DU THÉATRE DES GENRES DANS LE THÉÂTRE DE MOLIÈRE : L'ÉCOLE DES FEMMES (1662)

Diokel SARR,
Université Gaston Berger
Saint-Louis/Sénégal
diosinga@yahoo.fr

Résumé

Le théâtre de Molière a fait l'objet de pertinentes analyses. Les approches habituelles, cantonnées sur son rapport avec la dramaturgie classique, ne permettent pas d'appréhender sa diversité voire son caractère libertaire. Parler du théâtre des genres dans le théâtre de Molière revient, dans la présente, de montrer que, s'il honore le classicisme d'un côté, en écrivant une pièce de théâtre comique, il l'abâtardit (et oppose une adversité au vénéré Aristote) en faisant de L'école des femmes une scène sur laquelle jouent divers genres. C'est alors quand les personnages sur scènes se dédoublent ou revêtent différentes identités pour sonner le glas d'un dialogue ingénieux entre les genres. L'école des femmes devient dès lors un lieu d'expérimentation de genres comme le roman, la poésie, le lettre etc. En effet, l'on y passe constamment du joué au narré. Par cette occasion, le théâtre de Molière acquiert une dimension protéenne (illustre plusieurs genres) et intemporelle (se recommande de diverses périodes).
Mots-clès *: dédoublement ; théâtre ; narré ; intertexte ; genre (s)*

Summary

Molière's theater has been the subject of pertinent analyses. The usual approaches, confined to its relationship with classical dramaturgy, do not allow us to understand its diversity or even its libertarian character. To speak of the theater of genres in the thater of Molière amounts, in the present, to showing that, if the honors classicism on the one hand, by writing a comic play, he bastardizes it (and opposes an adverstiy to the the revered Aristote) by making The School for Women a stage on which various genres play. It is then when the characters on stage split or take on different identities to sound the death knell ofr an ingenious dialogue between genres. The Women's schools therefore became a placé of experimentation with genres such as the novel, poetry, the letter, etc. Indeed, we constantly move from the acted to the narrated. On this occasion, Molière's theater acquires a Protean dimension (illustrates several genres) and timeless (recommends itself from various periods).
Keywords *: duplication ; theater ; narrated ; intertext ; gender (s)*

Introduction

L'approche historiciste ne permet pas d'appréhender les multiples sens des textes. Ainsi, lire Molière uniquement suivant les exigences de l'esthétique classique nous paraît aberrant voire restrictif. Dans l'œuvre

littéraire, tout est aventure. Aucun mutisme n'est admis. Cette idée, qui semble relever de l'évidence, ne l'est pas en réalité. Cela pour la simple raison que la mutabilité, le caractère mouvant, progressiste ou évolutif, se fonde habituellement sur les considérations d'ordre épistémologiques assujetties aux normes génériques adaptées aux réalités sociales. En effet, les notions de personnages, d'espace, de temps et de structure asservissent l'esprit des lecteurs et s'érigent en vedettes. La production dramatique de Molière s'amancipe de ce carcan routinier et préconise, par moment, dans la diégèse, la mise en scène ou la représentation d'acteurs dont l'ombre est invisible aux lecteurs ou spectateurs inattentifs. C'est tout le sens de la présente étude titrée : « Du théâtre des genres dans le théâtre de Molière : *L'école des femmes* ».

Il découle de ce sujet, portant sur l'œuvre d'un dramaturge, connu comme « un talent original », la problématique suivante : l'écriture théâtrale de *L'école des femmes* n'équivaut-elle pas à une théâtralisation des divers genres qui entrent en scène et sortent tour à tour à l'instar des personnages ?

L'argumentaire se rapportant à cette question pricincipale nous amènera à dire que le théâtre de Molière représente plus de personnages que ceux présents sur scène. Il s'agira aussi de vérifier en quoi le « narré » se substitue constamment au « dramatique ».

Le structuralisme s'adapte mieux à notre arguementaire dès lors qu'il s'agit d'une dramatisation de genres imposant un focus sur l'aspect formel de l'œuvre en question.

Après avoir parlé du « Dédoublement des personnages », nous nous attarderons sur le métamorphisme générique appréhensible à travers le passage du « joué au narré ».

