



L'obscénité : du texte à la scène

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY

(IRCL, Université Paul – Valéry Montpellier 3)

CLIMÈNE. Quoi la pudeur n'est pas visiblement blessée par ce que dit Agnès dans l'endroit dont nous parlons ?

URANIE. Non vraiment. Elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle ; puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

CLIMÈNE. Ah ! ruban, tant qu'il vous plaira ; mais ce *le* où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement ; et quoi que vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l'insolence de ce *le*.

ÉLISE. – Il est vrai, ma cousine ; je suis pour Madame contre ce *le*. Ce *le* est insolent au dernier point. Et vous avez tort de défendre ce *le*.

CLIMÈNE. – Il a une obscénité qui n'est pas supportable.

ÉLISE. – Comment dites-vous ce mot-là, Madame ?

CLIMÈNE. – *Obscénité*, Madame.

ÉLISE. – Ah ! mon Dieu ! *obscénité*. Je ne sais ce que ce mot veut dire ; mais je le trouve le plus joli du monde¹.

Voilà comment, six mois après la création de *L'École des femmes*, Molière donne un nom à ce qui est, avec le scandale religieux² suscité par le sermon d'Arnolphe et les « Maximes du mariage », l'un des enjeux essentiels de la querelle qui commence. Plusieurs éléments de l'échange méritent qu'on s'y arrête : l'identité des interlocuteurs tout d'abord, soit trois personnages féminins, trois femmes du monde réunies dans un salon, et parmi elles une précieuse, à qui Molière confie le soin d'introduire le débat mais aussi le nom même d'« obscénité », donné comme un néologisme. L'obscénité est donc présentée comme une

¹ *La Critique de L'École des femmes* (1663), sc. 3 ; dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. I, p. 493-494.

² Voir, entre autres exemples, les *Observations sur une comédie de Molière, intitulée « Le Festin de Pierre »* (1665) du sieur de Rochemont, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1214-1215, ainsi que la remarque d'Argimont dans la *Zélinde* de Donneau de Visé : « Je ne dirai point que le sermon qu'Arnolphe fait à Agnès, et que les dix maximes du Mariage, choquent nos mystères ; puisque tout le monde en murmure hautement. » (*Zélinde, comédie, ou la Véritable Critique de L'École des femmes*, Paris, C. Barbin, 1663, sc. 3, p. 35).

affaire de femmes et à voir avec la réception de *L'École des femmes* par le public féminin. Comme l'a montré Michèle Rosellini³, la notion d'honnêteté, ici mobilisée par Uranie (« elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête »), vaut progressivement, dans ce type d'emploi, comme synonyme de celle de « pudeur », qui circonscrit l'honnêteté à ce qui ne choque pas les femmes. L'obscénité, donc, a à voir avec les femmes. Par ailleurs, le terme est donné comme nouveau. L'est-il vraiment ? D'origine latine, déjà utilisé avant la création de *La Critique de L'École des femmes* – et employé par le Père Garasse dans la *Doctrine curieuse des beaux esprits*⁴ – son usage se développe sous l'influence notamment de Ménage, précisément dans les années 1660-1670⁵. En le présentant comme un néologisme et en plaçant ce néologisme dans la bouche d'une précieuse, Molière brocarde à la fois le goût des précieuses pour l'invention linguistique et la répulsion qu'elles éprouvent pour la désignation directe des réalités physiques. Mais, comme l'a magistralement démontré Joan DeJean⁶, il revendique par là un succès et une autorité fondés sur l'obscénité, c'est-à-dire le scandale, dans le prolongement d'un texte qui est dans la mémoire d'une partie de son public et dont le titre est probablement, autant que la précédente *École des maris*, à la source de celui de la pièce qui nous intéresse : *L'École des filles*, dialogue ouvertement licencieux entre deux jeunes filles, la plus âgée des deux initiant la plus jeune aux plaisirs et aux jeux de l'amour physique.

