



HAL
open science

Molière, défenseur du théâtre

Clotilde Thouret

► **To cite this version:**

Clotilde Thouret. Molière, défenseur du théâtre. Nouveau Moliériste, 2017, Comedy in question/ La Comédie à la question, XI, pp.87-104. hal-02903503

HAL Id: hal-02903503

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903503>

Submitted on 24 Aug 2020

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

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

Molière, défenseur du théâtre

CLOTILDE THOURET

UNIVERSITÉ DE LORRAINE (LIS)

Dès *L'École des maris*, le raisonnable Ariste avait dit l'essentiel et la chose semblait entendue :

[...] Les divertissements, les Bals, les Comédies ;
Ce sont choses pour moi que je tiens de tout temps
Fort propres à former l'esprit des jeunes gens ;¹

Cependant, à peine deux années plus tard, la Querelle de *l'École des femmes* ravive des accusations contre le théâtre, qui l'apparenteraient bien plutôt à une école du vice. Cette hostilité sera certes plus évidente dans les polémiques suscitées par *Tartuffe* ou *Dom Juan*, et la querelle de 1663 est d'abord une bataille autour de la figure du dramaturge, agitant au passage des questions d'ordre poétique. Mais, comme la Querelle du *Cid*, elle a aussi pour enjeu le théâtre comme pratique sociale et culturelle avec sa dimension éthique, politique et anthropologique. D'une part, elle a joué un rôle décisif dans l'élaboration de la poétique satirique de Molière et dans sa conception de l'utilité morale de la comédie.² D'autre part, comme l'avait déjà suggéré Hartmut

¹ Molière, *L'École des maris*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 2 vol., t. I, p. 94, acte I, scène 2, v. 188-190. Pour les citations des œuvres de Molière, je me réfère à cette édition.

² Voir Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule* (Paris : Klincksieck, [1992] 2002), en part. la première partie « Le rire et les mœurs. La poétique du ridicule » ; et Larry Norman, *The Public Mirror. Molière and the Social Commerce of Depiction* (Chicago-Londres : The University of Chicago Press, 1999).

Stenzel, les prises de positions de certains adversaires de Molière face à la revendication de l'impact social du théâtre et à sa fonction critique, se comprennent dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler la « querelle sur la moralité du théâtre ».³ Stenzel passait cependant très vite sur ce point pour en venir à *Tartuffe* et *Dom Juan* ; je voudrais au contraire m'y arrêter et reconsidérer la Querelle de *l'École des femmes* de ce point de vue : d'abord, pour constater qu'elle relève bien, du moins en partie, des controverses sur le théâtre ; ensuite, pour montrer qu'il existe un Molière défenseur *du* théâtre et pas seulement de *son* théâtre – la création moliéresque ajoutant à des réponses explicites une défense en acte qui fait la force et la subtilité de sa position polémique.

La Querelle de *l'École des Femmes* : un épisode des controverses sur le théâtre

La Querelle de *l'École des femmes* est d'abord une querelle dramatique qui a pour objet la pièce elle-même, et dans laquelle les adversaires de Molière le prennent pour cible en tant qu'auteur et en tant qu'homme. Mais elle a aussi pour enjeu le théâtre en général, en ce que toute une partie des accusations constituent la pièce en scandale et réclament la répréhension des transgressions – religieuses, morales, politiques – auxquelles elle aurait donné lieu. Ces critiques, que je vais développer plus loin, font de la Querelle une « polémique de censure »⁴ et la rattache aux débats sur la moralité du théâtre qui se trouvent alors justement relancés.

Le regain d'hostilité contre le théâtre

³ Hartmut Stenzel, « Espace public et naissance d'un esprit critique – Molière et la querelle sur la moralité du théâtre », dans *Diversité c'est ma devise. Festschrift für Jürgen Grimm* (Paris : Biblio 17, n° 86, 1994), p. 473-492, en part. p. 478-480.

⁴ Je reprends cette distinction à François Lecercle, qui l'a formulée lors d'un séminaire sur « la haine du théâtre », auquel cette réflexion est redevable à plus d'un titre : plusieurs séances furent consacrées à la Querelle de *l'École des femmes* et certains éléments ont été repris dans F. Lecercle, « 'La mort par les yeux' : comédie, scandale et théâtrophobie », *Méthode ! Revue de littératures française et comparée*, n°24 (2013), p. 261-277.

Le début des années 1660 n'est pas un temps fort de la polémique sur le théâtre,⁵ mais le feu couve, et la violence se cristallise avant d'éclater dans la deuxième moitié de la décennie.⁶ Un regain d'hostilité au théâtre est en effet sensible dans les écrits des jansénistes (Singlin condamne le théâtre dans sa lettre à la duchesse de Longueville, en 1661), dans la conversion en 1655 du prince de Conti, ancien protecteur de Molière, ou encore dans le septième discours du traité politique de Senault. Si le prédicateur oratorien conseille au prince de donner des divertissements comme les jeux équestres et les tournois, il proscrie en revanche le théâtre. Pour lui, même sous les dehors les plus honnêtes, la comédie ne peut qu'encourager les passions violentes et injustes car elles y sont mieux exprimées que les passions modérées et innocentes :