I. Des personnages dédoublés

Les critiques s'entendent sur l'idée selon laquelle la particularité du théâtre, c'est d'être un « art total » (Vassevière et tourssel, 2011 : 261). Le passage qui suit ne dit pas autre chose : « Du fait qu'il est représenté, le langage dramatique est un langage total » (Larthomas, 1972 : 436). En effet, la représentation des personnages, dans le théâtre de Molière, en est une parfaite illustration. *L'école des femmes* est plus qu'une pièce de théâtre. Elle est une école ou une scène de théâtre (dans ou sur) laquelle jouent des personnages détenteurs d'un double rôle que la léthargie du

lecteur ne saurait saisir. Il ne s'agit pas, ici, d'attirer l'attention sur les « personnages dont on entend parler simplement » comme il est dit dans le passage suivant :

> « Une pièce de théâtre comporte en général deux sortes de personnages : ceux qui paraissent devant les spectateurs, incarnés par des comédiens, et ceux dont on entend parler, sans jamais les voir. Le texte, pour être dit, suppose et suscite les premiers. Il inclut les seconds, qui n'existent que dans et par lui. Ceux qui relèvent de cette dernière catégorie sont parfois qualifiés d'implicites » (Collinet, 1985 : 13).

C'est dire donc, selon notre entendement, que, l'examen attentif du système d'énonciation, permet d'appréhender le personnage jouant sur scène, mais aussi son ombre ou son double. C'est le même en deux et non un seul nommé. Ainsi s'explique la véracité du propos selon lequel « Tout est léger, fugitif, dans cette œuvre », (Pineau, 2000 : 26). Le dialogue entre Arnolphe et son ami Chrysalde, qui tient lieu d'une scène d'exposition, se conforme pertinemment aux exigences formelles du genre théâtral, à savoir sa duplicité : le texte théâtral est écrit pour être représenté. *L'école des femmes* est plus qu'une pièce théâtrale. Il semble plausible, à défaut d'être compris comme un cours théorique sur le théâtre, de la considérer comme une expérimentation du théâtre dans le théâtre à travers laquelle certains personnages sont caractérisés par une identité mouvante parce que procédant par dédoublement. C'est alors tout le sens du présent point titré « Des personnages dédoublés ». *L'école des femmes* ne l'est qu'en apparence ; elle est aux yeux des lecteurs une école où se déroule un cours d'esthétique de la dramaturgie.

D'emblée, le dialogue entre Arnolphe et son ami Chrysalde, qui tient lieu d'une scène d'exposition, se conforme pertinemment aux exigences formelles du genre théâtral, à savoir sa duplicité ; le texte théâtral étant écrit pour être représenté. En effet, la scène d'exposition de *L'école des femmes* est doublement significative. D'une part, en rapport avec la double énonciation du texte et d'autre part en ce qui concerne la problématique du dédoublement du personnage. Au-delà même de cette fonction assignée à la scène d'exposition, la tirade répond mieux à l'examen de la double énonciation du texte théâtral sur lequel s'appuie l'idée de dédoublement du personnage. Vers la fin de sa tirade, le personnage,

Arnolphe, qui incarne l'image du barbon grincheux, dit, s'adressant à son ami Chrysalde :

> « (…) ce sont partout des sujets de satire
> Et comme spectateur ne-puis pas en rire ?
> Puis pas de sots… », (Molière, 1965 : 32).

Dans ces vers, l'idée de dédoublement des personnages s'illustre par le fait que, par le truchement des pratiques intertextuelles, le personnage, jouant un rôle dans la pièce principale, se transmue en spectateur renvoyant à ceux des lecteurs des pièces évoquées indirectement. Cela justifie la pertinence de l'idée selon laquelle « Le théâtre est le lieu où s'opère la transmission de messages multiples, différents par nature, simultanés mais transmis selon des rythmes spécifiques » (vassevière et Toursel, 2011 : 262). *L'école des femmes* se veut alors une mise en scène d'œuvres connues du lecteur cultivé. Si le mot spectateur rend compte du passage de personnage de la pièce principale à celui de spectateur des pièces évoquées à travers l'allusion, le mot « sot » rappelle le genre dramatique médiéval, à savoir la Sottie. La réponse de Chrysalde redéfinit Arnolphe en lui donnant l'identité de personnage comique, celui de barbon grincheux pouvant briller par son caractère ridicule. Nous lisons à ce propos :

> « Oui, mais qui rit d'autrui
> Doit craindre qu'en revanche on rit de lui », (Molière, 1965 : 32).