Pour mesurer la puissance de transgression de la pièce, qui nous échappe en partie aujourd'hui, on peut se reporter aux propos du sieur de Rochemont ou du prince de Conti, ennemis du théâtre en général et de Molière en particulier. Dans ses *Observations sur une comédie de Molière, intitulée « Le Festin de Pierre »*, le premier considère que « la naïveté malicieuse de son Agnès, a plus corrompu de Vierges que les Écrits les plus licencieux⁷ » ; le second affirme qu'« il n'y a rien de plus scandaleux que la cinquième Scène du second Acte de *L'École des femmes*⁸ ». En ce sens, *L'École des femmes* s'inscrit bien dans la lignée d'une littérature licencieuse, dont les auteurs ont été à plusieurs reprises poursuivis, condamnés et, pour l'un d'entre eux, récemment exécuté en place publique⁹, dans la lignée donc du procès intenté au milieu des années 1620 à Théophile de Viau, accusé d'être le chef de file des libertins et présenté comme le principal auteur d'un recueil collectif de poésie obscène, le *Parnasse des poètes satyriques* (1622). La continuité est tellement évidente

³ Michèle Rosellini, « Censure et "honnêteté publique" au XVII^e siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans le champ littéraire », *Littératures classiques*, n°68 (« Les émotions publiques et leur langage »), 2009, p. 71-88.

⁴ « Le secret est fort recommandé aux Frères de la Croix de Roses [...] ; mais quand ils sont sous la rose, dans un cabaret d'honneur, tête à tête, en posture d'ivrognes, c'est lors qu'ils découvrent entièrement leurs plus mystérieux secrets et que les impiétés, les blasphèmes, les obscénités leur sortent de la bouche quatre à quatre. » (Garasse, *Doctrine curieuse des beaux esprits* (1624) I, 14, p. 85 ; cité dans « Molière 21 » <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>).

⁵ Dans les *Observations sur la langue française* (2^e partie, 1677, p. 55), Ménage déclare : « Je soutiens affirmativement que ce mot est très bon et très usité [...]. C'est au reste comme parlent tous les gens de lettres, et je ne puis m'imaginer ce qui avait donné lieu au P. Bouhours de reprendre ce mot, si ce n'est cet endroit de la *Critique de l'École des Maris* [sic] » (cité dans « Molière 21 » <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>).

⁶ Joan DeJean, *The Reinvention of Obscenity : Sex, Lies and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 84-129.

⁷ *Observations sur une comédie de Molière, intitulée « Le Festin de Pierre »* (1665), dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1214.

⁸ Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Église*, Paris, Louis Billaine, 1666, p. 24.

⁹ Il s'agit de Claude Le Petit, auteur d'un recueil poétique considéré comme obscène (*Le Bordel des muses ou les neuf Pucelles putains*), exécuté en place publique le 1^{er} septembre 1662.

pour les contemporains que Furetière évoque, dans les articles « Obscène » et « Obscénité », à la fois ce type de texte et l'ensemble que forment *L'École des femmes* et sa *Critique* :

OBSCÈNE. adj. masc. et fém.

Impudique, lascif, déshonnête, soit en paroles, soit en actions, ou en représentations. Le *Parnasse Satyrique*, le *Cabinet Satyrique*, sont pleins de mots obscènes, de vers obscènes. L'ancienne Comédie représentait plusieurs choses obscènes. Les postures de l'Arétin sont fort obscènes.

OBSCÉNITÉ. subst. fém. Qualité de ce qui est obscène, soit dans les paroles, soit dans les actions. Molière dans sa *Critique* s'est bien purgé des reproches qu'on lui faisait d'avoir dit des obscénités.

L'ambition de notre propos n'est pas de revenir, comme l'ont fait Joan DeJean, Michèle Rosellini et Michel Jeanneret¹⁰ sur cette filiation ni sur ce qui distingue des textes comme *L'École des filles* et la tradition des *Parnasse* et *Cabinet satyriques* d'une part de *L'École des femmes* d'autre part. M. Jeanneret montre fort bien que ce qui caractérise l'évocation de la sexualité chez Molière est à la fois le respect des bienséances et la dissimulation de l'objet interdit dans les « ombres du langage » : « Sans Freud, Molière a découvert le lapsus freudien¹¹ ». Quant à Michèle Rosellini, elle indique que la féminisation du public (le lectorat comme le public de théâtre) a redéfini les contours de la grivoiserie et même de la pornographie et que, sommée de se réfugier dans l'équivoque, la désignation indirecte, la grivoiserie est devenue obscénité.

Nous nous intéresserons ici aux termes et lieux de la pièce qui sont désignés comme obscènes par les contemporains de Molière, à ce qui, en leur sein, est vecteur de ce que Climène nomme « l'ordure » pour nous demander ensuite ce qu'un metteur en scène peut en faire aujourd'hui, notamment dans la perspective d'une mise en scène fondée sur les sources historiques.