Si bien que contre leur intention même ils [les poètes] favorisent le péché qu'ils veulent détruire, et ils lui prêtent des armes pour combattre la vertu qu'ils veulent défendre.⁷

De son côté, le camp des théâtrophiles n'a pas désarmé. En témoignent *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac, publiée en 1657 avec le « Projet pour le rétablissement du théâtre français »,

⁵ Au début du XVII^e siècle, la polémique ne donne pas lieu à la publication de grand traité ou à une querelle située, mais elle est néanmoins bien réelle ; voir Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas (Rome : Bulzoni, 2008). Un premier moment fort de la polémique se situe à la fin des années 1630 et au début des années 1640, avec les traités et textes poétiques et apologétiques de Scudéry, La Mesnardière, d'Aubignac, et la Déclaration royale du 16 avril 1641 sur le statut des comédiens. Sur ce moment, voir Déborah Blocker, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle* (Paris : Champion, 2009).

⁶ La deuxième moitié de la décennie sera marquée par la Querelle de *Tartuffe* et celle de *Dom Juan*, par la publication du *Traité de la Comédie et des spectacles* du prince de Conti (1666) et du *Traité de la comédie* de Nicole (1667), et par l'intervention de Racine dans le débat. Voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique* (Paris : Champion, 1997).

⁷ Senault, *Le Monarque, ou les Devoirs du Souverain* (Paris : Pierre Le Petit, 1661), Livre IV, Septième Discours, « De la magnificence des Princes dans les habits, dans les festins et dans les spectacles publics », p. 208. Le « paradoxe de Senault », pour reprendre la formule de L. Thirouin, est formulé deux pages plus haut : « Plus elle [la comédie] est charmante, plus elle est dangereuse ; et j'ajouterais même que plus elle semble honnête, plus je la tiens criminelle. »

et les trois *Discours* de Corneille sur le poème dramatique, qui accompagnent les trois volumes de son *Théâtre* en 1660 : dans les deux cas, l'utilité du théâtre fait l'objet de développements qui s'attachent à désamorcer les arguments théâtrophobes.

Des accusations caractéristiques d'une polémique de censure

Reprenant la position argumentative de Senault, le prince de Conti refuse de se satisfaire de la revendication de moralisation et d'honnêteté pour autoriser la comédie, et ce d'autant plus que l'immoralité est de moins en moins voilée, comme on peut le voir selon lui dans les comédies de Molière :

[...] il faut qu'on convienne aussi qu'elle [la comédie moderne] n'est pas exempte d'impureté ; qu'au contraire cette honnêteté apparente, qui avait été depuis quelques années le prétexte des approbations mal fondées qu'on donnait à la comédie, commence présentement à céder à une immoralité ouverte et sans ménagement, et qu'il n'y a rien par exemple de plus scandaleux que la cinquième scène du second acte de *l'École des femmes*, qui est une des plus nouvelles comédies.⁸

Publié de manière posthume en 1666, le traité de Conti porte en fait la trace de l'enjeu de la moralité dans la Querelle de *l'École des femmes* : en effet, les adversaires de Molière n'ont pas attendu l'indignation des ennemis du théâtre et, dès 1663, *L'École des femmes* fut attaquée comme une pièce immorale et irréligieuse, les maximes sur le mariage et la scène du « le » occupant évidemment le premier rang des transgressions dénoncées. Dans les textes de la Querelle, on peut distinguer quatre ensembles de critiques qui opèrent un infléchissement de la querelle dramatique vers la polémique sur la moralité du théâtre.

La pièce de Molière est d'abord dénoncée comme une pièce irréligieuse, car la religion ne peut être un sujet approprié au genre comique. Pour l'Argimont de *Zélinde*, « les dix maximes du

⁸ Armand de Bourbon, Prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles* (Paris : Louis Billaine, 1667), « Les sentiments des Pères de l'Eglise sur la comédie et les spectacles », « Avertissement », p. 23-24.

mariage choquant nos mystères ».⁹ Dans *Le Portrait du peintre*, à l'idée confuse de Dorante qui défend un sermon burlesque comme ce qui plaît et instruit à la fois, Amarante répond qu'« un sermon touche l'âme et jamais ne fait rire » et qu'avec la satire, l'auteur a nécessairement attaché du mépris à la vérité du sermon et encouragé l'impiété.¹⁰ Dans le *Panegyrique de l'École des femmes* de Robinet, Lidamon, critique d'Élomire, déplore que son ami Palamède puisse protéger « un ennemi public, contre les plus aimables chrétiennes du monde ».¹¹ Accuser Molière de vouloir se moquer de la religion n'avait alors peut-être qu'une intention polémique, mais la critique reprend un grief topique des détracteurs et contribue à déporter la querelle dramatique vers la controverse sur le théâtre.

