
LE FOU DU ROI

Molière et l'autorité

Analyse à travers *L'Ecole des femmes* et *Les Femmes savantes*

Théâtre et écriture de la dissimulation	3
L'éducateur, le pédant, les parents.....	5
La question des femmes.....	7
Religion et pouvoir	8
Molière, le protégé du roi	9
Bibliographie	14

Molière était-il libertin ? De son temps, les accusations n'ont pas manqué¹ ; du nôtre, les études ne cessent de s'interroger sur le sujet. Il faut dire que l'on trouve parmi ses amis certains grands noms de ce que l'on a rassemblé sous le terme de littérature libertine du XVII^e siècle : Des Barreaux, La Mothe Le Vayer, Cyrano De Bergerac et D'Assoucy, notamment². Outre ces quelques liens d'amitié, le rapprochement se fait aussi au niveau thématique : *L'Ecole des femmes* elle-même semble être la transposition de la *Précaution inutile* de Scarron³ – ou du moins elle en est largement inspirée⁴. Une pièce qui a d'ailleurs provoqué une large polémique⁵, tout comme un certain pourcentage de la production moliéresque – et principalement *Tartuffe*, interdite à contre cœur par le roi qui n'a cependant pas attendu très longtemps pour l'autoriser à nouveau. Par ailleurs, la remise en question de toute forme d'autorité – et du dogmatisme qu'elle entraîne – semble traverser l'entier du théâtre de Molière. L'auteur attaque non seulement l'autorité en tant que telle – et notamment celle des parents ou des maris – mais également les personnages qui *font autorité* : les doctes, les pédants, les dévots.

Querelles suite à la diffusion de ses œuvres, accusations d'athéisme, défiance face au pouvoir et au dogmatisme, amitiés louches : Molière semble ainsi rassembler un certain nombre des caractéristiques communes aux libertins du XVII^e. Pourtant, il n'a jamais été définitivement classé dans cette catégorie – aux frontières, par ailleurs, relativement floue. Certes, il est déjà particulièrement difficile de démasquer ceux qui partageaient la faculté d'avancer déguisés et qui étaient devenus maîtres dans l'art de la dissimulation. Mais dans le cas du dramaturge, deux facteurs viennent s'ajouter à cette difficulté : le statut de Molière – et principalement ses relations avec la Cour – et celui du théâtre.

Il s'agira donc ici de définir en quoi les particularités du genre théâtral sont décisives pour saisir le possible libertinage de Molière, puis de questionner son rapport critique – explicite et sous-jacent – à l'autorité sous toutes ses formes, à travers l'exemple de *L'Ecole des femmes* et des *Femmes savantes*. Puisque, comme leur nom l'indique, ces deux pièces mettent l'accent sur des personnages féminins, nous nous

¹ « Que ses œuvres aient senti le fagot, cela ne faisait pas de doute pour les contemporains, et surtout pour l'Eglise. Les dévots ne se sont pas fait faute de le dénoncer, non pas, notons-le bien, comme "catholique tiède" ou "libertin à son insu" mais comme libertin notoire et conscient. » – John Cairncross, *Molière bourgeois et libertin*, Paris, A.G. Nizet, 1963, p.11. Cairncross cite notamment Bayet, Bourdaloue, le Sieur de Rochemont, l'archevêque de Paris Hardouin de Péréfixe et l'abbé Pierre Roullé.

² John Cairncross, « Molière subversif », in John Cairncross (dir.), *L'humanité de Molière*, Paris, A.G. Nizet, 1988, p.13.

³ C'est la thèse défendue par Nathalie Fournier, qui trace les différents parallèles entre les deux écrits dans son article « De la *Précaution inutile* (1655) à *L'Ecole des Femmes* (1662) : la réécriture de Scarron par Molière », in *XVII^e siècle*, n°186, 1995. François Berlan l'évoque également dans « L'ingénuité d'Agnès. Etude d'un champ lexical dans *L'Ecole des femmes* », in *L'information grammaticale*, n°24, 1985.

⁴ *La Précaution inutile* met aussi en scène un futur mari ayant pour dessein d'épouser une jeune fille qu'il a pris soin de faire élever dans l'ignorance. Il existe cependant une différence de taille : le héros de Scarron est fiancé à la mère de la jeune fille en question, elle-même fruit d'amours coupables avec un rival.

⁵ « L'éveil d'Agnès, malgré la soumission où l'a tenue son tuteur, pose directement, à une société qui ne l'avait jamais vu poser avec autant d'acuité, la question de l'éducation des filles, et celle de leur liberté. Aucune comédie ne s'étant préoccupée jusque-là de telles réflexions, le succès et le scandale sont à la mesure de l'audace. » – Jean Serroy, « Préface », in *L'Ecole des femmes*, Paris, Gallimard, 2013. Une querelle qui a d'ailleurs amené Molière à publier sa *Critique de l'Ecole des femmes* un an plus tard.

arrêterons un instant sur le lien entre émancipation féminine et lutte contre l'autorité. Enfin, il sera question de la place de Molière à la Cour et de sa position face au pouvoir royal.

Théâtre et écriture de la dissimulation

Le statut du théâtre est particulier, et extrêmement intéressant lorsqu'il est question d'écriture de la dissimulation.