Dans les scènes qui suivent, avec le dialogue entre Arnolphe et le jeune Horace, amoureux d'Agnès, la fille que convoite le premier cité, le dédoublement du personnage d'Arnolphe est plus flagrant. Cela se justifie à travers l'idée suivante : « [Arnolphe] est tout à la fois le personnage sur scène agissant et le spectateur qui voit », (Goldchmidt, 1997 : 35). Arnolphe passe tour à tour du statut d'interlocuteur direct, disons de présent qui écoute l'histoire d'amour entre le jeune Horace et Agnès, la fille qu'il envisage de marier, à celui de narrateur appelé à évoluer en même temps que la pièce principale :

> « A ne vous rien cacher de la vérité pure,
> J'ai d'amour en ces lieux eu certaine aventure,
> Et l'amitié m'oblige à vous en faire part », (Molière, 1965 : 32)

Comme dans une pièce de théâtre en cours, il passe à l'identité de personnage absent, la non-personne désignée dans l'écriture romanesque

à travers le pronom personnel « il » : « Eh ! oui, je le connais », (Molière, 1965 : 45). Le dédoublement des personnages permet-t-il alors le passage du dramatique au romanesque en corroborant le dire selon lequel « Rien n'est plus romanesque que notre XVIIe siècle dit « de la raison » ; rien de plus « on doyant et divers » aussi que cette notion esthétique trasgénérique aux multiples effets », (Conesa et. Al., 2007 : postface). Avant cela, la question du dédoublement ou de l'identité mouvante, sur laquelle porte à présent le point de notre étude, semble de manière insoupçonnée inscrire *L'école des femmes*, en dépit du fait d'être reconnue comme dramaturgie classique, dans le registre des œuvres avant-gardistes, en prélude à celles « défendues et illustrées » plus tard par les nouveaux romanciers des années 1950-1960. La désagrégation des personnages est nettement visible à travers la réplique d'Horace, au moment où il demeure dans l'impossibilité de prononcer explicitement son nom :

> « Pour l'homme,
> C'est, je crois de la Zousse ou Souche qu'on le nomme :
> Je ne me suis pas fort arrêté sur le nom :
> Riche, à ce qu'on m'a dit, mais des plus sensés, non ;
> Et l'on m'en a parlé comme d'un ridicule » (Molière, 1965 : 44).

Dans ces vers, le théâtre des genres, que l'on appréhende du point de vue du macro-texte, laisse la place à un spectacle de mots et de lettres qu'abrite le micro-texte et usités pour les besoins du culte du dédoublement ou de l'identité mouvante du personnage principal. L'imprécision identitaire, dont témoigne le terme généralisant « homme », est renforcé, à ce propos, par la nuance ou restriction faite au sujet du degré de certitude, « je crois », mais aussi l'annonce begayante ou hésitante du nom que traduit la substitution du Z au S.

Le volume de la pièce ne permet pas de dire que Molière déroge aux règles classiques, à savoir la concision. Néanmoins, les techniques de dédoublement sont telles que la pièce abrite discrètement une procession de genres. Un auteur dit à ce propos : « Bien loin de révéler une œuvre « machinée », réduite à l'application d'un système, cet ouvrage délivre à l'œuvre farcesque de molière, sa dimension de liberté, en révélant un visage, demeure jusqu'ici dans l'ombre », (Rey-Flaud, 1996 : postface). L'idée est renchérie, sous l'angle du dédoublement formelle,

comme suit : « La victoire de la comédie, la victoire de la prose, Molière les a remportées sur le siècle et sur lui-même », (Simo, ; 1957 : 79). C'est dire que les genres s'imbriquent ou se croisent ingénieusement. Cet état de fait se voit souvent, dans une perspective typologique, à travers le retour constant du récit relatif à l'histoire du cocuage transposée et jouée sur scène par les mêmes personnages. Le propos d'Horace à Arnolphe est assez illustratif :