L'École des femmes est également critiquée pour son obscénité. Presque tous les textes de la querelle reviennent sur la scène du « le », avec cet effet paradoxal pour les adversaires, qu'ils relancent, parfois de manière plus obscène encore, le comique grivois, mais contourné et masqué, de la pièce et de la *Critique* ; ainsi Boursault met-il dans la bouche de Clitie et d'Oriane, précieuse et partisane enthousiaste de Molière, des phrases qui émoissent presque entièrement l'équivoque de l'article défini : « Il est vrai que ce 'Le' contente bien du monde », « Ce 'Le' toute la nuit m'a tenu dans la tête ».¹² Le grief d'immoralité prend une forme plus explicite dans la *Zélinde* de Donneau de Visé ; la lettre de Licaste, tombée de la poche d'Élomire-Molière, enveloppe d'ailleurs *La Critique* dans l'accusation :

Vous dites que vous n'avez rien mis contre la bienséance, j'en demeure d'accord ; mais ce n'est qu'un faux-fuyant, qui ne vous

⁹ Donneau de Visé, *Zélinde, ou la Véritable Critique de l'École des femmes, et la critique de la Critique* (Paris : Guillaume de Luyne, 1663), scène 3, p. 35.

¹⁰ Edme Boursault, *Le Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes* (Paris : Sercy, Guignard, 1663), scène 8, p. 33-34.

¹¹ Charles Robinet, *Panegyrique de l'École des femmes ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière* (Paris : Sercy, Loyson, Guignard, 1663), p. 42.

¹² Boursault, *op. cit.*, scène 4, p. 15.

peut servir d'excuse, et vous ne pouvez nier que vous ne l'ayez mis pour donner lieu d'agir à l'imagination.¹³

Molière avait du reste préparé le scandale, comme avec les maximes, et l'avait en quelque sorte relancé avec *La Critique* : il savait bien qu'une comédie s'aventurant sur ces matières raviverait des points sensibles des débats sur la moralité du théâtre et ne manquerait pas de susciter des réactions fortes.

Les textes de ses adversaires mettent le doigt sur une autre forme d'immoralité du comique moliéresque, même s'ils le font d'une manière moins explicite que pour l'obscénité : la satire des personnes de l'époque, et en particulier des marquis, encouragerait leur vanité. Zélinde se moque des marquis qui prétendent se reconnaître dans les personnages de Molière (scène 8) ; le Comte, courtisan du *Portrait du peintre*, avoue de bon cœur être un turlupin et se montre ridicule à rire de lui-même (scène 6) ; un marquis de *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé* ne l'est pas moins, qui imite les marquis de comédie pour être à la mode (scène 4). Ces cas concrets remettent en cause la prétention de la comédie satirique à l'amélioration morale : loin de corriger leurs défauts en les voyant représenter, les spectateurs les cultivent pour mieux se conformer à l'air du temps et profiter du succès du dramaturge.

Enfin, avec la satire des marquis, le rire frappe d'indignité une sphère sociale qui devrait être respectée. Pour Donneau de Visé, se moquer des marquis, c'est s'attaquer à des « noms éclatants » pour lesquels on devrait avoir de l'estime, c'est jouer l'entourage du roi, « l'appui et l'ornement de l'État » et ce que le royaume a de plus illustre. Ce travail de sape de l'autorité politique trouve d'ailleurs son correspondant dans l'ordre poétique : quelques lignes plus loin, « La Lettre sur les affaires du théâtre » accuse Molière d'avoir « voulu mettre les pièces sérieuses au-dessous des comiques, puisqu'il a résolu de ne s'attaquer qu'aux choses pour lesquelles il devrait avoir beaucoup d'estime ».¹⁴ Ferment de

¹³ Donneau de Visé, *op. cit.*, scène 6, p. 56.

¹⁴ Donneau de Visé, « Lettre sur les affaires du théâtre », dans *Les Diversités galantes* (Paris : Ribou, 1664), p. 67-69.

désordre voire de sédition, le théâtre de Molière porterait atteinte aux différents ordres de dignité, et même à la gloire du roi.

Irréligion, impudicité, immoralité, facteur de désordre : certains contours de la Querelle de *l'École des femmes* s'apparentent bien à ceux de la polémique sur la licéité du théâtre. Si bien qu'on pourrait se demander si la querelle dramatique n'a pas contribué à relancer la controverse sur le théâtre.

Molière, défenseur du théâtre

La réponse d'un homme de théâtre

À ces critiques qui réactivent ou reconduisent une forme d'hostilité au théâtre, *La Critique de l'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* opposent deux types de réponses : aux réponses explicites s'ajoutent des réponses implicites qui constituent une véritable « défense en acte » du théâtre. Molière répond en effet en dramaturge, par de véritables pièces, dont la forme et la dramaturgie ont une portée polémique et spéculative.

Les détracteurs du théâtre stigmatisent ses effets néfastes sur les spectateurs, sur leurs âmes et sur leurs corps, ils l'accusent d'être un lieu de débauche et de déchaîner les passions les plus corruptrices. Dans *La Critique*, Molière met en scène des spectateurs au sortir de la comédie, il crée – car il est le premier – une pièce de spectateurs, qui montre les effets de la pièce sur eux, et l'usage qu'ils en font. Dans *L'Impromptu*, il représente les comédiens et le poète au travail, discutant et répétant. Plus que par les arguments donc, il démontre par les faits et les effets. Certes Gougenot et Scudéry ont écrit presque trente ans plus tôt des comédies de comédiens, et les différentes formes de théâtre dans le théâtre ont représenté l'éventail des effets qu'une pièce pouvait avoir sur son public, mais la réception ou la répétition n'occupaient pas la totalité du texte dramatique ; Molière adopte une manière nouvelle pour défendre le théâtre, qui tient

notamment au dialogue privilégié qu'il engage avec son public¹⁵ et au développement contemporain de la critique mondaine.