Ordures et saletés¹²

Les passages considérés comme obscènes par les contemporains de Molière nous sont connus par les textes de la Querelle, et d'abord par *La Critique de L'École des femmes*. Au début de la scène 3, Climène déclare : « 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 potage¹³ ». Elle renvoie, ce faisant, à trois moments distincts de la pièce : les deux premiers, distants d'une soixantaine de vers¹⁴, prennent place dans le portrait qu'Arnolphe dresse d'Agnès et l'éloge qu'il fait de sa naïveté au seuil de la pièce ; le troisième appartient au dialogue entre

¹⁰ Michel Jeanneret, « De *L'École des filles* à *L'École des femmes* », dans Angeli G. (dir.), *Tradizione e contestazione*, Firenze, Alinea, 2009, p. 45-56.

¹¹ « De *L'École des filles* à *L'École des femmes* », p. 52.

¹² Les termes sont encore ceux de la précieuse Climène : « je mets en fait, qu'une honnête femme ne la saurait voir, sans confusion ; tant j'y ai découvert d'ordures, et de saletés » (*La Critique de L'École des femmes*, sc. 3, p. 492).

¹³ *La Critique de L'École des femmes*, sc. 3, p. 491.

¹⁴ I, 1, v. 161-165 (« L'autre jour [...] / Elle [...] me vint demander, / Avec une innocence à nulle autre pareille, / Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille. » et v. 97-99 (« Et s'il faut qu'avec elle on joue au Corbillon, / Et qu'on vienne à lui dire, à son tour, qu'y met-on ? / Je veux qu'elle réponde, une tarte à la crème ») ; *L'École des femmes*, p. 404 et p. 402.

les deux valets et à la comparaison que formule Alain à l'adresse de Georgette, qui culmine dans cette réplique :

La Femme est en effet le potage de l'Homme
Et quand un Homme voit d'autres Hommes parfois,
Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts,
Il en montre aussitôt une colère extrême¹⁵.

Si Climène dit avoir par trois fois éprouvé le plus vif dégoût, c'est sans doute pour des raisons différentes : dans leur contexte d'emploi, les « enfants par l'oreille » renvoient assez explicitement à l'acte sexuel et l'obscénité de l'expression se trouve redoublée par son caractère impie, dans la mesure où elle renvoie à l'Annonciation ; la « tarte à la crème » est le vecteur d'un comique qui n'est peut-être pas de nature grivoise, mais qui repose sur la disconvenance entre la réponse qu'Arnolphe imagine et le principe du corbillon, « petit jeu d'enfants où on s'exerce à rimer en *-on* » (Furetière) ainsi que sur les possibles connotations sexuelles attachées à l'image de la corbeille. Mais le syntagme prend une signification plus sexuelle dans la bouche de Climène en raison de sa mise en relation avec les deux autres expressions, et notamment le « potage », chargé pour les contemporains de Molière de sous-entendus grivois, outre qu'il choque la précieuse par la nature même de la comparaison, peu obligeante pour les femmes. Comme le rappelle Claude Bourqui, un sonnet de Régnier publié dans *Le Parnasse des poètes satyriques* (1622) se termine par une assimilation assez explicite du doigt trempé dans le potage et de l'acte sexuel : « Ah c'est un grand plaisir de manger son potage / Trempé deux ou trois fois en de si gras bouillons¹⁶ ». À ces trois passages s'ajoute bien sûr la scène du *le*, qui introduit dans le dialogue entre Climène, Uranie et Élise le terme et la notion d'« obscénité ». Ces exemples sont généralement repris dans les autres textes de la Querelle¹⁷, parfois avec des variantes et des ajouts. Ainsi Boursault s'arrête-t-il sur les « puces » de l'entrée en scène d'Agnès :

Il arrive des Champs, et désire savoir
Si durant son absence elle s'est bien portée ;
Hors les Puces la nuit qui m'ont inquiétée
Répond Agnès. Voyez quelle adresse a l'auteur !
Comme il sait finement réveiller l'Auditeur.
[...] D'aucun trait plus galant se peut-on souvenir ?¹⁸

Les puces (I, 3) et « le petit chat » (II, 5) évoqués par Agnès, mais aussi le moineau (I, 2) dont parle Alain (« J'empêche, peur du chat, que mon moineau ne sorte¹⁹ ») appartiennent, de fait, à une famille d'équivoques traditionnelles, transmises par les représentations picturales autant que par la littérature. Les puces, au pluriel ou au singulier, ainsi que les démangeaisons qu'elles causent, se retrouvent dans plusieurs

¹⁵ *L'École des femmes*, II, 3, v. 436-439, p. 420.