« Et de la fenêtre
Agnès me chassant de là d'un ton plein de fierté,
Accompagné d'un grès que sa main a jeté » (Molière, 1965 : 66)

Nous sommes en instance de dialogue parce qu'il s'agit de personnage jouant sur scène, précisément Horace répondant à Arnolphe. Mais il faut tout de même comprendre que le locuteur de la pièce en cours, Horace, est à la fois le personnage de l'histoire qu'il raconte et le narrateur aux côtés d'Horace, interlocuteur de la scène en cours ; en témoigne sa réplique, et personnage cité commme non-personne, « ce maître », qui n'est rien d'autre que son intelocuteur, a la double identité : il est présent et absent. L'idée de dédoublement du personnage s'éclaire de réplique en réplique. Lisons à ce propos la tirade d'Horace :

« Et j'ai compris d'abord que mon homme était là,
Qui, sans se faire voir, conduisait tout cela.
Mais ce qui m'a surpris, et qui va vous surprendre,
C'est un autre incident que vous allez entendre ;
Un trait hardi qu'à fait cette jeune beauté,
Et qu'on entendrait point de sa simplicité.
Il le faut avouer, l'amour est un grand maître :
Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ;
Et souvent de nos cœurs l'absolu changement
Devient, par ses leçons, l'vouvrage d'un moment ;
De la nature, en nous, il force les obstacles,
Et ses effets soudains ont de l'air des miracles ;
D'un avare à l'instant il fait un libéral ;
Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brtutal », (Molière, 1965 : 67) .

Le premier vers laisse entrevoir l'identité double du personnage d'Arnolphe qui incarne l'image du barbon grincheux. C'est dire qu'il est le personnage de théâtre désigné comme personnage romanesque à

travers l'emploi de l'imparfait. L'examen de l'axe paradigmatique est encore plus révélateur. Entre les deux cas de figure exprimés du premier au troisième vers se trouve la conjonction de coordination « Mais ». Le schéma est le suivant : « mon homme était là…Mais…va vous surprendre ». Vers la fin de la réplique d'Horace, l'évocation de l'amour permet de mieux rendre compte du dédoublement identitaire voire de son caractère mouvant : « du vaillant au poltron » ; « du civil au brutal ». Plus tard, le théâtre des genres vire à une sorte de théâtre dans le théâtre comme dans la dramaturgie baroque ou moderne à travers le procédé de la mise en abyme :

> « Ne trouvez-vous pas plaisant de voir quel personnage
> A joué mon jaloux dans tout ce badinage ? », (Molière, 1965 : 68).

Faut-il alors comprendre par-là que Molière s'est imposé comme critique littéraire bien avant *La critique de l'école des femmes*. Comprend-il alors que, parlant du théâtre, « on a affaire (…) à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité » (Barthes, 1981 : 258).
Tout compte fait, nous pouvons retenir que *L'école des femmes* est une pièce dramatique dans laquelle jouent des personnages dont l'identité est mouvante. Cela se voit surtout à travers les personnages d'Arnolphe et d'Horace. À travers les pratiques intertextuelles, la pièce principale expose à l'arrière-plan d'autres pièces (antiques et médiévales). Ainsi, s'opère un dédoublement des personnages prétexte d'une mise en abyme synonyme d'un théâtre dans le théâtre. Arnolphe qui se croit intelligent dans la pièce principale devient, dans celles secondaires, sot par le jeune Horace. La transposition de l'histoire du cocuage favorise tout de même le dédoublement des personnages à la fois acteurs et spectateurs. Le dédoublement des personnages permet d'ailleurs le passage du « joué au narré » .