Avant d'en venir au détail des arguments et de la défense, il importe de relever une singularité de *La Critique de l'École des femmes*. Le public doit attendre un bon moment, plus de la moitié de la pièce, avant qu'une critique d'ordre poétique ne soit formulée. Les personnages n'abordent ces questions (le lieu de l'action, les longues narrations, le manque de vraisemblance, etc.) qu'à partir de la scène 6, avec l'arrivée du poète ridicule, Lysidas. Avant cela, il est question du jugement du public, de l'immoralité de la pièce, des réactions des uns et des autres. Comment expliquer cet ordre et ce déséquilibre ? Il y a d'abord de la part de Molière une stratégie dramatique : il ménage l'intérêt des spectateurs en jouant sur leur attente. Il y a en outre une stratégie polémique : réduire ces critiques à la portion congrue et les liquider rapidement contribue à en minimiser l'importance. Il y a enfin une stratégie rhétorique : c'est une manière de déplacer les termes du débat, d'attirer l'attention sur des aspects peut-être moins situables mais néanmoins importants de la querelle (les effets de la représentation, la fonction sociale de la comédie).

Théâtre et religion

Aux débuts des controverses sur le théâtre, les adversaires ont beaucoup joué de l'association entre le théâtre antique et le paganisme. Tertullien le premier avait stigmatisé le théâtre comme pratique idolâtre, son origine païenne lui conférant un caractère intrinsèquement diabolique. Cette accusation est reprise par une partie des pères de l'Église et des conciles, avant de ressurgir, à partir de la fin du XVI^e siècle, en particulier en Angleterre où l'accusation d'idolâtrie renvoie également au catholicisme. En 1663, il est entendu que le théâtre français n'a plus rien à voir avec la religion païenne, mais du point de vue de ses ennemis, il n'en est pas moins antinomique avec la religion

¹⁵ L'ensemble de la critique moliéresque s'accorde sur ce point. Voir notamment Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie* (Paris : Klincksieck [1980], 1992).

chrétienne, parce qu'il attise les passions et la concupiscence, et parce qu'il profane les sujets sacrés qu'il met en scène.

Le sermon et les maximes (acte III, scène 2), que le personnage d'Arnolphe et la situation transforment en scène comique et en satire du catéchisme, devaient nécessairement relancer l'accusation d'une comédie qui sape les fondements de la religion chrétienne. Molière s'en protège avec la dédicace de *La Critique de l'École des femmes*, d'abord grâce à l'identité de la dédicataire, la reine mère étant un exemple de dévotion, ensuite par le propos lui-même, qui aborde directement la relation de la comédie avec la religion :

[Votre Majesté] prouve si bien que la véritable dévotion n'est point contraire aux honnêtes divertissements ; qui de ses hautes pensées, et de ses importantes occupations, descend si humainement dans le plaisir de nos spectacles, et ne dédaigne pas de rire de cette même bouche, dont elle prie si bien Dieu.¹⁶

La reine mère atteste donc que le plaisir de la comédie ne détourne pas de la dévotion, qu'une même bouche peut très bien prier Dieu et rire à un sermon burlesque, bref, que le théâtre n'entre pas en contradiction avec la religion.

Comédiens et dramaturge : honnêteté et dignité

On connaît le statut infâme des comédiens, qui n'avait été que partiellement supprimé par la Déclaration royale du 16 avril 1641.¹⁷ Les attaques contre le théâtre continuent de prendre régulièrement pour cible les comédiens, et plus encore les comédiennes, facilement assimilées à des prostituées ; les défenses, depuis les prologues du début du siècle jusqu'aux apologies du milieu du siècle en passant par les comédies de

¹⁶ *La Critique de l'École des femmes*, « À la reine mère », t. I, p. 485.

¹⁷ La déclaration royale de Louis XIII proclame l'utilité politique et morale du théâtre, et lève l'infamie qui pesait sur les comédiens ; mais elle ne se prononce que sur la sphère civile, conditionne le nouveau statut des comédiens à une honnêteté rigoureuse de la comédie et annonce un contrôle sur leurs comportements et sur les spectacles. Voir Déborah Blocker, *op. cit.*, Chapitre IV. « Une institution ambiguë : le statut des comédiens et la déclaration royale du 16 avril 1641 ».

comédiens, s'attachent au contraire à les justifier.¹⁸ *L'Impromptu de Versailles* prend le relais avec éclat : c'est la première fois en effet que la répétition et la conversation des comédiens forment l'unique objet de la pièce, ce qui les constitue *de facto* en sujets dignes.