¹⁶ Cité à la note 6 de l'acte II, p. 1362.

¹⁷ Le « potage » est évoqué en ces termes chez Donneau de Visé : « ARGIMONT – Je ne dirai rien de la comparaison du Potage, sinon, que les personnes d'esprit l'ont trouvée trop forte ; et ont dit, qu'elle marquait plutôt l'esprit de l'Auteur que la simplicité du Paysan » (*Zélinde*, sc. 3, p. 31).

¹⁸ Boursault, *Le Portrait du peintre, ou la Contre-critique de L'École des femmes*, Paris, J. Guignard, 1663, sc. 8, p. 28.

¹⁹ I, 2, v. 207, p. 407.

expressions (« avoir la puce à l'oreille » par exemple²⁰) à connotation sexuelle, et la *Femme à la puce* de Georges de La Tour peut faire l'objet d'une telle interprétation. Le moineau est réputé, quant à lui, pour sa vigueur sexuelle – on trouve chez Furetière l'expression « il est chaud comme un moineau »... – et peut désigner le membre viril, ce que le contexte d'emploi pourrait confirmer. Plus encore, l'association du moineau et du chat dans une perspective érotique est fréquente dans les représentations picturales²¹. Et c'est, sans nul doute, ce sous-entendu grivois que réactive Agnès malgré elle quelques scènes plus loin (« Le petit chat est mort »). On peut ajouter à cette série des verbes qui sont encore polysémiques dans les années 1660, tels que « caresser » (« Que si cela se fait je vous caresserai » / « Hé, la chose sera de ma part réciproque / Je ne reconnais point pour moi quand on se moque... »²²), qui possède un sens à la fois moral (bien recevoir, couvrir d'attentions) et physique. De fait, une telle liste est fondamentalement ouverte, dans la mesure où le succès de *L'École des Femmes* est fondé sur le scandale et où, dès lors, c'est l'ensemble du texte qui peut se prêter à une lecture équivoque, laquelle suscite sans doute à la fois condamnation et plaisir. Donneau de Visé formule le paradoxe dans ses *Nouvelles nouvelles* : « Tout le monde l'a trouvée méchante, et tout le monde y a couru. Les dames l'ont blâmée, et l'ont été voir²³ ».

L'équivoque du *le*

Un lieu du texte, qui est aussi un moment du spectacle, concentre toutefois l'essentiel des remarques et des débats : il s'agit de la célèbre équivoque du *le* et plus généralement de ce qui la précède et de ce qui la suit, et qui occupe une bonne part de la scène 5 de l'acte II, que le prince de Conti juge si scandaleuse. De fait, l'échange entre Arnolphe et Agnès est alors saturé par l'expression du désir naissant de la jeune fille comme par celle de l'obsession de son tuteur, qui « craint que le pendar, dans ses vœux téméraires, / Un peu plus fort que jeu n'ait poussé ses affaires²⁴ ».

De manière sans doute symptomatique, les commentaires de cette équivoque que l'on trouve dans les pièces méta-théâtrales de la Querelle reprennent généralement certaines des caractéristiques de l'échange moliéresque, à commencer par la répétition du « mot de deux lettres » ainsi que les aposiopèses et autres interruptions. Le phénomène apparaît dans l'extrait déjà cité de *La Critique de L'École des femmes* ; il est encore plus frappant dans *Zélinde* :

ARGIMONT : Enfin nous voici à ce mot de deux lettres, qui a fait tant de bruit, à ce *le*...

ORIANE : Vous pourriez passer par-dessus.

ARGIMONT : Ce *le*...

ORIANE : Laissez ce *le*...

ARGIMONT : Je prétends faire voir, par les grimaces d'Arnolphe, par les vers qui précèdent ce *le*, par ceux qui le suivent, et par vingt circonstances que...

ORIANE : C'est assez, je n'en veux pas savoir davantage, et si...

²⁰ Voir les nombreux exemples recensés dans « Molière 21 » (<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>).

²¹ Voir les suggestions faites par M. Bouffard en ligne sur « Molière 21 » (<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>).

²² II, 5, v. 618-620, p. 430.

²³ Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, Paris, P. Bienfait, 1663, III^e partie, p. 232.

²⁴ II, 5, v. 547-548, p. 425.

ARGIMON : Ah ! Madame, excusez, ce *le* me faisait oublier que je parlais à vous. (À part.) La rougeur qui lui est montée au visage fait voir assez que ce *le* a perdu sa cause²⁵.