II. Du joué au narré

Les pièces comiques de Molière se conforment, de par leur brièveté, aux exigences de l'esthétique classique. Il y est question d'une représentation de personnages en échange autour d'une intrigue homogène évoluant en parfaite adéquation avec la structuration canonique habituelle du théâtre (le découpage en actes et en scènes). C'est dire donc que *L'école des femmes*

est une pièce comique. Néanmoins, le lecteur averti peut aisément comprendre que Molière y dispense ingénieusement ou discrètement un cours d'esthétique des genres, en prenant le prétexte des scènes de dialogue entre les personnages. Molière est certes connu comme le patron de la comédie française classique, mais nul n'ignore aussi qu'il s'abreuve dans les répertoires d'écrits de périodes supposées révolues ou bannies par les classiques, à savoir la littérature médiévale et celle de l'époque baroque incontestablement apparentée à celle avant-gardiste du XXe siècle. Il est dit à ce propos que « La situation de la comédie est donc parcellaire et « insensée » à la fois, parce que déraisonnable et dépourvue de sens elle-même. (Corvin, 1994 : 150). Sommes-nous au XVIIe siècle déjà avec Molière à *L'ère du soupçon*, du *Procès-verbal* ou à « L'heure du leurre » ? L'affirmative semble plausible comme réponse dans la mesure où l'évolution de l'intrigue dramaturgique, c'est-à-dire le « joué » ou le « représenté » est souvent rompue et temporairement infultrée par une histoire narrée. C'est quand le personnage dramatique se transmue en narrateur sans perdre de vue son rôle. Cela nous amène à contester la date du XVIIIe siècle avancée comme début du l'hybridation entre roman et théâtre pour dire que « Depuis le [XVIIe siècle] le théâtre et le roman s'observent, se copient et se pillent mutuellement de nombreux procédés » (Jubinville et Riendeau, 2003 : 9). Dans la scène 1 de l'acte I, la volonté de Chrysalde de dissuader son ami Arnolphe, au sujet de son projet chimérique d'enfermer Agnès, afin d'en faire une « idiote », permet à Molière de renouer avec les pratiques transgénériques. Chrysalde, qui vogue à contrecourant de la volonté d'Arnorphe, est explicitement appauvri en prise de parole par son interlocuteur aveuglé par l'envie vorace de transformer celle qu'il envisage de marier en bête. Chrysalde demeure alors quasiment un taciturne dont les répliques sont pour l'essentiel des stochimythies : « Je ne vous dit plus mot », (Molière, 1965 : 34). C'est alors le jeu dramatique fondé sur un dialogue qui se transmue en narration lorsque Arnolphe, soucieux de justifier la pertinence de son projet, revient sur les faits et devient un narrateur. Il en est même conscient lorsqu'il dit :

> « Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir,
> Dans cette autre maison où nul ne me vient voir ;
> Et pour ne point gâter sa bonté naturelle,
> Je n'y tiens que des gens tout aussi simple qu'elle.

Vous me direz : pourquoi cette narration ? », ((Molière, 1965 : 35).

L'idée se renouvelle quand il dit plus loin que « La vérité passe encor mon récit » (Molière, 1965 : 35). Les mots, « narration ; récit », se rapportent explicitement au genre narratif, d'où le sens du titre, « du joué au narré ». Par ailleurs, les pratiques intertextuelles participent à la théâtralisation des genres dans *L'école des femmes*. Dans une des ses répliques adressées à Chrysalde, Arnolphe cite nommément des personnages de Fronçois Rabelais dont l'œuvre est quasiment inclassable, à l'image de celles modernes. Il dit à ce propos :

« A ce bel argument, à ce discours profond,
Ce que Pantagruel à Panurge répond », (Molière, 1965 : 34).

S'il est généreux d'un côté envers son lecteur, il ne l'est pas de l'autre dans la mesure où il fait recours au procédé rhétorique de l'allusion. Ainsi, le mot « conférence » qu'il utilise, en s'adressant à Chrysalde, rappelle la fameuse formule de Michel de Montaigne, à savoir l'écriture des *Essais* comme « Art de conférer », (Montaigne, 1979 : 916) :

« Vous pourrez, dans cette conférence,
Juger de sa personne et de son incohérence » (Molière : 1965, p. 35).

Nous adhérons alors à l'idée selon laquelle,

> « L'intertextualité contribue au vertige de l'interminable. Tout texte est un intertexte. D'autres textes, qu'ils soient issus de la culture antérieure ou de la culture contemporaine, sont présents en lui à des niveaux variables et sous des formes plus ou moins identifiables. Le texte est dès lors un espace ouvert où se croisent des figures, des temps et des voix qui mettent l'accent sur la richesse de la littérature. Grâce à elle, l'écrivain dévoile sa passion pour le monde et pour la lirtérature » Maingueneau, 1990 : 52.).