Dans le détail du texte, la pièce met en acte le discours apologétique sur les comédiens et ses arguments topiques, tout en les spécifiant et en les actualisant en fonction de la situation présente. Les comédiens de la troupe ne sont pas préoccupés par l'argent et par leur gloire, mais par la réussite de leur pièce et la satisfaction du public ; ce ne sont pas des bateleurs ou des vagabonds mais des comédiens qui apportent grand soin à leur métier ; ce ne sont pas des hommes et des femmes dépravés mais des personnes honnêtes et droites. À cet égard, Molière fait preuve d'une grande finesse polémique : au sein de la galerie de portraits esquissés pour indiquer les rôles que les comédiens vont jouer, il glisse des portraits de femmes sans morale (la prude orgueilleuse, la coquette dissimulatrice, la peste douceuse¹⁹) et souligne ainsi le contraste avec les comédiennes que nous avons sous les yeux, qui, loin de répandre la luxure comme la peste, montrent plutôt leur attachement à la fidélité conjugale. Elles ne sont certes pas dépourvues de coquetterie ni d'affectation, comme en témoigne la réticence de Mademoiselle du Parc à jouer une « façonnrière » prétendument à l'opposé de son caractère, et qui donne lieu à réponse ironique de Molière.²⁰ Il aurait en effet été invraisemblable, et donc maladroit, de transformer des comédiennes en parangons de pudeur et d'humilité ; il est bien plus habile de défendre les comédiens en les montrant gens d'esprit et élégants, finalement assez proches du public mondain.

¹⁸ Voir par exemple Bruscabille, Jean Gracieux, dit Nicolas Deslauriers, « En faveur de la comédie » et « En faveur de la scène », dans *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken (Paris : Champion, 2012), prologues n°78 et 94 ; Bertrand Harduin de Saint-Jacques, dit Guillot-Gorju, *Apologie de Guillot-Gorju, adressée à tous les beaux esprits* (Paris : Blageart, 1634) ; Georges de Scudéry, *Apologie du théâtre* (Paris : Augustin Courbé, 1639).

¹⁹ *L'Impromptu de Versailles*, t. II, scène 1, p. 828-829.

²⁰ *Ibid.*, p. 827-828.

Molière transpose dans l'action de sa comédie, deux autres éléments majeurs de la défense des comédiens, que l'on trouve par exemple dans *L'Apologie du théâtre* (1639) de Scudéry : la reconnaissance que leur ont porté les grands de ce monde, en particulier dans l'Antiquité, et la maîtrise de leur art. Œuvre de courtisan, le texte de *L'Impromptu* publie la faveur du roi, mise en avant d'emblée, et représente le souverain comme son premier destinataire : « nous ne sommes que pour leur plaire [aux rois] », répond Molière à ses comédiennes qui lui reprochent de n'avoir pas su reculer l'échéance.²¹ Le bon souverain saura récompenser cette obéissance et redoubler ses bontés envers les comédiens puisqu'il accepte finalement une autre comédie pour laisser du temps à la nouvelle (scène XI et dernière).

Pour mettre en évidence le sérieux du métier du comédien, et les grandes qualités qu'il requiert, la pièce conjugue la théorie et la pratique, les conseils aux comédiens et la démonstration de l'habileté de l'acteur. Ainsi, à travers ses recommandations de la première scène (« tâchez donc de bien prendre le caractère de vos rôles »), Molière directeur de troupe reformule la première qualité du bon comédien, que l'on trouve depuis Cicéron jusqu'à Scudéry : la bienséance, c'est-à-dire l'adaptation du jeu aux circonstances.²² Il déplace du reste cette exigence du côté du naturel grâce à la rencontre – située dans la pièce répétée – entre une troupe de comédiens nouvellement arrivée de la campagne, et un poète ridicule, qui exige d'eux une prononciation emphatique, comme celle de l'Hôtel de Bourgogne. Surtout, il montre qu'il possède cet art de l'acteur au plus au point, avec un raffinement et une virtuosité jamais atteinte jusque-là car le texte de *L'Impromptu* l'oblige à revêtir plusieurs masques à la fois. Ainsi quand il reprend le rôle qu'interprète Brécourt (scène 4), et plus encore quand il imite les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne : à la *persona* de Molière comédien et chef de troupe, s'ajoute alors celle du comédien qui dit les vers de Corneille, puis celle du

²¹ *Ibid.*, scène 1, p. 823.

²² Sur cette notion à la fois dramatique et morale, voir Guillaume Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare* (Genève : Droz, 2011), Deuxième partie, chap. IV.

mauvais poète et, enfin, celle du mauvais poète qui singe Montfleury, Beauchâteau, Hauteroche puis De Villiers – et tout cela sous le costume d'un marquis (scène 1). La défense des comédiens se confond ici évidemment avec l'apologie de Molière par lui-même.

Du comédien au dramaturge, il n'y a qu'un pas, et sur ce point, la défense de Molière est radicalement nouvelle : car pour la première fois, le poète dramaturge qui est représenté sur la scène du théâtre n'est pas ridicule. Ce n'est pas le poète extravagant, crotté, jaloux ou pédant que l'on trouve habituellement sur la scène,²³ mais Molière lui-même, en dramaturge consciencieux, soucieux, généreux, serviteur diligent du roi. Ainsi quand Mademoiselle Béjart et Mademoiselle de Brie lui suggèrent de moquer ses adversaires, il répond par son refus d'alimenter les attaques personnelles et par l'obligation qu'il a envers les grands et le roi.²⁴ On peut raisonnablement penser que cette invention d'un nouveau personnage d'auteur, à distance du type, tient à l'évolution de la querelle : violemment et directement attaqué, Molière vient se montrer en personne sur la scène pour démentir les accusations et revendiquer ainsi la dignité du poète dramaturge.