Premièrement, il est, par nature, public et exposé. Contrairement à certains de ses amis, Molière s'exprime donc publiquement et doublement – par écrit et par oral – puisque ses textes sont à la fois publiés et joués. C'est la grande force du théâtre qui, du même coup, oblige à d'autant plus d'habileté dans la dissimulation de ce que l'on ne doit pas dire tout haut :

Molière n'est pas unique en son genre. Il s'insère dans une lignée d'écrivains classiques, fort différents les uns des autres, qui ont tous en commun d'avoir repéré les tares du système d'autorités de l'époque. [...] Mais, du fait qu'il joue quotidiennement devant la cour, Molière est le plus en vue de ces critiques sociaux, le plus vulnérable et le plus propre à faire de la littérature une force libératrice.⁶

De plus, la scène est également le royaume de l'illusion : le théâtre montre au grand jour des vérités, sous couvert de faux ; l'apparence étant peut-être le seul moyen de montrer le vrai. Molière atteint le paroxysme de cet art dans sa rédaction de *La Critique de l'Ecole des femmes* :

L'auteur apparaît parmi ses acteurs comme « un honnête homme parmi les honnêtes gens ». Ces réponses impliquent donc un art théâtral très conscient de lui-même, une véritable philosophie esthétique, une réflexion sur le faux-semblant, sur le jeu d'apparences qui est au cœur de la représentation théâtrale.⁷

Deuxièmement, le théâtre multiplie les niveaux d'élocution. En effet, il obéit de facto à la loi de la double énonciation :

Au théâtre, on n'a pas [...] un émetteur simple, mais un « pôle d'émission » constitué de la triade auteur/personnage/acteur, qui s'adresse à un « pôle de réception », composé également de trois instances, l'acteur, le personnage et le public. Dans cet « emboîtement d'instances énonciatives », tout échange est fondamentalement double, adressé simultanément à un destinataire direct, le personnage interlocuteur, et à un destinataire indirect, le récepteur-spectateur. C'est ce que l'on appelle la « loi de la double énonciation ».⁸

Le théâtre permet ainsi à l'auteur de se cacher derrière ses personnages. Ce sont eux, en effet, qui s'expriment directement – en-dehors des didascalies, qui restent très rares chez Molière. Il est donc particulièrement difficile de déceler l'intention de l'auteur derrière les mots : « D'ailleurs, qui parle ? Qui dit vrai ? Quel poids faut-il accorder à la parole de tel personnage par rapport à tel autre ? Y a-t-il un

⁶ Karolyn Waterson, *Molière et l'autorité, Structures sociales, structures comiques*, Lexington, Kentucky, 1976, p.139 (note 12).

⁷ Antony McKenna, « Molière et l'imposture dévote », in *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, n°6, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p.104.

⁸ Didier Souiller (dir.), *Etudes théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.483.

personnage qui soit chargé de nous donner la leçon, la clef du sens visé par l'auteur ? »⁹ Finalement, seule la valorisation ou la dépréciation des personnages peut indiquer des pistes de compréhension. C'est, par exemple, le cas de Chrysalde dans *L'École des femmes* :

Parfaitement lucide sur les divagations de l'obsédé [Arnolphe], il reste un ami sincère, patient, franc, loyal, fiable, discret, raisonnable ; il est affable, courtois, respectueux de l'autre, modeste, plein d'humour et de douceur. Par son discours et par son comportement, il est le représentant d'une philosophie de la sociabilité – c'est-à-dire de l'honnêteté – qu'il définit comme une voie moyenne entre deux erreurs extrêmes, ou « deux extrémités fâcheuses ».¹⁰

Si les libertins du XVII^e siècle sont passés maîtres dans l'art de multiplier les niveaux de lecture, s'adressant à des publics différents selon leur capacité à décrypter chaque degré de sens, le théâtre élargit d'autant plus ce faisceau polysémique du fait de sa double énonciation. Un même discours peut ainsi être interprété de manière complètement différente par un personnage ou par un autre, par un public « naïf » ou par des spectateurs plus avertis ; et il est particulièrement difficile de rattacher une parole à l'auteur lui-même.

Les maximes du mariage, énumérées à la scène 2 de l'acte III de *L'École des femmes* peuvent ainsi être interprétées de diverses façons. Il y a déjà un décalage entre émetteur et récepteur au premier niveau : Arnolphe imagine qu'Agnès n'y comprend rien (« Je vous expliquerai ce que cela veut dire »), ou en tout cas qu'elle finira forcément par y adhérer (« Ainsi que je voudrai, je tournerai cette âme »¹¹) ; alors que celle-ci est justement en train d'apprendre gentiment comment contourner les interdictions de son tyran, comme Arnolphe l'apprendra de la bouche d'Horace peu après avec l'histoire du jet de grès. Elle remettra en outre en cause l'entier du discours par une simple question : « Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? »¹². Au second niveau, le public perçoit immédiatement une forme d'ironie dans cette série de prescriptions qui ne donnent guère envie de se marier. On a particulièrement peine à plaindre les « pauvres maris », victimes des conspirations des « belles assemblées ». A ceci s'ajoute un troisième niveau de compréhension : certains ont perçu sous ces maximes une parodie des dix commandements, évacuant précisément tout plaisir et amusement ; la réponse d'Agnès citée ci-dessus prend, selon cette analyse, une dimension supplémentaire : elle devient porte-parole d'un « épicurisme naïf » face à l'austère doctrine chrétienne¹³.

Le spectateur en sait toujours plus, au théâtre, que les personnages ; ce qui lui fournit des outils supplémentaires pour analyser les situations se déroulant sous ses yeux. Mais cette connaissance est ici augmentée pour qui sait déchiffrer le second degré. A noter que Molière, et c'est probablement l'une de

⁹ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, p.13.

¹⁰ *Ibid.* p.30.

¹¹ Acte III, scène 3.

¹² Acte V, scène 4.

¹³ Antony McKenna, « Molière et l'imposture dévote », *Op.cit.* p.103. Le lien à l'épicurisme n'est pas anodin, quand on sait que Molière a traduit Lucrèce alors que le sujet était tabou (cf. John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.13).

ses particularités fondamentales, est souvent déjà subversif au premier degré – ce qui lui a valu de faire face à de nombreuses querelles tout au long de sa carrière.