Le théâtre des genres dans le théâtre de molière s'effectue donc à travers le procédé de la transposition défini comme suit :

> « La transposition se manifeste par une intrusion de composantes génériques exogènes venant destabiliser les traits du genre d'accueil, mais sans totale contamination. Il se crée alors au sein de

> l'œuvre un système textuel plutôt instable où une dominante générique a d'autre choix que d'accueillir des paramètres clairement associables à un autre genre », (Maingueneau, 1990 : 38).

Cette intéraction entre le dramatique et le narratif nous autorise à déduire que le « genre dramatique est un art complexe, car il incarne un espace théâtral comprenant : le texte, la représentation en soi et les salles de spectacle, ainsi que tous les actants jouant un rôle dans la création théâtrale », (Agostinho, 2013 :12).

Il importe de noter que dans *L'école des femmes*, l'intrusion du narratif dans le dramatique est très souvent initiée par le personnage d'Arnorphe, qu'il convient, suivant les vertus de la Psychocritique de Charles Mauron, d'assimiler au double de l'auteur ; étant donné que Molière dramaturge a aussi joué un rôle dans certaines pièces comme acteur. En s'informant sur la manière dont Agnès a vécu son absence, Arnolphe s'inscrit dans une logique de dialogue, comme dans le théâtre, en posant une question prétexte d'une mise en branle de la diégèse rompant momentanément avec la fiction dramatique. « Peut-être. Mais enfin contez-moi cette histoire » (Molière, 1965 : 54). La réponse d'Agnès laisse entrevoir explicitement une caractérisation du genre romanesque, à savoir sa dimension fictionnelle : « Elle est fort étonnante et difficile à croire » (Molière, 1965 : 51). La résonance subversive du théâtre de Molière transparaît quand le « joué » (le dramatique) laisse momentanément la place au « narré » (le romanesque), mais encore davantage lorsque le long passage d'Horace à travers lequel Agnès conte les circonstances de la rencontre avec son amant, Horace, foisonne en indices se rapportant au roman courtois de l'époque médiévale : « J'étais sur le balcon à travailler au frais, lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès un jeune homme bien fait, qui rencontrant ma vie… » (Molière, 1965 : 52).

Au propos tenu par Agnès, personnage dramatique doublé d'une narratrice d'autofiction, pour jauger ses compétences narratologiques,

> « Est-ce que c'est mal fait ce que je vous ai dit ? » (Molière, 1965 : 53),

Arnolphe répond :

> « Mais de cette vue apprenez-moi les suites,
> et comme le jeune homme a passé ses visites » (Molière, 1965 : 53).

Dans le même ordre d'idées, le théâtre des genres dans le théâtre de Molière est perceptible à travers le tricotement ingénieux de formes d'écriture diverses. La réplique d'Horace à Arnolphe est assez révélatrice :

> « Mais il faut qu'en ami je vous montre la lettre.
> Tout ce que son cœur sent, sa main a su l'y mettre,
> Mais en termes touchants et tous pleins de bonté,
> De tendresse innocente et d'ingéniosité,
> De la manière enfin que la pure nature
> Exprime de l'amour la première blessure » (Molière, 1965 : 68).

Nous parlons à présent du théâtre des genres dans la dramaturgie de Molière. Cela s'avère défendable dans la mesure où *L'école des femmes* constitue une mise en scène des genres connus du lecteur. Cela est d'autant plus vrai qu'un auteur écrit :

> « Art poétique : l'expression est souvent employée dans le sens très général de « théâtre », pour désigner à la fois la pratique artistique (faire du théâtre) et l'ensemble des pièces ; textes, littérature dramatique servant de base écrite à la représentation ou à la mise en scène. L'art dramatique est donc un genre au sein de la littérature et une pratique liée au jeu de l'acteur incarnant ou montrant un personnage pour un public », (Pavis, 2006 : 27).