Finalement, Molière retravaille à son avantage la distinction entre comédiens et histrions, qui est un véritable lieu commun des apologies du théâtre : de son côté, le poète au service du souverain et du royaume, les comédiens honnêtes et consciencieux, le naturel et la bienséance, la satire générale ; de l'autre, les comédiens et les auteurs qui ne cherchent que l'argent et la gloire pour eux-mêmes, l'outrance, la satire personnelle.

Les effets de la comédie : utilité et vérité

²³ Voir notamment Bénédicte Louvat, « Figures du poète dramatique dans la comédie parisienne des années 1630-1660 », dans *Le Dramaturge sur un plateau. La représentation de l'auteur dramatique sur la scène du XVI^e au XXI^e siècle*, dir. Clotilde Thouret, à paraître aux éditions Classiques Garnier.

²⁴ Scène 5. Ce qui ne l'empêche pas d'égratigner directement Boursault grâce au principe de préterition de la pièce ; sur ce point, voir la « Notice » de l'édition de la Pléiade, t. II, p. 1607-1609.

L'espace d'un article ne permet pas de reprendre dans le détail la manière dont les pièces de la Querelle repensent l'utilité morale de la comédie ; le développement serait par ailleurs superflu car la question a déjà été largement traitée.²⁵ Cette refonte moliéresque de la finalité comique constitue la réponse essentielle de Molière à l'accusation d'immoralité. Deux corollaires, présents dans *La Critique de l'École des femmes*, renvoient plus spécifiquement à des arguments des controverses et méritent d'être relevés : le premier fait de l'intervention du public un adjuvant de la leçon morale de la comédie, le second fait de la « séance » de théâtre une pierre de touche du caractère des spectateurs.

En évoquant la « seconde comédie », que donnent des fausses prudes faisant des mines effarouchées et le spectateur chagrin (« Ris donc, Parterre, ris donc »),²⁶ Uranie et Dorante font valoir une forme de censure comportementale et morale qui s'exercerait au théâtre. Dans les deux cas, l'intervention des spectateurs, en désignant le ridicule dans le public et en le moquant, double le dispositif de remontrance de la comédie. L'idée de la « seconde comédie » fait fonds sur un élément topique du discours de défense, le théâtre comme correcteur des vices et éducateur des mœurs ; mais elle va plus loin en quelque sorte car elle retourne comme un gant un argument des théâtrophobes, celui du désordre des spectateurs aux représentations. Implicitement et subtilement, Molière inverse la valeur généralement attribuée aux interventions intempestives du public : loin de laisser libre cours aux transgressions et au désordre, elles deviennent le vecteur d'un jugement moral et de l'ordre social.

J'ai déjà insisté sur la particularité de *la Critique* qui fait dialoguer des spectateurs, dont certains au sortir de la pièce ; c'est notamment le cas de Climène, grâce à qui on peut observer un deuxième effet positif du spectacle, la révélation des caractères

²⁵ P. Dandrey (*op. cit.*) a notamment montré comment, avec Molière, le rire devenait un instrument éthique de la révélation des essences et la comédie, le spectacle du ridicule des hommes. L. Norman (*op. cit.*) a insisté pour sa part sur les mécanismes de la comédie comme « miroir public » : par le jeu des portraits satiriques, de l'échange avec le public, et des reconnaissances plus ou moins acceptées, la comédie moliéresque devient un exercice de lucidité.

²⁶ *La Critique...*, t. I, resp. scène 1, p. 493, et scène 5, p. 497.

des spectateurs. Que la comédie soit instrument de savoir et de vérité, le discours de défense le répète à l'envi, mais la pièce de Molière montre qu'elle fait la lumière non seulement sur les sujets représentés sur la scène, mais aussi sur les spectateurs qui sont dans la salle. Climène en constitue la preuve la plus nette. S'étonnant de l'« obscurité de discernement » d'Uranie, elle dénonce *L'École des femmes* comme une pièce pleine d'« ordures, et de saletés », « qui tient sans cesse la pudeur en alarme, et salit à tous moments l'imagination ».²⁷ Mais alors que Climène croit révéler l'immoralité de la pièce, c'est sa propre immoralité qui se dévoile à travers les effets que la représentation a sur elle – comme Uranie le dit d'ailleurs en masquant l'accusation par l'hypothèse.²⁸

Deux éléments vont dans ce sens, la manière dont la pièce mobilise son corps et sa réaction au « le ». La réception de Climène est en effet très somatique : elle dit être en « défaillance de mal de cœur » que lui a donné « cette méchante rhapsodie de *L'École des femmes* », et s'étonne qu'Uranie ne soit pas allée « jusques aux convulsions » ; sa pudeur effarouchée s'exprime par interjections (hay, fi, ah...) ; enfin, elle recourt à des images très concrètes pour décrire ce qu'elle a ressenti :

CLIMENE – Et dans le vrai de la chose, est-il un esprit si affamé de plaisanterie, qu'il puisse tâter des fadaises dont cette comédie est assaisonnée ? Pour moi, je vous avoue que je n'ai pas trouvé le moindre grain de sel dans tout cela. *Les enfants par l'oreille* m'ont paru d'un goût détestable ; la *tarte à la crème* m'a affadi le cœur ; et j'ai pensé vomir au *potage*.

