et sa jalousie devant une Agnès combative et amoureuse. Il menaça de la frapper () et Agnès s'offrit à ses coups () Puis Arnolphe tenta d'émouvoir Agnès en lui déclarant sa flamme. Devant son refus, il lui annonça qu'elle allait finir dans un couvent (). Arnolphe demanda à Alain de l'enfermer dans sa chambre en attendant qu'il lui trouve une demeure et une voiture pour s'y rendre (). Horace revint voir Arnolphe pour lui apprendre que son père, Oronte, était arrivé non loin de la ville, pour le marier avec la fille unique d'Enrique et qu'il allait paraître en ce lieu (). Horace demanda à Arnolphe de dissuader son père de ce mariage (); Oronte, Enrique et Chrysalde vinrent chez Arnolphe y chercher Agnès. Ils lui annoncèrent le prochain mariage d'Horace. Arnolphe les encouragea à exercer leur autorité de père

pour que tout se fît rapidement (1680). Horace découvrit la traîtrise d'Arnolphe (1684) et la double identité d'Arnolphe/M. de la Souche (1704). Arnolphe fit venir Agnès pour l'emmener (1711). Oronte empêcha ce départ et révéla l'identité d'Agnès, fille cachée d'Enrique et promise à Horace (). Arnolphe resta muet et rentra chez lui (). Enrique et Oronte se proposèrent de lui payer les frais de garde d'Agnès ()

Fable corrigée d'Arnolphe

*Arnolphe était un homme riche (125) qui recevait beaucoup (144). Il avait pour amis Oronte (260) et Chrysalde (151) qui était le frère d'Angélique (1736), avec qui Enrique entretenait une liaison secrète (1654 et 1737) et avec qui il eut une fille, Agnès (1736). La naissance de cette enfant fut cachée à la famille (1741). Pressé par les ennuis, Enrique l'abandonna à une nourrice paysanne (1743) avant de partir pour l'Amérique avec Angélique qui y mourut (1654). Arnolphe, depuis toujours, médissait des cocus et craignait de le devenir (69). Quatre ans après le départ d'Enrique et Angélique en Amérique, Arnolphe remarqua, chez une paysanne, parmi d'autres enfants, une fillette de 4 ans (130), Agnès, dont il pensa faire sa femme. Sa mère, une paysanne pauvre, la confia à Arnolphe (134) qui l'envoya au couvent. Pour ne pas devenir cocu, il prit les précautions suivantes: il priva Agnès d'éducation, jusqu'à la rendre idiote (138), pour qu'elle soit plus docile (102). **Pendant ce temps**, Enrique fit fortune en Amérique (270). Oronte et son fils Horace quittèrent la ville laissant sans nouvelles Arnolphe pendant 4 ans. (263). A quarante-deux ans Arnolphe décida de changer de nom et de se faire appeler M. de la Souche (170). Il retira Agnès du couvent et l'installa dans une maison à côté de la sienne, à l'écart du passage (145) sous la garde de deux domestiques aussi simples qu'elle: Georgette et Alain. Enrique revint en France (1750) chercher sa fille âgée maintenant de 17 ans (1031) pour la marier avec Horace, le fils d'Oronte (1637): la nourrice lui apprit qu'elle l'avait confiée à Arnolphe dix ans auparavant (1753 Un jour, Arnolphe partit (200) à la campagne et revint dix jours plus tard (255).*

Et voici ce qui se passa

Arnolphe revint en ville, décidé d'épouser Agnès dans **la journée du lendemain** (2). Il invita Chrysalde à souper avec Agnès **la veille de son mariage**, pour qu'il puisse la jauger et confirmer son choix (154). Arnolphe eut une conversation avec Chrysalde au sujet du cocuage. Puis, Arnolphe passa à la maison voisine de la sienne où il logeait Agnès pour demander des nouvelles. Il fit descendre Agnès (226) qui ne manifesta aucun enthousiasme (226) pour son retour. Arnolphe croisa Horace, le fils de son ami Oronte, devant la maison où logeait Agnès. Il le reconnut difficilement (256) mais avec bonheur. Horace lui fit lire la lettre de recommandation qu'Oronte avait adressée à son vieil ami. Horace lui demanda 100 pistoles. Arnolphe les lui donna sans hésiter (287). Arnolphe l'interrogea sur ses amours et Horace lui apprit qu'il était amoureux de la jeune fille du logis devant lequel ils se trouvaient: Agnès (327), séquestrée par un homme, un fou (334), dont il ne se souvenait pas bien du nom: M. de la Zousse ou Source (329). Horace apprit à Arnolphe que les 100 pistoles étaient destinées à faire triompher son amour (346). Horace partit. Arnolphe exprima sa souffrance après la conversation (357).