Plus encore, et comme le montre ce passage, les commentateurs soulignent ce que cette équivoque a de choquant pour les spectatrices, plaçant même au centre des discussions la question de la réaction des femmes à ce moment du spectacle, question que vient réactiver dans les pièces méta-théâtrales le retour sur ce lieu de la pièce – Oriane rougit à son souvenir. C'est chez Robinet qu'elle est exposée de la manière la plus explicite, le locuteur fictionnel Lidamon la formulant sous la forme d'une alternative : rire ou rougir, c'est-à-dire acquiescer à l'équivoque ou manifester physiquement que la pudeur est blessée.

LIDAMON : N'est-ce pas quelque chose de bien surprenant que la scène d'Alain et de Georgette, lorsque ce brutal amant retourne de la campagne ? et n'est-ce pas croire que nous aimons bien les fadaises pour nous en donner de pareilles ? Ne sont-ce pas de grands brillants d'esprit que mille petits rébus semés çà et là, entre lesquels est l'équivoque du *le*, qui force le sexe à perdre contenance, et le réduit à ne savoir qui lui est le plus séant de rire ou de rougir ?²⁶

C'est que, comme l'explique Antoine Courtin dans son *Nouveau Traité de la civilité*²⁷, « l'équivoque n'est pas permise » dans les conversations de femmes ; insérée dans le spectacle théâtral, lequel n'est pas soumis aux mêmes règles, l'équivoque du *le* prend les femmes au dépourvu et les confronte à une situation inédite, à laquelle elles sont sommées de répondre par une réaction qui est, dans tous les cas, contraire à « l'honnêteté ».

Il reste à cerner précisément la cause de cette réaction et ce qui, très concrètement, « fait l'ordure » dans le spectacle théâtral. Dans une syllepse qui renvoie tout à la fois à la comédie et à ses personnages féminins, le sieur de Rochemont s'élève, dans ses *Observations sur [...] « Le Festin de Pierre »* contre « une innocente qui tourne par des équivoques étudiées l'esprit à de sales pensées, et Molière le fidèle Interprète de sa naïveté tâche de faire comprendre par ses postures, [ce] que cette pauvre Niaise n'ose exprimer par ses paroles ». La source de « l'ordure » est donc double : il s'agit des « sales pensées » suscitées par les paroles, ce que Climène exprime également lorsqu'elle parle d'une pièce qui « salit à tous moments l'imagination » mais également des « postures » qui les accompagnent, gestuelle prise en charge par Arnolphe-Molière qui fait comprendre aux spectateurs ce qu'Agnès ne peut expliciter ni d'abord saisir. Les informations que livrent les textes de la Querelle concordent sur le fait que l'effet propre à l'équivoque du *le* était produit à la fois par une pause que faisait Mlle De Brie (Climène parle de « ce *le* où elle s'arrête²⁸ », l'un des personnages de Boursault explique « Quand je vis que l'actrice y

²⁵ *Zélinde*, sc. 3, p. 33-34.

²⁶ Robinet, *Panegyrique de l'École des femmes* (1663), sc. 5 ; éd. P. Lacroix, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883, p. 49.

²⁷ « Nous avons dit que la nature a donné des règles pour la pudeur : Elles nous doivent en effet tellement servir pour nos discours mêmes, que c'est manquer de respect que de proférer une parole sale : Et quand c'est une conversation de femmes, l'équivoque même n'est pas permise : elle choque la civilité, aussi bien que l'honnêteté. Et non seulement l'équivoque, mais les mots aussi qui laissent ou peuvent laisser la moindre idée ou image du deshonnête. » (Antoine Courtin, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, H. Josset, 1671, p. 73-74).

²⁸ *La Critique de L'École des femmes*, sc. 3, p. 493.

faisait une pause, / Je crus que l'innocente allait dire autre chose²⁹ ») et par « les grimaces d'Arnolphe » (*Zélinde*) ou les « postures » de Molière (Rochemont), à quoi s'ajoute le contexte de l'échange, comme le note encore Argimont dans *Zélinde* en évoquant « les vers qui précèdent ce *le* » comme « ceux qui le suivent » et installent une atmosphère propice au déploiement de l'équivoque.