La métaphore filée de la digestion, conjuguée aux citations de la pièce, est loin du langage spirituel et raffiné que revendiquerait

²⁷ *Ibid.*, p. 491-492.

²⁸ *Ibid.*, scène 3, p. 493 : « Elle [Agnès] ne dit pas un mot qui de soi ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle, puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris ». Sur l'obscénité dans la pièce et la querelle, et en particulier sur sa dimension provocatrice et accusatrice, voir F. Lecercle, *art. cit.* et Joan Dejean, « Two-Letter Words. Molière's *L'École des femmes* and obscenity made modern », *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies and Tabloids in Early Modern France* (Chicago: Chicago University Press, 2002), p. 84-121.

une précieuse ; elle ravive au contraire le sens propre de « goût » et renforce la dimension physique de l'effet de la pièce. Puis, en se scandalisant du « le », elle le répète de manière obsessionnelle et le rend ainsi véritablement obscène. La réaction du personnage trahit donc en réalité son obsession. Aussi Molière attaque-t-il à travers cette figure les censeurs, en particulier les censeurs du théâtre : ce sont eux les obsédés, les esprits orduriers et sales, qui traquent l'immoralité dans les détails des pièces et dénoncent l'omniprésente concupiscence.

D'une certaine manière, la réception de *Climène* se donne comme une nouvelle version de l'anecdote du spectateur qui avoue son crime quand il le voit représenter, anecdote fréquente dans les apologies du théâtre et qu'*Hamlet* représente de manière oblique avec l'interruption de *La Souricière* par le roi Claudius. La figuration du pouvoir vérac de la comédie dans *La Critique de l'École des femmes* est en retrait par rapport à ces aveux, le personnage restant aveugle à son vice (qui, du reste, n'est guère avouable). La revendication de l'utilité morale de la comédie s'en trouve certes fragilisée, mais elle est plus subtile car elle est moins naïve : d'une part, *Climène* fonctionne comme un contre-exemple pour les spectateurs réels, et d'autre part, on peut voir en elle la preuve que la comédie fait tomber les masques et parler les corps de ceux qui sont dans la salle : le jugement que portent les spectateurs sur le spectacle est une véritable pierre de touche de leurs caractères. Il l'est également de leurs relations sociales, où se joue un dernier aspect de la défense moliéresque.

De l'usage social du théâtre

La mise en scène par Molière des usages sociaux de la comédie peut en effet s'interpréter comme un élément essentiel d'un plaidoyer pour le théâtre : parce qu'il les met en regard de mauvais usages et parce qu'il donne au théâtre une place qu'il n'occupait pas jusque-là, du moins pas explicitement.

Ces deux pièces épinglent en effet quelques mauvais usages du théâtre : écrire une pièce satirique et critique uniquement pour se faire connaître et gagner de l'argent, comme le fait Boursault ; faire du théâtre, non pas le lieu du plaisir et de l'instruction, de la noble dispute ou de la manifestation de la grandeur du souverain,

mais le lieu de la polémique mesquine, de l'affrontement entre des clans.²⁹ À ces usages, s'opposent ceux que la scène nous met sous les yeux, dans la salle du Palais – préparer le plaisir du roi – et dans le salon d'Uranie – faire l'objet de la conversation réglée des honnêtes gens. C'est ce qu'exprime en particulier Dorante lorsqu'il considère les réactions des spectateurs de la pièce : « jamais on n'a rien vu de si plaisant que la diversité des jugements qui se font là-dessus ».³⁰ Les jugements sur *L'École des femmes*, la manière dont la société se saisit de cet objet et dont les hommes entrent en relation les uns avec les autres à ce propos, sont pour lui – et pour le spectateur – l'occasion d'un étonnement intellectuel particulièrement réjouissant. Là encore, la composition de *La Critique* est fortement significative : le public n'est pas invoqué ou cité, mais il est mis en scène, avec ses prises de position. Certes c'est une fraction du public et c'est Molière qui tient la plume ; mais il reste que le public, et non pas seulement quelques spectateurs internes, que le public, donc, dans sa fonction critique et pour son discours critique, fait le sujet d'une pièce. De ce point de vue, la Querelle de *L'École des femmes* peut apparaître comme un point d'aboutissement de la Querelle du *Cid*, qui avait fonctionné comme un moment de cristallisation et de constitution du « public », au sens où nous l'entendons aujourd'hui³¹.