Arnolphe s'en prit à Georgette et Alain (390). Il leur demanda de faire descendre Agnès (411) avant de changer d'avis pour aller la chercher lui-même de peur qu'ils ne l'avertissent (413). Il changea à nouveau d'avis et la fit descendre sous le prétexte d'une promenade (455). Agnès apprit en détails à Arnolphe comment Horace l'avait séduite par l'intermédiaire d'une vieille (504), comment il lui avait rendu visite et comment il lui avait pris le ruban qu'Arnolphe lui avait donné (578). Arnolphe tenta de convaincre Agnès que cette fréquentation d'Horace était un péché (599) et que seul le mariage innocentait l'amour. Agnès demanda donc à être mariée (613). Arnolphe lui annonça qu'il était de retour pour la marier (614), **le soir même** (622), mais avec un autre

qu'Horace (629). Arnolphe demanda à Agnès de ne pas recevoir Horace et même de lui jeter une pierre quand il frapperait à la porte. Arnolphe lui annonça qu'il épierait cette action caché dans un coin (637) et lui ordonna de remonter dans sa chambre. Elle protesta puis obéit (641).

Arnolphe alla se cacher. Plus tard, Horace frappa à la porte de la maison où était logée Agnès, Alain et Georgette lui interdirent d'entrer (870) et Arnolphe vit Agnès lui jeter une pierre à la tête d'un air haineux (660) et entendit comment Agnès congédiait de façon claire le jeune homme (912). Satisfait, Arnolphe annonça à Agnès qu'il n'attendrait pas le lendemain et qu'elle se marierait le soir même (661), il demanda à Alain et Georgette de faire venir le notaire. Arnolphe annonça à Agnès que c'est lui qu'elle épousait (679) et qu'elle devait lui être soumise (700) avant de lui faire lire les « Maximes du mariage » (745) qui théorisent la soumission de l'épouse. Arnolphe croisa Horace qui lui expliqua sa déconvenue mais il apprit à Arnolphe qu'une lettre était attachée à la pierre (916). Horace lui lut alors la lettre d'amour d'Agnès. Arnolphe riait jaune en entendant la ruse des amoureux (939). Arnolphe mit fin brusquement à la conversation, Horace s'en alla et aperçut Agnès au balcon. Agnès lui fit signe et descendit lui ouvrir la porte du jardin. Ils montèrent dans la chambre d'Agnès. Resté seul, Arnolphe put exprimer sa souffrance (986).

Arnolphe monta voir Agnès. En l'entendant arriver, elle cacha Horace dans un placard (1167). Arnolphe fit une violente scène (1155) à Agnès, cassant des objets, frappant le chien, puis il redescendit devant la maison. Horace sortit du placard. Tout à ses pensées, Arnolphe ne vit pas le notaire arriver et ne l'entendit pas débiter son jargon juridique dans son dos. L'ayant aperçu, Arnolphe le congédia affirmant que la noce était remise (1084). Arnolphe décida de prendre pour espion le savetier du coin de la rue et de proscrire toute visite à Agnès (1132). Arnolphe vit arriver Horace qui lui apprit qu'il avait assisté à la scène violente caché dans un placard. Horace annonça à Arnolphe son projet de s'introduire **la nuit même** dans la chambre d'Agnès grâce à une échelle avec la complicité de la jeune fille (1170). **Le soir étant venu**, Chrysalde vint comme prévu pour souper (1216). Arnolphe le congédia. Chrysalde comprit que ce que craignait Arnolphe était arrivé et fit un discours critique sur l'attitude d'Arnolphe et soutint que le cocuage n'était pas une tragédie (1245) avant de quitter Arnolphe. Arnolphe mit au point son plan avec Alain et Georgette: munis de bâton, ils allaient tendre un piège à Horace et le rouer de coups au sommet de son échelle.