Le mérite de Molière est de réussir le pari de les insérrer, avec une rare pertinence, dans une œuvre dite dramatique selon la taxinomie aristotélicienne. En lisant *L'école des femmes*, le tricotage générique est tel qu'il semble plausible de dire que Molière a défendu et illustré depuis le XVIIe siècle le refus de la distinction des genres. Dans l'extrait ci-dessus, le genre épistolaire nommé au début trouve sa place dans la forme dramatique et impose sa loi typiquement libertaire ou anti-générique. Croyons en l'auteur qui le définit comme un « Genre touche-à-tout tout, mais un genre léger, ailé, volant à la surface des choses, touchant au fond à l'occasion, mais toujours mobile et capricieux, passant d'un sujet à l'autre sans transition, allant à droite, à gauche, revenant en arrière », (Suberville, 1951 : 394) .

Rappelons que *L'école des femmes* constitue en apparence une œuvre classique par sa brièveté ou sa concision. Néanmoins, elle cache parfois

en profonfeur ou à l'arrière-plan une matière qui se prête à une boursouflure baroquisante. C'est exactement le cas de cette « lettre » poétique citée dans une œuvre dramatique, dans l'optique d'aiguiser la curiosité du personnage d'Arnolphe qui a hâte d'avoir les détails du récit (par référence au roman) des récits des visites effectuées chez lui à son absence par Horace. Ce dernier réussi cela en résumant le contenu de la lettre d'Agnès à travers des termes génériques ou englobants « termes touchants ; pleins de bonté ; de tendresse… ». Par conséquent, l'examen des six vers, qui composent la réplique d'Horace, est une pertinente illustration du théâtre des genres dans *L'école des femmes*. C'est quand la « lettre », à résonance « poétique », infiltre le « dramatique » et lui impose discrètement l'impérialisme « romanesque ». La preuve est que, le barbon grincheux, Arnolphe, s'éclipse peu après et s'adonne en aparté à une longue réplique qui suspend momentanément la fiction dramatique car il est plus, pour ce cas précis, un personnage romanesque en instance de monologue. Nous pouvons lire à ce propos :

> « Comme il faut devant lui que je me mortifie !
> Quelle peine à cacher mon déplaisir cuisant !
> Quoi ? pour une innocente un esprit si présent !
> Elle a feint d'être telle à mes yeux, la traitresse,
> Ou le diable à son âme a soufflé cette adresse.
> Enfin me voilà mort par ce funeste écrit...» (Molière, 1965 : 70).

Les séries de tirades que suscite l'annonce succinte du contenu de la lettre permet une mise en scène du romanesque défini comme suit : « Quelle que soit sa forme, le roman est un récit, une narration ; il nous propose de nous intéresser à la vie d'un ou de plusieurs personnages ; c'est une disposition naturelle de l'esprit humain », (Raimond, 2002 : 19). Faut-il alors déduire de la dramatisation générique l'idée selon laquelle « Le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique », ((Molière, 1965 : 9).

Bref, il est à retenir que, dans *L'école des femmes*, Molière dispense un cours d'esthétique des genres. S'agit-il tout de même d'une dramatisation des genres quand le personnage de la pièce principale se transforme en narrateur. Le passage du dramatique au romanesque passe aussi par les pratiques intertextuelles. Si le romanesque infiltre souvent le dramatique pour s'imposer comme protagoniste, d'autres formes d'écriture s'y greffent, à savoir la lettre, forme libertaire favorisant l'entrelacement du

poétique, du dramatique et du romanesque. Considérant Arnolphe, la forme épistolaire demeure aussi l'alibi d'une mise en branle de tirades sous forme de monologues rompant par moment avec la fiction dramatique.