De fait, et comme le montre cet exemple archétypal, l'obscénité de *L'École des femmes* repose sur deux éléments distincts dont on a peut-être sous-estimé l'interaction : l'équivoque (littéralement : à double sens) du texte et le jeu des comédiens propre à expliciter l'un des sens plutôt que l'autre. De sorte que la pièce réalise conjointement les deux acceptions ou orientations que Furetière donne à la définition de l'adjectif « obscène » : « Impudique, lascif, déshonnête, soit en paroles, soit en actions, ou en représentations ». Comme le note Claude Bourqui dans *Molière à l'école italienne*, par rapport à celle qui caractérise les textes destinés à la seule lecture tels que les *Contes* de La Fontaine, « l'équivoque moliéresque présente une particularité remarquable, qui rend son décryptage hasardeux pour le lecteur : son fonctionnement repose sur le complément indispensable du jeu scénique³⁰ ».

Il est, bien sûr, difficile d'évaluer, à plus de trois siècles de distance, quelle part était réservée aux « actions » dans la production de l'obscénité. Si l'on en croit Climène, « les saletés y crèvent les yeux ». Mais quel crédit peut-on accorder à ce personnage présenté par Molière comme ridicule et qui a déjà tous les traits de la fausse prude, d'autant que son interlocutrice, la sage Uranie, affirme qu'« il ne faut pas y vouloir voir ce qui n'y est pas³¹ »...

Mettre en scène l'obscénité

Si l'on ne saura jamais exactement ce qu'ont vu Climène et Uranie ni ce que Molière, Brécourt (qui interprète Alain) et la De Brie faisaient de ces moments du texte désignés comme obscènes par leurs contemporains, c'est aux metteurs en scène que revient aujourd'hui la traduction, dans le langage des corps, de ce constituant de la pièce. Ce constituant est d'autant plus encombrant qu'il donne lieu à quelques didascalies : « *La voyant interdite* » en amont de l'échange sur le ruban, mais aussi, à l'intérieur du texte théâtral, et moins de dix vers plus haut :

ARNOLPHE

Oui ; mais que faisait-il étant seul avec vous ?

AGNÈS

Il jurait, qu'il m'aimait d'une amour sans seconde :

Et me disait des mots les plus gentils du monde :

Des choses que jamais rien ne peut égaler ;

Et dont, toutes les fois que je l'entends parler,

La douceur me chatouille, et là-dedans remue

Certain je ne sais quoi, dont je suis tout émue³².

²⁹ Boursault, *Le Portrait du peintre*, sc. 4, p. 14.

³⁰ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, L'Harmattan Italia, 2003, p. 207.

³¹ *La Critique de L'École des femmes*, sc. 3, p. 493.

³² II, 5, v. 561-564, p. 426.

Dans les mises en scène contemporaines – et l'on peut gager qu'il y a là une tradition ancienne, prescrite par la didascalie interne – l'actrice qui interprète Agnès désigne ou, plus généralement, caresse son bas-ventre, le geste se poursuivant parfois par une esquisse de masturbation. Il en va ainsi chez Didier Bezace (Avignon, 2001), Jacques Lassalle (Paris, Athénée, 2001), Christian Schiaretti (Villeurbanne, TNP, 2013) ou Gwenaël Morin (Lyon, Théâtre permanent, 2014). Si, conformément à ce qu'on sait de l'interprétation moliéresque, l'acteur qui joue Arnolphe manifeste ensuite par une forte expressivité faciale les significations qu'il croit entendre derrière le *le* d'Agnès ou le sens moderne du verbe « caresser » – et le fait avec plus ou moins de grimaces –, les metteurs en scène font entendre très diversement les autres équivoques du texte. Celle du moineau et du feu (« Je souffle notre feu / J'empêche, peur du chat, que mon moineau ne sorte ») présente d'emblée une difficulté : les valets en charge de ces deux répliques ne sont pas à vue. Le début de la scène 2 de l'acte I repose en effet sur le *lazzo* suivant : alors qu'Arnolphe frappe à la porte du logis d'Agnès pour lui annoncer son retour, les valets Alain et Georgette, ne le reconnaissant pas, refusent de lui ouvrir ; l'ayant ensuite identifié, ils se précipitent tous deux à la porte et, se bousculant, retardent encore l'ouverture de ladite porte. L'échange équivoque est prononcé pendant la première partie de la scène et les deux valets sont donc soustraits à la vue des spectateurs. De sorte que l'explicitation des sous-entendus à l'œuvre dans cette double image ne peut être prise en charge que par l'acteur qui joue Arnolphe. Par ailleurs, ces sous-entendus sont moins immédiatement intelligibles pour le spectateur contemporain que pour le spectateur des années 1660. C'est sans doute cet ensemble de raisons qui explique que l'équivoque passe généralement à la trappe. On peut néanmoins citer au moins une exception : dans sa mise en scène de 2001, Jacques Lassalle imagine qu'Alain et Georgette sont surpris par Arnolphe au milieu d'ébats amoureux, ce qui motive la lenteur avec laquelle ils vont ouvrir à leur maître mais également les équivoques sexuelles dont est émaillé leur échange.