*Arnolphe, Alain et Georgette se mirent en position dans la chambre d'Agnès. Ils attendirent toute la nuit. **Au lever du jour** (1362) Horace parut au sommet de l'échelle. Alain et Georgette l'assommèrent (1335-1383) et Horace tomba et resta longtemps inanimé (1389). Arnolphe le crut mort. Une dispute s'engagea entre le maître et les serviteurs qui se rejetaient la responsabilité de ce crime (1393). Agnès, inquiète de ce qu'elle avait entendu, profita de l'agitation pour s'échapper et descendre voir dans quel état était Horace (1405). Ravie de constater qu'il allait bien, elle refusa de regagner le logis (1410). Horace l'éloigna et continua à faire le mort. Les trois compères sortirent devant la maison. Ils tâtèrent le corps immobile d'Horace qui feignait d'être mort (1395). Alain et Georgette rentrèrent (1360), Arnolphe indécis se demandait que faire quand Horace vint à sa rencontre, s'étonnant de le voir debout si matin. Il apprit à Arnolphe ce qui venait de se passer, et lui confia Agnès pour qu'il l'héberge un jour ou deux (1427). Arnolphe accepta mais demanda à Horace de la conduire dans un lieu plus sombre pour échapper aux regards indiscrets que le jour avait rendu possibles: l'allée qui mène à son domicile (1450). *Arnolphe se rendit chez lui. Horace conduisit Agnès devant le logis d'Arnolphe.* Le jeune homme confia Agnès à Arnolphe, resté caché, tout en lui faisant une déclaration enflammée. Horace parti, Arnolphe se démasqua (1485). Arnolphe laissa éclater sa colère et sa jalousie devant une Agnès combative et amoureuse. Il menaça de la frapper (1567) et Agnès s'offrit à ses coups (1568). Puis Arnolphe tenta d'émouvoir Agnès en lui déclarant sa flamme. Devant son refus, il lui annonça qu'elle allait finir dans un couvent (1611). Arnolphe demanda à Alain de l'enfermer dans sa chambre en attendant qu'il lui trouve une demeure et une voiture pour s'y rendre (1618). Horace revint voir Arnolphe pour lui apprendre que son père, Oronte, était arrivé non loin de la ville, pour le marier avec la fille unique*

ANNEXE 5

Fable d'Agnès

Fable d'Agnès

*Angélique, sœur de Chrysalde (1736) et Enrique entretenaient une liaison secrète (1654 et 1737). Agnès naquit de cette relation. La naissance de cette enfant fut cachée à la famille (1741). Pressé par les ennuis, Enrique l'abandonna alors qu'elle avait 3 ans (271) à une nourrice paysanne (1743) avant de partir pour l'Amérique avec Angélique qui y mourut (1654). Agnès fut élevée dans une grande pauvreté (134). Un an plus tard (1031 et 271), un bourgeois riche, Arnolphe, vint chez sa nourrice et la remarqua. Sa mère adoptive la confia à Arnolphe (134) qui l'envoya au couvent. Au couvent, on n'enseigna rien à Agnès sauf la prière et la couture (102). Toutefois, Agnès y apprit à lire (746) et à écrire (946). **Pendant ce temps**, Enrique fit fortune en Amérique (270). **Des années plus tard**, à 42 ans, Arnolphe, sous le nom de M. de la Souche (170) retira Agnès du couvent et l'installa dans une maison à côté de la sienne, à l'écart du passage (145) sous la garde de deux domestiques aussi simples qu'elle: Georgette et Alain. Agnès avait 14 ans (271) quand son père, Enrique revint, en France (1750) chercher sa fille pour la marier avec Horace, le fils d'Oronte (1637): la nourrice lui apprit qu'elle avait confiée l'enfant à Arnolphe, dix ans auparavant (1753). **Un jour**, M. de la Souche partit (200) à la campagne. **Le lendemain** (253), un jeune homme aperçut Agnès à son balcon (485). Ils se saluèrent (488). **Le lendemain**, une vieille entremetteuse vint voir Agnès pour solliciter une entrevue afin de guérir le jeune homme blessé par les regards de la jeune fille (530). Le jeune homme vint, offrit une belle cassette à Agnès ainsi que de l'argent à Alain et Georgette (555). Il déclara son amour à Agnès (559), lui baisa les mains (570) et lui prit le ruban que M. de la Souche lui avait donné (578). Horace, le jeune homme, revint régulièrement voir Agnès (476). Agnès croyait sans arrêt voir M. de la Souche de retour, croyant à chaque passage dans la rue que c'était lui qui arrivait (230). **Huit jours plus tard** (255) M. de la Souche revint de la campagne.*