Plus encore, cette fonction critique est montrée comme essentielle au théâtre. Que l'on voie dans la comédie de Molière une comédie axiologique qui joue « avec les valeurs de son public mondain, pour en faire la matière même de ses pièces »,³² ou qu'on lui conserve une visée instructive, qui repose sur la

²⁹ *L'Impromptu de Versailles*, t. II, scène 5, p. 840-841 : « MOLIERE – Et lorsqu'ils ont délibéré s'ils joueraient *le Portrait du peintre*, sur la crainte d'une riposte, quelques-uns d'entre eux n'ont-ils pas répondu : “ Qu'il nous rende toutes les injures qu'il voudra, pourvu que nous gagnions de l'argent ? ” » ; et plus loin : « Le beau sujet à divertir la cour que Monsieur Boursault. [...] Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée : il ne demanderait pas mieux ; et il m'attaque de gaieté de cœur, pour se faire connaître de quelque façon que ce soit. »

³⁰ *La Critique...*, t. I, scène 5, p. 496.

³¹ Sur ce point, voir Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle* (Paris : Les Belles Lettres, [1994], 2004).

³² Georges Forestier et Claude Bourqui, « Introduction », t. I, p. xvii.

circulation entre la scène et la salle du ridicule et de sa censure, la comédie se donne toujours comme une occasion sociale, et publique, de discuter des normes et des valeurs. Et c'est ce que thématise la Querelle de *L'École des femmes* et plus particulièrement *La Critique*. Celle-ci montre en effet que le théâtre n'existe que dans un échange avec le public, qu'il réclame que le public joue sa partie et qu'il soit intégré à l'événement théâtral, et plus largement à la pratique socio-culturelle qu'est le théâtre.

Enfin, en retour, on voit l'événement théâtral s'intégrer pleinement à la vie des spectateurs. Au plaisir de Dorante répond le plaisir du spectateur, du spectateur réel cette fois, devant les dialogues des personnages et leurs multiples significations. *La Critique* lui donne en effet à voir comment l'expérience esthétique informe les conversations et les rapports entre les personnages, comment le jugement sur une œuvre fait affleurer les positions sociales, et les dispositions singulières des uns et des autres. Les jugements que les personnages portent sur la pièce sont le vecteur de leurs relations, qu'elles se caractérisent par l'animosité ou la complicité ; ce qui se passe dans *La Critique*, l'évolution des relations entre les personnages, la révélation de tel ou tel trait de caractère, tout cela dépend de leurs avis sur la pièce.³³ En s'appropriant la critique dramatique (et pratiquement en l'inventant si l'on retient le sens moderne de l'expression), les personnages rassemblés dans le salon d'Uranie font de l'expérience esthétique une dimension centrale de leur vie, parce qu'elle en cristallise des aspects essentiels.

À l'occasion de la Querelle de *L'École des femmes*, en raison du contexte proto-polémique et pour répondre à certaines critiques formulées par ses adversaires, Molière se fait donc défenseur du

³³ La mise en scène de *La Critique de l'École des femmes* par Clément Hervieu-Léger, en 2012 à la Comédie française, était d'ailleurs très éloquente à cet égard ; prenant *La Critique* comme une véritable pièce, destinée à la scène, il s'appuyait sur la dynamique proprement théâtrale des relations entre les personnages et doublait les jugements d'un jeu révélant leurs enjeux sociaux – au point de suggérer, de manière très convaincante, le début d'un sentiment amoureux de Dorante pour Élise, et le dépit d'Uranie.

théâtre. *La Critique* et *L'Impromptu* reprennent des éléments topiques du discours apologétique tout en les « articulant » d'une manière nouvelle, notamment parce que le dramaturge leur donne la forme d'une défense en acte. Elles retravaillent la question fondamentale de l'utilité morale de la comédie et déplacent les termes de la défense vers de nouveaux usages ; c'est en particulier le cas pour *La Critique*, qui met au premier plan la réception des spectateurs, l'impact social du théâtre. La chose en soi n'est pas nouvelle : avant le XVIII^e siècle, la pensée et la pratique de l'art, et de l'art dramatique en particulier, ne sont pas séparables de ses usages sociaux, moraux et politiques. Mais Molière spécifie en donnant au théâtre et à ses praticiens une place inédite dans la société – ce qui revient à dire qu'il est désormais trop tard pour attaquer le théâtre, car la comédie est dorénavant non seulement un divertissement d'honnêtes gens, mais aussi une occupation³⁴ et une conversation d'honnêtes gens. Surtout, il fait du spectacle dramatique une expérience esthétique au sens plein du terme. Comme *expérience*, elle s'intègre pleinement à la vie du public ; comme *expérience esthétique*, elle met en jeu le corps, à travers les sens et les affects. Molière d'ailleurs, plus ou moins subrepticement, revendique la place du corps dans la réception de l'œuvre, par la revalorisation du rire, par les conseils d'Uranie et de Dorante (regarder seulement si les choses nous « touchent », se laisser « aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles »),³⁵ mais aussi *a contrario* par la réception de Climène qui se voudrait uniquement spirituelle et dans laquelle le corps fait retour de manière incontrôlée ; le corps seul, ni l'esprit seul ne peuvent suffire, l'expérience esthétique, tout comme la vie en société, se doit mettre en œuvre une intelligence sensible.

³⁴ Lorsque Lysidas entre en scène, il arrive de chez la Marquise où il a lu sa pièce (scène 6).

³⁵ *La Critique...*, t. I, scène 6, p. 507.