Finalement, il ne faut pas oublier que le théâtre est également le résultat d'une étroite association entre le texte et la mise en scène. En tant qu'homme de théâtre, Molière était probablement tout à fait conscient des apports de la mise en espace au texte. De plus, il suffit de regarder les différentes interprétations contemporaines des œuvres du dramaturge pour constater que le sens peut drastiquement varier d'une création à l'autre selon les choix du metteur en scène – que ce soit au niveau des costumes, du décor, du jeu ou même du choix des comédiens¹⁴. Bien qu'il soit donc particulièrement complexe d'imaginer à quoi l'on pouvait assister en 1663 ou en 1672 face aux représentations de *L'École des femmes* ou des *Femmes savantes*, on peut en conclure que cet état de fait ajoute encore à la pluralité des interprétations.

L'éducateur, le pédant, les parents

Cependant, une constante semble traverser tout le théâtre de Molière : c'est la défense de l'amour et de la liberté des jeunes gens. Le schéma de ses comédies est très souvent semblable : un mariage est en préparation, et pour une raison ou une autre les parents s'opposent au choix de leurs progénitures. Ces dernières finissent toujours par l'emporter, souvent grâce à l'aide de leurs domestiques, et en général avec l'appui d'un autre personnage proche des parents.

Au sein de ce schéma global, Molière examine minutieusement le rôle du personnage autoritaire à détrôner – celui auquel « les mœurs du Grand Siècle donnent automatiquement des droits sur un autre membre de la même société et qui, au cours d'une pièce, essaie d'exercer ces privilèges »¹⁵. Toujours, ce personnage, souvent asocial mais très complaisant envers lui-même et gonflé d'amour-propre, entre en conflit avec ses subordonnés – et perd la bataille. De plus, il est en général pris d'une manie qui le rend un peu fou et détériore ses relations avec son entourage ; c'est d'ailleurs ce côté monomane qui permet aux imposteurs de profiter d'eux. Souvent (mais pas toujours), cette figure est masculine.

Arnolphe, dans *L'École des femmes*, est un exemple particulièrement parlant de ce type de « monstres » moliéresques, puisqu'il cumule les trois formes d'autorité sociale : celle du père, du maître et du mari. Ainsi, « la tutelle qu'il exerce sur sa jeune pupille traduit à la fois l'autorité sociale que la loi reconnaît au mari sur sa femme et l'autorité morale que l'éducateur exerce sur son élève. [...] L'âge des protagonistes enrichit même la figure de l'époux de celle du père. »¹⁶ Sa peur irrationnelle d'être cocu constitue un vrai problème pour sa vie et celle de son entourage, et ce n'est pas sans sarcasme que Chrysalde conclura :

¹⁴ « De là surgissent donc toutes les ambiguïtés de mise en scène : décalage entre l'intention de l'auteur et celle du metteur en scène, décalage entre l'ambition de celui-ci et la réception par le public : la nature même de la représentation théâtrale crée des distances et des incompréhensions. » – Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, *Op.cit.* p.13.

¹⁵ Karolyn Waterson, *Molière et l'autorité*, *Op.cit.* p.12.

¹⁶ Jean Serroy, *Op.cit.* p.24.

« Si n'être point cocu vous semble un si grand bien / Ne vous point marier en est le vrai moyen. »¹⁷
Arnolphe, à la triple casquette, est d'ailleurs triplement ridiculisé.

Premièrement, il se trouve trompé avant même d'être marié. Une situation rendue d'autant plus comique qu'il tient également le rôle de confident pour son propre rival, Horace. Le ridicule est ainsi redoublé : même en bénéficiant d'une source directe, lui assurant de savoir immédiatement tout de ce que lui cache sa fiancée – contrairement à la plupart des cocus –, il est incapable d'empêcher quoi que ce soit ; ce qui a pour effet de souligner davantage encore son impuissance.

Deuxièmement, il est évidemment décrédibilisé comme maître étant donné que son but était de maintenir sa pupille dans l'ignorance – ce qui est en soi un abus de pouvoir. De plus, il n'a même pas réussi à lui inculquer les rares leçons auxquelles il tenait : le rôle d'une femme au sein d'un mariage. Il ne parvient d'ailleurs à convaincre absolument personne ; ni Chrysalde, ni les spectateurs. Son autorité ne s'exerce finalement que sur deux domestiques montrés comme dévoués mais avec très peu d'esprit, qui deviennent malgré eux complices des amants en croyant avoir tué Horace – comme s'il était décidément inimaginable chez Molière que les serviteurs soient du côté des tyrans.

Troisièmement, il va jusqu'à perdre son autorité de père puisque le véritable géniteur d'Agnès surgit à la fin. Le mariage entre Agnès et Horace est finalement conclu par les deux pères, Oronte et Enrique, alors qu'Arnolphe s'en va « tout transporté et ne pouvant parler ».

Dans les *Femmes savantes*, le rôle du monstre est réservé à une femme : Philaminte. C'est elle qui exerce une autorité tyrannique sur sa fille et, comme Argan le fera plus tard dans *Le Malade imaginaire* et comme Orgon l'a déjà fait dans *Tartuffe*, décide du mariage de son enfant pour s'assurer être toujours accompagnée de la personne dont elle a besoin – en l'occurrence, un « savant ».

Les mécanismes ne sont pas les mêmes que chez Arnolphe, puisque l'attaque porte principalement sur l'imposteur, à savoir Trissotin. Philaminte s'en sort d'ailleurs mieux que ce dernier, puisqu'elle montre la plus totale indifférence face aux annonces d'Ariste, qui prétend que la famille vient de perdre toute sa fortune, et condamne lourdement Trissotin une fois celui-ci démasqué. Toutefois, si le dénouement l'épargne, elle est tournée en ridicule pendant tout le reste de la pièce. A nouveau, c'est son côté monomaniacal qui la rend insupportable. Obsédée par sa passion du savoir, elle en vient à abuser de son pouvoir : « Je ne veux point d'obstacle aux désirs que je montre »¹⁸, « Il faut absolument que mon désir s'exécute », « Je l'ai dit, je le veux ; ne me répliquez pas »¹⁹. Trissotin, en bon imposteur, sait profiter de son aveuglement.