Et voici ce qui se passa

Alain vint de la part de M. de la Souche, demander à Agnès de descendre (226). M. de la Souche lui demanda si elle était heureuse de son retour (233). Elle dit que oui (233). A M. de la Souche qui s'inquiétait de sa santé, elle répondit qu'elle avait été démangée par des puces la nuit (236). Pour ce qui était de son activité, elle affirma s'être occupée à confectionner des vêtements et des coiffes pour lui (240). M. de la Souche lui ordonna de remonter dans sa chambre. Elle obéit. Quelques instants plus tard, on vint à nouveau la chercher de la part de M. de la Souche afin qu'ils aillent faire ensemble une promenade (455). M. de la Souche lui demanda quelles étaient les nouvelles. Elle répondit que le petit chat était mort (462). Arnolphe voulut parier que personne n'était venu la voir. Agnès l'engagea à ne pas le faire sans quoi il perdrait sa mise (474): elle lui raconta les visites d'Horace, les baisers, le ruban. Arnolphe tenta de convaincre Agnès que cette fréquentation d'Horace était un péché (599) et que seul le mariage innocentait l'amour. Agnès demanda donc à être mariée (613). Arnolphe lui annonça qu'il était de retour pour la marier (614), **le soir même** (622), mais avec un autre qu'Horace (629). Arnolphe demanda à Agnès de ne pas recevoir Horace et même de lui jeter une pierre quand il frapperait à la porte. Arnolphe lui annonça qu'il épierait cette action caché dans un coin (637) et lui ordonna de remonter dans sa chambre. Elle protesta puis obéit (641). *Dans sa chambre, elle écrivit une lettre d'amour à Horace et l'attacha à une pierre. Plus tard, Horace frappa à la porte de la maison où était logée Agnès. Agnès lui jeta d'un air haineux à la tête la pierre où était fixée la lettre (660) et congédia à voix haute le jeune homme, non sans ambiguïté (912).* Satisfait, Arnolphe annonça à Agnès qu'il n'attendrait pas le lendemain et qu'elle se marierait le soir même (661). Arnolphe annonça ensuite à Agnès que

c'est lui qu'elle épousait (679). Il lui fit un long discours qu'elle écouta en silence pour affirmer la supériorité de l'homme et la soumission de la femme dans le couple (700). Il lui fit ensuite lire le début d'un livre intitulé « Maximes du mariage » (745) qui théorise la soumission de l'épouse. Agnès lut les dix premières maximes. Arnolphe l'arrêta, lui offrit le livre en lui demandant de poursuivre seule sa lecture avant de la renvoyer dans sa chambre. *Horace se rendit chez Arnolphe, puis chez M. de la Souche*. Rencontrant Arnolphe, il lui raconta l'épisode du grès et de la lettre qu'il lut à Arnolphe. Arnolphe voulut partir mais Horace le retint (960) pour lui demander de l'aide ((974). Arnolphe refusa et Horace s'en alla. Arnolphe laissa libre cours à sa souffrance. *Pendant ce temps, Agnès alla sur son balcon prendre le frais et aperçut Horace qui partait. Agnès lui fit signe et descendit lui ouvrir la porte du jardin. Ils montèrent dans la chambre d'Agnès. A peine arrivés, ils entendirent Arnolphe arriver. Agnès cacha Horace dans une armoire (1167). Arnolphe fit une violente scène (1155) à Agnès, cassant des objets, frappant le chien, puis il redescendit. Horace sortit du placard. Agnès eut peur qu'il reste davantage. Ils convinrent d'un plan d'enlèvement à exécuter la nuit même. La nuit tombée, Arnolphe, Alain et Georgette se mirent en position dans la chambre d'Agnès. Ils attendirent toute la nuit. **Au lever du jour** (1362) Horace parut au sommet d'une échelle. Alain et Georgette l'assommèrent (1335-1383). Horace tomba et resta inanimé (1389). Arnolphe le crut mort. Une dispute s'engagea entre le maître et les serviteurs qui se rejetaient la responsabilité de ce crime (1393) Agnès, inquiète de ce qu'elle avait entendu, profita de l'agitation pour s'échapper et descendre voir dans quel état était Horace (1405). Ravie de constater qu'il allait bien, elle refusa de regagner le logis (1410). Horace l'éloigna et continua à faire le mort. Les trois compères sortirent devant la maison. Ils tâtèrent le corps immobile d'Horace qui feignait d'être mort (1395) puis se retirèrent. Horace proposa à Agnès de la conduire chez un ami qui l'hébergerait un jour ou deux en toute sécurité (1427). Il la laissa pour aller le prévenir et revint un peu plus tard la chercher pour la conduire chez lui. Horace conduisit Agnès devant le logis d'Arnolphe. Le jeune homme confia Agnès à Arnolphe, resté caché, tout en lui faisant une déclaration enflammée. Agnès montra sa peur de suivre un inconnu (1475). Horace parti, Arnolphe se démasqua (1485). Arnolphe laissa éclater sa colère et sa jalousie devant une Agnès combative et amoureuse. Il menaça de la frapper (1567) et Agnès s'offrit à ses coups (1568). Puis Arnolphe tenta d'émouvoir Agnès en lui déclarant de façon pathétique sa flamme. Devant son refus, il lui annonça qu'elle allait finir dans un couvent (1611). Puis Arnolphe tenta d'émouvoir Agnès en lui déclarant sa flamme. Devant son refus, il lui annonça qu'elle allait finir dans un couvent (1611). Arnolphe demanda à Alain de l'enfermer dans sa chambre en attendant qu'il lui trouve une demeure et une voiture pour s'y rendre (1618). Un peu plus tard, Arnolphe fit venir Agnès pour partir au couvent (1711). Agnès affirma vouloir rester (1726). Elle se trouvait en face d'Horace et de deux messieurs, Oronte et Enrique qui empêchèrent ce départ et révélèrent l'identité d'Agnès. Agnès apprit qu'elle était la fille cachée d'Enrique et que son père l'avait promise à Horace (1759), fils d'Oronte. Arnolphe resta muet et rentra chez lui (1776). Enrique et Oronte se proposèrent de rentrer à sa suite pour lui payer les frais de garde d'Agnès (1778) et prier (1779).*