Conclusion

Grosso modo, nous comprenons que *L'école des femmes* reste une œuvre théâtrale mettant en scène des personnages dont l'identité change. Il suffit d'avoir en vue les peronnages d'Arnolphe et d'Horace. C'est comme qui dirait que le texte théâtral demeure une scène où jouent des genres, en paticulier ceux relevant de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance. C'est tout le sens des pratiques intertextuelles permettant à Molière de revendiquer « un talent original ». Le procédé du dédoublement des personnages permet de renouer avec la mise en abyme comme théâtre dans le théâtre. Dans sa caractérisation, Arnolphe revêt, (de la scène principale à celle secondaire se déroulant à l'arrière-plan) la double identité d'intelligent (l'idée qu'il se fait par rapport à son projet) et de sot (selon le jeune Horace). L'intruision de l'intrigue relative au cocuage participe au dédoublement des personnages à la fois acteur et spectateur. C'est d'ailleurs à travers cette transmutation identitaire que s'opère le passage du dramatique au romanesque, autrement dit du joué au narré. Par ailleurs, *L'école des femmes* semble équivaloir à un cours d'esthétique des genres. Il est même plausible de parler d'une théâtralisation des genres du moment que le personnage de la pièce principale en cours change ou devient par dédoublement le narrateur d'une intrigue romanesque. La transmutation générique transparaît aussi à travers le culte de l'intertextualité. Dans la représentation, le romanesque rompt généralement le dramatique avec lequel il se positionne comme personnages principaux. Dans une perspective autre, la forme épistolaire permet l'harmonieuse cohabitation du théâtre, de la poésie et du roman. La mise en scène du genre épistolaire demeure sans doute pour Arnolphe le prétexte de longues prises de paroles (tirades) freinant momentanément l'arrêt de la fiction de la pièce principale.

Bibliographie

Agostinho Ligia Domingos Cipriano Do Espirito Santo (2013), « Du roman au théâtre : adoptions théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise », Thèse de Doctorat, Faculdado de ciéncias Humanas E Sociais

Ali Suzette, « Roman ou poésie ? Réflexions sus la transgénéricité dans l'invention du monde d'olivier Rolin », Dossier « L'enfance du monde de l'œuvre », n°21, en ligne, http:// revue postures.com/fr/articles/ali-21, 'consulté le 31/12/2021 à 12h 02 mns)

Barthes Roland (1981), « Lettérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points

Clicle Denise, Mercier Andrée et Tremblay Isabelle (2003), « La transposition générique à l'œuvre dans Scènes d'enfants de N. Chaurette et Le Dernier Délire permis de J.-Messier », in *Protée*, *Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*. *La transpopsition générique*, Yves Baudelle, Bruno Blanckeman, Luc Bonenfant et al, volume 31, numéro 1

Collinet Jean-Pierre (1985), Paris, « Molière et ses personnages invisibles. L'exemple de L'école des femmes », in *Thématique de Molière. Six études suivies d'un inventaire des thèmes de son théâtre*, sous la direction de Jacques Truchet, pp. 13-45

Cornesa Gabriel Emilia Jean (2007), *Molière et le romanesque du XXe siècle à nos jours*. Actes du 4e colloque international de Pézenas 8-9 juin

Corvin Michel (1994), *Lire la comédie*, Paris, Dunod

Goldschmidt Georges-Arthur (1997), *Molière ou liberté mise à nu*, Paris, Circé

Jubinville Yves et Riendeau Pascal (2003), « Théâtre /Roman : rencontres du livre et de la scène », L'Annuaire théâtrale. *Revue québécoise d'études théâtrales*, n°33, prnitemps, 2003

Larthomas Pierre (1972), *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin

Maingueneau Dominique (1990), *Pragmatisme pour le discours littéraire*, Paris, Bordas

Molière (1965), *L'école des femmes*, Paris, Garnier-Flammarion

Montaigne Michel Eyquem de ([1969], 1979), *Essais*, , présentation par Roger-Pol Droit, Paris, Garnier-Flammarion

Suberville Jean (1951), *Théorie de l'Art et des genres littéraires*, Paris, Les éditions de l'école, Hachette

Pavis Patrice (2006), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin

Pinaud Joseph (2000), *Le théâtre de Molière. Une dynamique de liberté*, CEAN, Lettres modernes Minard
Raimond Michel (2002), *Le roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus »
Ry-Flaud (1996), *Molière et la farce*, Paris, Droz
Simon Alfred (1957), *Molière par lui-même*, Paris, Seuil
Vassevière Jacques et Toursel Nadine (2011), *Littérature : 140 textes théortiques et critiques* 3e édition, Paris, Armand Colin