Il est toutefois intéressant de remarquer que, dans cette pièce, tous les personnages échouent, sauf Ariste : Chrysalde, malgré ses multiples annonces, ne reconquiert pas son autorité sur sa femme, laissant à Martine, une domestique, le soin de développer son argumentaire – qui n'aura aucun effet, même après le dénouement ; Clitandre est totalement impuissant, ne bénéficiant d'aucun pouvoir sur personne ; Henriette ne parvient ni à faire fléchir sa mère, ni à convaincre Trissotin que ce serait une mauvaise idée

¹⁷ Acte V, scène 9.

¹⁸ Acte II, scène 6.

¹⁹ Acte V, scène 3.

de la prendre pour femme ; Bélise est considérée par tout le monde comme une folle ; Trissotin est démasqué, et il ne s'exprime même plus suite au dévoilement de la supercherie d'Ariste ; Armande n'arrive pas à éviter le mariage entre Henriette et Clitandre, ni à reconquérir sa place dans le cœur de ce dernier – c'est elle la grande perdante de la pièce. Finalement, si le mariage entre les deux jeunes amants a bel et bien lieu, c'est uniquement grâce à l'intelligence et à la ruse d'Ariste.

Dans ces deux pièces, donc, la jeunesse, la ruse et l'amour triomphent sur l'autorité parentale. Cette victoire se double, dans *L'École des femmes*, de celle sur le mari et maître et, dans *Les Femmes savantes*, de celle sur l'imposteur et pédant. Quatre formes d'autorité – les parents, le mari, l'éducateur et le pédant – sont ainsi tournées en ridicule, au profit à la fois des jeunes amants et de la sagacité des honnêtes hommes – Chrysalde et Ariste.

La question des femmes

L'on pourrait penser que Molière ferait de la femme, victime par excellence de l'autoritarisme, son cheval de bataille contre toute forme de pouvoir. Pourtant, ce n'est pas forcément le cas. Il faut dire que la position de la femme n'est pas si terrible au XVII^e siècle, et qu'en termes de mariage elles sont même mieux loties que les jeunes hommes :

Il existe bel et bien des pouvoirs féminins, y compris juridiquement assurés, dans la société de l'Ancien Régime. Et si une fille mineure de vingt-cinq ans n'est pas en droit de se choisir un époux sans l'autorisation de ses parents, la contrainte existe aussi, et même plus forte, pour les garçons, puisque pour eux la minorité en ce domaine va jusqu'à trente ans !²⁰

C'est donc moins l'inégalité des sexes que la prise en compte du choix des enfants par leurs parents que Molière choisit de mettre en avant : comme mentionné précédemment, c'est un thème récurrent dans son théâtre. L'émancipation de la femme, tout comme celle des jeunes hommes, réside donc dans la contestation de l'autorité familiale, source de tous les maux. De manière générale, les jeunes gens, hommes et femmes confondus, sont montrés sous un jour positif.

Ainsi Agnès, bien qu'ingénue et sans éducation par la faute d'Arnolphe, fait preuve d'esprit en trouvant des subterfuges pour contourner les interdits de son futur époux. Se rendant vite compte de son peu d'éducation, elle en a même « honte » et en fait le reproche à Arnolphe : « Vous avez là-dedans bien opéré vraiment / Et m'avez fait en tout instruire joliment ! »²¹ Son ignorance même est utilisée à bon escient, puisqu'elle remet en question les principes du mariage chrétien, vu comme un enfermement, et qu'elle défend *en toute innocence* les vertus du plaisir :

Chez vous le mariage est fâcheux et pénible,
Et vos discours en font une image terrible ;
Mais, las ! il le fait, lui, si rempli de plaisirs,
Que de se marier il donne des désirs.²²

²⁰ Jean Serroy, *Op.cit.* p.25.

²¹ Acte V, scène 4.

²² *Ibid.*

Elle se fait finalement le défenseur de la sincérité, allant jusqu'à rétorquer à Arnolphe qui s'étonne de l'entendre dire qu'elle ne l'aime pas : « Voulez-vous que je mente ? »²³

Pour Agnès comme pour Henriette, la liberté ne passe finalement pas par les jeux littéraires des salons – la première en ayant été éloignée, la seconde les fuyant – mais par un mariage heureux. Molière en fait une arme supplémentaire contre la doctrine chrétienne : condamnant la jalousie, minimisant l'adultère²⁴, se moquant du dualisme corps-esprit qui voudrait épurer l'amour de tout contact physique²⁵, contestant même l'idée du péché²⁶, il défend le droit des filles de choisir leur mari et va jusqu'à « bafouer la cérémonie du mariage chrétien »²⁷. Chrysalde, qui se montre particulièrement expressif sur sa vision du mariage face à un Arnolphe obtus, place ainsi très clairement les vertus de la sociabilité au-dessus des vertus chrétiennes de fidélité conjugale ; « au-dessus, on peut dire, du sacrement du mariage. »²⁸

Avant d'être pour les femmes, Molière est donc avant tout pour la liberté :

Si Molière prend en compte la revendication féministe des précieuses concernant la légitimité, pour les filles, d'une éducation que la société du temps se refuse à leur donner, c'est moins pour défendre les femmes en tant que telles (capables, elles aussi, de l'excès inverse, le pédantisme, comme le montreront *Les Femmes savantes*) que pour affirmer l'imprescriptible liberté pour tout être humain de pouvoir être lui-même. Dans la mesure où cette liberté se trouve particulièrement mise en question dans le cas des femmes, la démonstration de leur aptitude à apprendre, à aimer, à vivre apparaît d'autant plus éclatante.²⁹

Religion et pouvoir

Toutefois, si ces différentes observations dessinent les contours d'un auteur bel et bien engagé contre l'autorité sous ses diverses formes, il s'agit là d'attaques relativement explicites. Les doctes, les éducateurs, les parents : la critique n'est pas aisée, mais elle est possible dans le contexte du règne de Louis XIV. En revanche, il en est d'autres bien moins faciles, celles des deux pouvoirs les plus absolus de l'époque : le christianisme et la monarchie.