ANNEXE 6

Les maximes du mariage, quelques documents d'époque

1 Le Catéchisme du concile de Trente (session XXIV, De sacramento matr., C.1), 1545-1563:

Quant à la femme, voici quelles sont ses obligations, d'après l'Apôtre Saint Pierre: «Que les femmes soient soumises à leurs maris, afin que, s'il en est qui ne croient point à la Parole, ils soient gagnés, sans la Parole, par la bonne vie de leurs femmes, lorsqu'ils considéreront la pureté de vos mœurs unie au respect que vous avez pour eux. Ne vous parez pas au dehors par l'art de votre chevelure, par les ornements d'or ni par la beauté des vêtements; mais ornez l'homme invisible caché dans le cœur, par la pureté incorruptible d'un esprit de douceur et de paix: ce qui est un riche ornement aux yeux de Dieu. Un autre devoir essentiel des femmes c'est l'éducation religieuse des enfants, et le soin assidu des choses domestiques. Elles aimeront aussi à rester chez elles, à moins que la nécessité ne les oblige à sortir, et même alors elles, devront avoir l'autorisation de leurs maris.

Enfin, – et ceci est le point capital dans le Mariage – elles se souviendront que, selon Dieu, elles ne doivent ni aimer ni estimer personne plus que leurs maris, et qu'elles sont obligées, en tout ce qui n'est point contraire à la piété chrétienne, de leur être soumises et de leur obéir avec joie et empressement. (Chapitre XVII «Du sacrement de mariage»), § VI)

2 Préceptes de mariage de Saint Grégoire de Naziance envoyés à Olympias le jour de ses noces :

[...]

Ma fille, ce n'est ni le grand équipage
Ni les beaux diamants
Ni l'art de se coiffer dont une femme sage
Tire ses ornements.
Laissez ces vanités et cette folle envie
De se faire admirer,
A celles qui n'ont pas la sainteté de vie,
Pour se faire honorer.

[...]

Aimez Dieu le premier, puis d'une amour seconde
Honorez votre époux;
C'est l'oeil de votre vie, et lui seul dans le monde
Doit être aimé de vous.
Lui seul soit votre soin, votre joie innocente,
Votre objet le plus doux.
Aime-le encore plus, si son âme constante
Ne brûle que pour vous.

[...]

Que l'époux au dehors poursuive ses affaires
Avec ses soins prudents;
Et l'épouse occupée aux emplois ordinaires
Ait le soin du dedans.
Fuyez les jeux publics; toute grande assemblée :
L'on y court cent hasards;
Et l'humble honnêteté s'y voit toujours troublée
Par de mauvais regards.

[...]

Œuvres poétiques de Desmarest de Saint-Sorlin
(1641)

ANNEXE 7

Les lieux de L'École des femmes.