De la même manière, l'obscénité que véhicule la comparaison de la femme et du potage et l'image du doigt trempé dans la soupe n'est, généralement, pas soulignée, d'autant que la charge comique que porte la comparaison peut sembler suffisante. Dans les autres lieux du texte, l'explicitation des équivoques repose essentiellement sur le jeu du comédien qui interprète Arnolphe. Et dans la mesure où ce jeu a souvent été infléchi vers une forme de gravité, voire de tragique³³ – très sensible dans l'interprétation de Pierre Arditi, mais également, et quoique dans une moindre mesure, dans celle d'Olivier Perrier –, il n'est pas étonnant que ce constituant pourtant essentiel du texte moliéresque ait été progressivement effacé. De sorte que c'est finalement un comédien comme Michel Galabru³⁴ qui restitue peut-être le plus « fidèlement » cette dimension graveleuse, en ponctuant ses échanges avec Chrysalde ou Agnès de rires égrillards ou de grimaces éloquentes.

Indépendamment même de ce que l'on sait du jeu moliéresque et de son caractère grimaçant, le premier acte de la pièce introduit en effet Arnolphe comme un homme avide d'anecdotes sexuelles et de sous-entendus grivois et qui se plaît à manier lui-même l'équivoque. C'est sous ce jour qu'il se présente au spectateur lorsqu'il rapporte à Chrysalde quelques traits de la naïveté d'Agnès puis presse Horace de lui faire le récit de

³³ Voir Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960 et Ève-Marie Rollinat, « L'École des femmes à la scène : pleins feux sur Arnolphe », dans *Les Mises en scène de Molière du XXe siècle à nos jours*. Actes du 3^e colloque international de Pézenas, 3-4 juin 2005, dir. G. Conesa et J. Émelina, Pézenas, Domens, 2007, p. 134-173.

³⁴ Dans la mise en scène de Robert Manuel créée en 1995.

ses conquêtes amoureuses. Il y a là une cohérence psychologique dont on peut faire l'hypothèse qu'elle régit l'ensemble du texte et de l'interprétation du personnage, qu'Arnolphe soit le moteur de l'équivoque ou de l'allusion sexuelle ou son récepteur et interprète. Dans la mesure où ils coïncident avec les témoignages relatifs au jeu de l'acteur Molière, il semble que ces principes peuvent être au cœur d'une mise en scène historiquement informée et de l'interprétation du personnage d'Arnolphe – supérieurement grimaçant et ridicule dans la scène des « soupirs » et de la déclaration d'amour à Agnès à l'acte V³⁵. En conséquence, c'est essentiellement à l'acteur qui interprète le rôle d'Arnolphe qu'il revient de « faire l'ordure », consigne que, dans la mise en scène de Mickaël Bouffard, Pierre-Alain Clerc et Bénédicte Louvat-Molozay, Pierre-Alain Clerc traduit pratiquement par une expression faciale particulièrement développée dans la scène 5 de l'acte II, mais également par l'ajout de quelques gestes explicites, non indiqués par le texte ni par les témoignages, mais déduits de cette cohérence psychologique globale du personnage. Il s'agit notamment d'un mouvement de bassin associé à un jeu avec l'épée qu'Horace porte au côté, pour illustrer la question d'Arnolphe : « Peut-être en avez-vous déjà féru quelqu'une : / [...] Les gens faits comme vous, font plus que les écus, / Et vous êtes de taille à faire des Cocus.³⁶ »