²³ Acte V, scène 4.

²⁴ Principalement à travers la bouche de Chrysalde, qui mène une argumentation empruntant au stoïcisme : « Mettez-vous dans l'esprit qu'on peut du cocuage / Se faire en galant homme une plus douce image / Que des coups du hasard aucun n'étant garant / Cet accident de soi doit être indifférent » (Acte IV, scène 8).

²⁵ C'est Armande qui se fait la porte-parole de cette philosophie : « C'est un feu pur et net comme le feu céleste » (Acte IV, scène 2). Ironiquement, c'est elle qui se trouve piégée dans sa propre argumentation : « Ainsi donc à leurs vœux vous me sacrifiez ? ». Inquiétude à laquelle Philaminte rétorque : « Ce ne sera point vous que je leur sacrifie / Et vous avez l'appui de la philosophie / Pour voir d'un œil content couronner leur ardeur. » (Acte V, scène dernière)

²⁶ A travers l'innocence d'Agnès et son fameux « Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? » (Acte V, scène 4).

²⁷ John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.14.

²⁸ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, *Op.cit.* p. 32.

²⁹ Jean Serroy, *Ibid.* p.26.

Or, Molière a bel et bien été critique envers les dévots ; c'est même l'un de ses traits caractéristiques. Après d'épisode de *Tartuffe*, où l'attaque est la plus directe, l'auteur doit avancer masqué sur ce sujet : certains ont noté le parallèle que l'on peut effectuer ensuite entre le traitement que Molière réserve aux médecins et celui qu'il a fait subir aux dévots. Ainsi, Antony McKenna évoque ce parallèle à propos de *L'Amour médecin* :

L'imposture de la médecine est comparée à celle de l'astrologie, et celle de l'astrologie à celle de la théologie. Comme le laissait entendre déjà *Dom Juan*, « impie en médecine », Molière dénonce, à travers l'imposture des médecins, celle des théologiens, qui profitent de la peur de la mort de leurs « patients » crédules.³⁰

Une comparaison enrichie par le parallèle que l'on peut établir entre la bataille opposant adeptes de la purge et adeptes de la saignée dans *L'Amour médecin*, et celle des jansénistes contre les jésuites (et vice-versa) au XVII^e siècle.

Cette thèse est partagée par John Cairncross, qui compare *Tartuffe* au *Malade imaginaire* :

On a maintes fois souligné l'analogie entre Argan et Orgon, l'obsession du corps chez l'un correspondant à la préoccupation du salut chez l'autre. [...] L'on fait [dans *Le Malade imaginaire*] à deux reprises un procès en règle aux médecins, en soulignant leur culte servile de l'antiquité et du principe d'autorité, et, naturellement, leur opposition farouche aux « nouvelles découvertes » (comme la circulation du sang), le tout au cri de guerre de « nous sommes les gens de maintenant ». [...] On peut difficilement résister à l'idée que Molière y ait trouvé en quelque sorte un succédané de la religion, sujet tabou.³¹

Un moyen pour l'auteur, menacé par ceux qu'il a maltraité dans *Tartuffe*, de continuer à attaquer les dévots sous un déguisement plus opaque que celui de sa défense première – à savoir la dénonciation de l'hypocrisie et non des « vrai dévots ». Antony McKenna va encore plus loin, affirmant que l'ensemble du théâtre de Molière est une « véritable machine de guerre contre le christianisme », qu'il « s'amuse à développer, en langage codé »³².

Ainsi, l'art de la dissimulation, bien connu des libertins, permet à Molière de s'attaquer au christianisme dans son ensemble sans courir le danger d'une censure ou d'un procès. Mais qu'en est-il de son rapport au pouvoir politique ?

Molière, le protégé du roi

Car il ne fait aucun doute que le public cible de Molière ait été celui de la Cour : « La grande épreuve de toutes vos comédies, c'est le jugement de la Cour », rappelle d'ailleurs Dorante dans *La Critique de l'Ecole des femmes*. C'est donc à elle qu'il faut plaire. S'il est souvent difficile de déceler la pluralité des sens

³⁰ Antony McKenna, « Molière et l'imposture dévote », *Op.cit.* p.126.

³¹ John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.17.

³² Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, p.169. McKenna fait également reposer sa théorie sur le fait que l'auteur réfute la thèse de la Chute et de la Rédemption chrétiennes : « L'honnête homme [...] ne cherche pas à "réformer" la nature [des hommes] [...]. En d'autres termes, il refuse la Chute, il refuse d'envisager la nature humaine comme "tombée en corruption", comme "entachée par le péché". » *Ibid.* p.143-144. Le véritable malade imaginaire, c'est en fait le chrétien.

enfouie sous les écrits de libertins tels que Cyrano de Bergerac ou Théophile de Viau, la tâche se révèle donc d'autant plus ardue chez Molière dès que l'on cherche à traquer une quelconque défiance de l'autorité royale. Ce d'autant plus que le jeune monarque, qui semble partager certaines valeurs avec le dramaturge, lui apporte une protection bien utile :

Le jeune Louis, qui avait pris le pouvoir en main en 1661, n'était nullement dévot. [...] Il détestait les prédicateurs austères qui lui reprochaient ses amours nombreuses et en particulier il était résolu à écraser la Compagnie du Saint Sacrement qui contrecarrait sa politique étrangère et s'érigeait en Etat dans l'Etat. [...] Molière n'a pas tardé à profiter de ce climat de libéralisme.³³

Difficile, dans un tel contexte, de mordre la main qui le nourrit et le protège ; et si Molière peut se montrer relativement explicite dans sa critique d'une autorité parentale, ou même cléricale au vu du comportement peu dévot du monarque, il n'en va pas de même pour le pouvoir royal.