Didascalie initiale: « La scène est dans une place de ville »

Acte I

- Scène 1: **Débat entre Arnolphe et Chrysalde.** Lieu non précisé, mais à l'extérieur, non loin de la maison « secrète » d'Arnolphe, maison retirée et peu fréquentée (v. 143-146), par opposition avec sa demeure officielle.
- Scène 2: **Arnolphe frappe à sa propre porte.** Soit la scène se déroule tout entière à la porte de la maison secrète d'Arnolphe, soit l'on passe au cours de la scène du seuil de cette maison à l'intérieur.
- Scène 3: **Arnolphe retrouve Agnès.** Nous sommes à l'intérieur de la maison secrète d'Arnolphe
- Scène 4: **Arnolphe rencontre Horace.** Nous sommes à l'extérieur, non loin de la maison secrète d'Arnolphe.

Acte II

- Scène 1: **Monologue d'Arnolphe.** A l'extérieur, devant la maison secrète.
- Scène 2: **Confrontation d'Arnolphe, furieux, avec Alain et Georgette.** Vraisemblablement à l'intérieur de la maison secrète.
- Scène 3: **Dialogue entre Alain et Georgette sur la jalousie.** Même lieu que la scène précédente.
- Scène 4: **Monologue d'Arnolphe.** Même lieu.
- Scène 5: **Interrogatoire d'Agnès par Arnolphe.** « Promenade » sur la place publique (paraît peu vraisemblable)? Jardin à l'intérieur de la maison?

Acte III

- Scène 1: **Arnolphe triomphe face à Agnès, Alain et Georgette.** Même lieu que II, 5: place publique ou jardin à l'intérieur de la maison (Arnolphe demande « un siège au frais »)
- Scène 2: **Lecture des maximes du mariage.** Même lieu que la scène précédente.
- Scène 3: **Monologue de contentement d'Arnolphe.** Même lieu?
- Scène 4: **Deuxième rencontre d'Arnolphe et Horace.** A l'extérieur de la maison, sur la place publique.
- Scène 5: **Monologue d'Arnolphe humilié.** Même lieu?

Acte IV

- Scène 1: **Monologue furieux d'Arnolphe.** Lieu non précisé. Devant la maison? A l'intérieur?
- Scène 2: **Dialogue de sourds entre Arnolphe et le notaire.** Même lieu que la scène précédente, mais Arnolphe ne voit ni n'entend le notaire.
- Scène 3: **Arrivée d'Alain et Georgette.** Même lieu.
- Scène 4: **Comment chasser Horace?** Arnolphe, Alain et Georgette répètent. Le lieu n'est pas précisé, mais nous sommes vraisemblablement dans la maison.
- Scène 5: **Monologue d'Arnolphe.** Même lieu?
- Scène 6: **Troisième rencontre d'Horace et Arnolphe.** A l'extérieur de la maison, sur la place publique.
- Scène 7: **Monologue désespéré d'Arnolphe.** Même lieu?
- Scène 8: **Retour de Chrysalde, venu souper avec Arnolphe.** Même lieu?
- Scène 9: **Arnolphe, Alain et Georgette préparent la bastonnade d'Horace.** Lieu non précisé, mais vraisemblablement à l'intérieur de la maison.

Acte V

- Scène 1: **Alain, Georgette, Arnolphe: fureur d'Arnolphe après l'assassinat supposé d'Horace.** Devant la maison (non loin de l'endroit où les personnages ont laissé le corps d'Horace)
- Scène 2: **Quatrième rencontre d'Horace et Arnolphe.** Même lieu.
- Scène 3: **Horace amène Agnès à Arnolphe.** Dans « l'allée » (corridor ou allée de jardin) de la maison « officielle » d'Arnolphe.
- Scène 4: **Arnolphe se démasque face à Agnès.** Même lieu, entre la maison « officielle » d'Arnolphe et sa maison secrète.
- Scène 5: **Alain vient signaler la disparition d'Horace et Agnès.** Devant la maison secrète d'Arnolphe?
- Scène 6: **Irruption d'Horace, annonçant l'arrivée de son père.** Même lieu A l'extérieur sur la place publique.
- Scène 7: **arrivée d'Enrique, Oronte et Chrysalde.** Même lieu (Horace et Arnolphe restent « dans un coin du théâtre » au début de la scène).
- Scène 8: **Georgette vient signaler l'agitation d'Agnès.** Même lieu.
- Scène 9: **Agnès rejoint les autres personnages. Reconnaissance et dénouement.** Même lieu.