Sans qu'il soit possible d'établir une liste close de ces lieux du texte qui pouvaient être les supports de tels *lazzi*, il a ainsi semblé possible d'en ajouter ici ou là, et surtout nécessaire de faire place à ceux pour lesquels on disposait d'une documentation et de l'indication d'une tradition de jeu. C'est le cas du « *lazzo* du potage », dont Claude Bourqui indique qu'il était « fondé sur une tradition grivoise qui dépasse les frontières de l'Italie, puisqu'on la trouve aussi chez Rabelais. Le comédien, après avoir figuré le potage par un anneau formé du pouce et de l'index y glissait l'index de la main opposée en prononçant les mots "dans sa soupe aller tremper leurs doigts"³⁷ ». Il a semblé ainsi possible de convoquer cette tradition, attestée en outre par la peinture hollandaise³⁸, pour expliciter le sous-entendu grossier mobilisé par la comparaison. Il était d'autant plus aisé de le faire que ce geste délibérément obscène est pris en charge par le valet paysan Alain, lequel n'est pas soumis à l'interdiction des gestes obscènes telle qu'elle est formulée notamment par Le Faucheur lorsqu'il établit les règles auxquelles doit se soumettre l'orateur :

Il faut bien éviter encore avec plus de soin de contrefaire par aucun Geste ou par aucun mouvement, [les actions] qui sont sales & deshonnêtes, comme en faisant la description des débauches & des impudicités d'un Marc-Antoine, d'un Verrès, ou de quelque autre semblable³⁹.

³⁵ Conformément à ce qu'indique Lysidas dans *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 ? » (sc. 6, p. 509).

³⁶ *L'École des femmes*, I, 4, v. 299-302, p. 414.

³⁷ *Molière à l'école italienne...*, p. 208. Au chapitre XII du *Tiers Livre*, Panurge affirme en effet, à propos de Jupin, « ... ja ne saulsera son pain en ma souppes, quand serions à table » (Rabelais, *Les Cinq livres*, éd. J. Céard, G. Defaux et M. Simonin, Paris, La Pochothèque, 1994, p. 619).

³⁸ On le trouve notamment dans un tableau de Frans Hals de 1616-1617, « *Merrymakers at Shrovetide* » (Metropolitan Museum, New York, <http://metmuseum.org/toah/works-of-art/14.40.605/>).

³⁹ Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur* [1657], dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique(1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 135.

En revanche, et pour les raisons évoquées précédemment (Alain et Georgette ne sont pas sur scène), il a semblé difficile d'explicitier le sens grivois de l'équivoque du feu et du moineau, que Pierre-Alain Clerc se contente d'accueillir en exprimant impatience et colère à l'égard de ses deux valets.

Au terme de cette brève étude, il apparaît tout d'abord que l'obscénité, placée au centre des débats sur la pièce au cours de l'année 1663, possède une singularité dans le cas de *L'École des femmes*, qui tient à sa dimension théâtrale et à la part déterminante qui revient au jeu des acteurs et actrices. C'est ce qui limite l'enquête sur le sujet, dans la mesure où, comme nous l'avons dit précédemment, nul ne saura jamais ce qui a réellement eu lieu sur la scène du Palais-Royal. Les commentaires et témoignages sont tous pris dans les rets de la polémique et constituent autant de points de vue (celui de Climène s'oppose à celui d'Uranie, dont Molière fait sa porte-parole, mais qui n'est peut-être pas tout à fait objective...). Néanmoins, les témoignages conservés convergent sur un point : le jeu grimaçant de Molière et les *lazzi* qui ponctuaient son interprétation du rôle d'Arnolphe (*lazzi* d'équivoque, mais aussi de surprise et de colère à l'écoute des récits d'Horace...), indication qui tend à tirer la comédie en cinq actes et en vers du côté de la scurrilité de la farce et de la *commedia dell'arte*, ce qui ne va pas sans heurter le public, qui n'est plus celui de l'ancienne comédie et fait notamment une place déterminante aux femmes. Or, que les équivoques aient été explicitées par une gestuelle ou des grimaces, ou que leur interprétation ait été laissée à la charge des spectateurs importe peut-être peu en définitive, tant l'imagination peut suppléer à l'image absente.

On s'est rarement avisé du fait que *L'École des femmes* est une pièce dans laquelle l'imagination occupe une place continûment centrale : il en va ainsi de l'obscénité, dont l'effet a partie liée avec les images mentales que l'équivoque projette dans la conscience du spectateur – et de la spectatrice –, mais aussi des récits (un par acte), qui laissent au spectateur le soin de reconstituer les actions qui ont fait l'objet d'ellipses et ont été soustraites à ses yeux. Alors que les metteurs en scène d'aujourd'hui paraissent peu enclins à donner corps aux équivoques et à interpréter *L'École des femmes* comme un texte obscène, ils cherchent souvent, et par des moyens variés, à pallier ce défaut d'action en représentant sur scène des fragments de récits. Mais c'est une autre histoire...