Pourtant, tout porte à croire que Molière avait de grandes raisons, sur un plan idéologique, de s'opposer à ce pouvoir. En effet, que ce soit sous les traits du médecin, du dévot ou du pédant, il n'attaque qu'une seule et même chose : l'imposture³⁴. A l'opposé, certains personnages, clairement mis en valeur, peuvent bénéficier d'une fonction d'autorité – Ariste ou Chrysalde, par exemple. Se dessine alors l'image d'un auteur qui serait moins hostile au pouvoir en tant que tel qu'opposé à l'autorité *vue comme imposture*, et même défenseur d'une forme d'autorité basée, elle, sur le mérite :

Son théâtre baigne dans une ambiance défavorable à l'autoritarisme qui s'y trouve miné d'innombrables façons. [...] Il crée un univers théâtral où les distinctions de caste s'estompent, où les rôles traditionnels deviennent interchangeable, où l'insolite avoisine l'audacieux et où l'autorité qui n'est pas fondée sur le mérite est sans cesse mise à l'épreuve.³⁵

Or, quoi de moins méritocratique que le système monarchique, fondé sur une différence arbitraire – le sang – et transformé en absolutisme par Louis XIV ? De plus, Molière semble défendre, à travers les personnages qui se trouvent valorisés, la vertu du juste milieu aristotélicien : ni trop, ni trop peu. L'honnête homme se situe systématiquement entre deux extrêmes. McKenna en fait le fil conducteur de son analyse des imposteurs chez Molière : « La voie de l'honnête homme, de l'homme galant, de l'homme sociable est définie par rapport à deux erreurs extrêmes. »³⁶ Le Roi Soleil n'étant pas vraiment réputé pour sa tempérance et sa modestie, Molière aurait donc toutes les raisons de se montrer critique à l'égard d'un pouvoir absolu. Pouvoir qu'il ne peut cependant attaquer ouvertement, puisqu'il lui doit

³³ John Cairncross, *Molière bourgeois et libertin*, *Op.cit.* p.12.

³⁴ C'est la thèse que soutient Antony McKenna dans « Molière et l'imposture dévote », *Op.cit.* ainsi que dans son ouvrage *Molière, dramaturge libertin*, *Op.cit.* Il y rajoute d'ailleurs la figure de Don Juan, « faux libertin », et celle d'Alceste, « faux solitaire ».

³⁵ Karolyn Waterson, *Op.cit.* p.14.

³⁶ Antony McKenna, « Molière et l'imposture dévote », *Op.cit.* p.105. Un point de vue partagé par Jean Molino : « Clitandre et Henriette expriment avec la plus grande clarté une philosophie anti-dualiste, qui se trouve non point dans un banal et plat entre-deux, mais dans un milieu, situé entre les deux extrêmes de l'angélisme et de l'animalité, entre l'ange et la bête. Ce milieu, c'est la médiété aristotélicienne, dont déjà Terence avait fait la clef de la morale comique. » – Jean Molino, « Les nœuds de la matière : l'unité des *Femmes savantes* », in Jean Cairncross (dir.), *L'humanité de Molière*, *Op.cit.* p.161.

paradoxalement sa liberté de pensée et d'agir, sa raison d'être étant donné qu'il s'agit de son public de prédilection, en plus de son pain quotidien³⁷. Malgré cette position particulière, certains éléments indiquent la piste d'une remise en question de cette autorité royale.

La première chose à souligner, c'est le fait que les serviteurs du théâtre de Molière sont souvent les plus malins : « A partir de *Tartuffe*, la juxtaposition d'un personnage autoritaire en voie de dégénérescence à un subalterne méritoire devient particulièrement marquante. »³⁸ Ce sont d'ailleurs eux, la plupart du temps, qui *font autorité* sur les jeunes héros de l'histoire face à leurs parents, représentants de l'autorité-imposture. Le cas de Martine, dans *Les Femmes savantes*, est particulièrement parlant à cet égard : c'est elle qui mène toute l'argumentation à la place de Chrysale, face à Philaminte, ne lui laissant que quelques mots d'approbation (« C'est bien dit », « Sans doute », « Il est vrai », « C'est parler comme il faut », etc.). A tel point que celle-ci s'en moque, non sans ironie : « Est-ce fait ? et sans trouble ai-je assez écouté votre digne interprète ? »³⁹ L'effet comique est d'autant plus accentué que le discours de Martine est précisément axé sur l'autorité des maris :

Si j'avais un mari, je le dis,
Je voudrais qu'il se fît le maître du logis ;
Je ne l'aimerais point, s'il faisait le jocrisse ;
Et si je contestais contre lui par caprice,
Si je parlais trop haut, je trouverais fort bon
Qu'avec quelques soufflets il rabaisât mon ton.

Ainsi, la hiérarchie sociale est souvent remise en question chez Molière, au profit justement d'une méritocratie qui valorise les personnages socialement soumis mais intellectuellement supérieurs à leurs maîtres :

En fin de pièce, les parents autoritaires sont ridiculisés, neutralisés ou bien rendus antipathiques – assez souvent par des êtres qui leur sont subordonnés dans la hiérarchie sociale – ce qui souligne qu'aux yeux de Molière les tyrans domestiques sont indignes de détenir les immenses pouvoirs qui leur tombent en partage.⁴⁰

Certes, il s'agit de serviteurs opposés à leurs maîtres et non de citoyens inféodés au pouvoir monarchique. Cependant, si la médecine peut être vue chez Molière comme « le masque de la doctrine chrétienne »⁴¹, il apparaît possible que la famille soit utilisée comme une métonymie de la société. Il est intéressant, à cet

³⁷ Molière était bénéficiaire des gratifications aux gens de lettres et touchait donc une pension régulière depuis 1663. Il s'amuse d'ailleurs, dans *L'École des femmes*, du fait que Cotin (alias Trissotin) et Ménage (alias Vadius) ne soient plus gratifiés dès 1667 : « Si la France pouvait connaître votre prix... – Si le siècle rendait justice aux beaux esprits... » (Acte III, scène 3). Il en profite donc au passage pour appuyer le choix de Colbert, autre personnage qu'il est bon de flatter. Cf. Georges Couton, « Préface », in *Les Femmes savantes*, Paris, Gallimard, 2013, p.19.

³⁸ Karolyn Waterson, *Op.cit.* p.71. Waterson cite *Tartuffe* (Dorine face à Mme. Pernelle et Orgon), *L'Avare* (La Flèche et Frosine face à Harpagon), *Le Bourgeois gentilhomme* (Nicole et Covielle face à M. Jourdain), *Les Femmes savantes* (Martine face à Philaminte) et *Le Malade imaginaire* (Toinette face à Argan).

³⁹ Acte V, scène 3.

⁴⁰ Karolyn Waterson, *Op.cit.* p.18.

⁴¹ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, p.170.

égard, de noter que les chefs de famille – hommes et femmes confondus, d'ailleurs⁴² – sont majoritairement des tyrans chez Molière.⁴³ De plus, s'ils sont vus comme non autoritaires, c'est souvent parce qu'ils n'ont pas de raison d'exercer leur pouvoir ; soit parce que leurs enfants sont d'accord avec eux (comme Mme Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* ou M. Diafoirus dans *Le Malade imaginaire*), soit parce qu'ils n'en ont pas l'occasion (comme la comtesse dans *La Comtesse d'Escarbagnas*)⁴⁴. Le serviteur serait alors l'image du comédien : soumis aux volontés de son maître, mais plus rusé que lui, c'est finalement lui qui arrive à ses fins tout en donnant l'impression à ses supérieurs qu'il a agi pour leurs intérêts. Dans le cas de Molière, son rôle est d'amuser le pouvoir ; il remplit ainsi la fonction assurée jadis par les fous du roi. Or ces derniers sont traditionnellement associés à une forme de satire ; ils étaient les seuls à pouvoir se moquer de leur monarque sans en craindre les conséquences, et en étant souvent très bien rémunérés pour cette tâche. L'analogie est parlante⁴⁵.

En parallèle, Molière procède à un autre renversement : celui de la comédie sur la tragédie. En contestant une hiérarchie littéraire « moulée sur celle de la société »⁴⁶, Molière donne ses lettres de noblesse au genre d'ordinaire lié au « petit peuple », pour reprendre les termes de l'abbé d'Aubignac⁴⁷.

D'autre part, le théâtre de Molière met inlassablement en scène des imposteurs, flattant des dupes et vivant à leurs dépens, pour emprunter à Jean de La Fontaine la si célèbre chute du *Corbeau et le renard* :

Les médecins et les apothicaires ne sont pas les seuls à vivre aux dépens de ceux qui les écoutent. [...] Tous les imposteurs aveuglent leurs dupes au moyen de promesses éclatantes : « Il en est comme de ces beaux songes qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus. » (*Le Malade imaginaire*, III, 3) Seuls quelques esprits « matériels » résistent à ces impostures et refusent de croire à ces promesses : ils ont « toujours trouvé cela trop beau pour être véritable. » (*Les Amants magnifiques*, III, 1)⁴⁸

⁴² Outre Philaminte des *Femmes savantes*, l'on peut citer Mme Pernelle dans *Tartuffe* comme femme autoritaire et à la tête d'une famille.

⁴³ Environ deux tiers, sur une trentaine de personnages. Les tableaux proposés par Karolyn Waterson en annexe de son ouvrage *Molière et l'autorité*, *Op.cit.* p.142-146, sont particulièrement parlants sur ce point.

⁴⁴ « Ni assez importants ni assez nombreux pour faire contrepoids [...] les parents non spécifiquement autoritaires sont, en général, des personnages secondaires ou des personnages qui, bien qu'ils n'affichent jamais une attitude carrément autoritaire, n'opposent pas pour autant un refus à l'autoritarisme. » – Karolyn Waterson, *Op.cit.* p.16.

⁴⁵ Le prince de Condé, mécène de Molière, avait d'ailleurs auparavant découvert L'Angély, son valet d'écurie devenu ensuite le dernier bouffon de l'histoire, sous Louis XIII.

⁴⁶ John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.18.

⁴⁷ « Nous voyons dans la Cour de France les tragédies mieux reçues que les comédies, et parmi le Petit Peuple les Comédies et même les farces et vilaines bouffonneries de nos Théâtres sont tenues plus divertissantes que les Tragédies. [...] La Populace élevée dans la fange et entretenue de sentiments et de discours déshonnêtes se trouve fort disposée de recevoir pour bonnes les méchantes bouffonneries de nos farces et prend toujours plaisir de voir les images de ce qu'elle a accoutumé de dire et de faire » – D'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, cité par John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.19.

⁴⁸ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, *Op.cit.* p.171.

Or, McKenna défend précisément l'idée que le libertinage de Molière passe par sa défense de l'honnêteté. En effet, cette dernière « écarte la doctrine chrétienne de la Chute et de la Rédemption, refuse même d'envisager une vie après la mort : c'est une philosophie sociale pour le monde des hommes. »⁴⁹ Ainsi, le théâtre de Molière met en valeur les personnages sociables, en opposition aux monstres autoritaires, et invite le lecteur-spectateur à s'identifier à eux :

A la philosophie sociale [de l'honnêteté] correspond une esthétique, qui est à l'œuvre dans le théâtre de Molière : l'esthétique galante imite le ton de « l'entretien des honnêtes gens ». Non seulement Molière crée le spectacle de la vie de salon, dans *Le Misanthrope*, par exemple, mais, par le rire, il nous incite à nous identifier à l'honnête homme, à adopter sa distance par rapport aux monstres, à adhérer à ses valeurs sociales, à imiter son comportement modéré et raisonnable et à apprécier son humour.⁵⁰

Mais qu'est-ce que cette fameuse conception de l'« honnête homme », social et mondain, si ce n'est, précisément, le moyen de séduire le roi et sa Cour ? Molière lui-même vit clairement aux dépens du pouvoir. Maîtrisant les différents niveaux d'énonciation propres au théâtre, il crée une connivence avec le public le plus averti qui saura y déceler tous les degrés de sens, tout en offrant un réel divertissement aux autres – qui lui sont nécessaires pour vivre. C'est l'avantage du genre théâtral par rapport à d'autres formes d'écrits libertins. Ses pièces plaisent ; preuves en sont sa pension régulière et la défense de ses intérêts par le monarque, qui va jusqu'à autoriser à nouveau une pièce préalablement censurée par le parti dévot⁵¹. Et, alors que le dramaturge s'attaque au reste du monde dans sa quasi-totalité – parents, dévots, auteurs, doctes, marquis⁵², précieuses – le roi, seul, semble être épargné⁵³. Il s'est donc fait des ennemis absolument partout, sauf chez le seul qui a le pouvoir de le protéger contre tous les autres⁵⁴. Force est de constater que ce dernier, selon toute vraisemblance, ne juge pas cela « trop beau pour être véritable »... En ceci, il se rapprocherait des « monstres » moliéresques, trop aveuglés par leur amour-propre pour se rendre compte qu'ils sont dupés. Appliqué à celui qui s'est autoproclamé dieu solaire sur la terre, le mécanisme semble vraisemblable.

Molière, flatteur vivant aux dépens de celui qui l'écoute, serait dès lors la figure-même de cet imposteur si souvent mis en scène dans ses pièces. A une différence près : il n'a jamais été démasqué. Et pour cause : homme de théâtre, meilleur acteur que ses imposteurs imaginaires, Jean-Baptiste Poquelin – dit *Molière* – multiplie les masques pour se jouer des différentes formes d'autorité sur la scène de l'illusion, tout en assumant avec une parfaite maîtrise son rôle d'« honnête homme » sur celle du *theatrum mundi*.

⁴⁹ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, *Op.cit.* p.172.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « Si Louis a dû céder à la pression de sa mère (le véritable chef du parti dévot) et interdire le *Tartuffe*, il n'a jamais lésiné son appui à son poète, et a révoqué cette interdiction dès qu'il a consolidé son pouvoir. » – John Cairncross, « Molière subversif », *Op.cit.* p.16.

⁵² Molière attaque les marquis dès *Les Précieuses ridicules*, à travers des personnages extravagants qui savent « tout sans rien avoir appris » : on retrouve l'idée du mérite.

⁵³ Tout comme les « honnêtes gens » qu'il défend, Molière « prend tout doucement les hommes comme ils sont » (*Le Misanthrope*, v.168), sans essayer d'en « réformer la nature » (McKenna, *Molière dramaturge et libertin*, *Op.cit.* p.143). Il n'agit pas différemment envers son monarque.

⁵⁴ Avec Colbert (cf. note 36).

BIBLIOGRAPHIE

Sources

MOLIERE, *L'École des femmes*, éd. de Jean Serroy, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2013 [1662].

MOLIERE, *Les Femmes savantes*, éd. de Georges Couton, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2013 [1672].

Littérature secondaire

BERLAN, François, « L'ingénuité d'Agnès. Etude d'un champ lexical dans *L'École des femmes* », in *L'information grammaticale*, n°24, 1985.

CAIRNCROSS, John, *Molière, bourgeois et libertin*, Paris, A.G. Nizet, 1963.

CAIRNCROSS, John, « Molière subversif », in Jean Cairncross (dir.), *L'humanité de Molière*, Paris, A.G. Nizet, 1988.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Libertinage et dissimulation. Quelques éléments de réflexion », in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n°5 – Les libertins et le masque : simulation et représentation, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

FOURNIER, Nathalie, « De la *Précaution inutile* (1655) à *L'École des Femmes* (1662) : la réécriture de Scarron par Molière », in *XVII^e siècle*, n°186, 1995.

MCKENNA, Antony, « Molière et l'imposture dévote », in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n°6 – Libertins et esprits forts du XVII^e siècle : quels modes de lecture ?, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002.

MCKENNA, Antony, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2005.

MOLINO, Jean, « Les nœuds de la matière : l'unité des *Femmes savantes* », in Jean Cairncross (dir.), *L'humanité de Molière*, Paris, A.G. Nizet, 1988.

REICHLER, Claude, *L'âge libertin*, Paris, Les éditions de Minuit, 1987.

SOUILLER, Didier et alii, *Etudes théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

WATERSON, Karolyn, *Molière et l'autorité. Structures sociales, structures comiques*, Lexington, Kentucky, 1976.