

L'école des sept femmes

Éric TOURRETTE
Université Jean Moulin Lyon 3
Département des Lettres Modernes
eric.tourrette@univ-lyon3.fr

Recibido: 10/09/2012

Aceptado: 23/01/2013

Résumé

Dans *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, Anatole France prétend disculper le personnage de Perrault, en le présentant comme la victime d'épouses malhonnêtes, même s'il n'a pas perdu tout lien avec la bestialité inquiétante. La cinquième épouse semble transposer le personnage d'Agnès, France opérant une contamination burlesque entre le conte de Perrault et la pièce de Molière. Mais c'est une Agnès définitivement sottise pour n'avoir pas rencontré son Horace, et qui tient plus de la vulgaire « dinde » que de l'ange merveilleux de *L'École des femmes*. Le court texte de France, chargé de souvenirs littéraires et d'allusions intertextuelles, est donc une invitation à relire les œuvres classiques sous un nouveau jour.

Mots clés: Molière, Perrault, réécriture, parodie, burlesque.

La escuela de las siete mujeres

Resumen

En *Las Siete Mujeres de Barba Azul*, Anatole France dice exonerar al personaje de Perrault, presentándolo como una víctima de las esposas deshonestas, aunque no haya perdido el contacto con la bestialidad inquietante. La quinta esposa parece adaptar el personaje de Agnes, como resultado de una burlesca contaminación llevada a cabo por France, entre el cuento de Perrault y la obra de Molière. Pero es sin duda una Agnes estúpida por no haber conocido a su Horacio, y que tiene más de la vulgar « pava » que del ángel maravilloso de *La Escuela de las mujeres*. Pues el breve texto de France, lleno de recuerdos literarios y alusiones intertextuales, es una invitación a releer las obras clásicas bajo una nueva luz.

Palabras clave: Molière, Perrault, reescritura, parodia, burlesco.

The seven wives' school

Abstract

In *Blue Beard's Seven Wives*, Anatole France intends to exculpate Perrault's character by portraying him as the victim of his dishonest wives, even if there is still something feral about him. France seems to rewrite the character of Agnès through the fifth wife, by combining Perrault's tale and Molière's play. But this version of Agnès is foolish because, contrary to what was expected, she did not fall in love, and France treats her as a ditz instead of an angel. The short text by France is imbued with literary allusions and invites us to reread the classical works in a new way.

Keywords: Molière, Perrault, rewriting, parody, burlesque.

Referencia normalizada

Tourrette, É. (2013). "L'école des sept femmes". *Thélème*, Vol. 28, 293-313.

Anatole France, dans le court récit intitulé *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue* (Lacassin, 2003 : 1689-1704), paru en 1908, propose une manière d'apologie burlesque du personnage de Perrault, présenté comme parfaitement innocent des crimes abominables que lui impute le conteur. La démarche, on le sait, n'est pas isolée : les *Mécomptes de fées* de Willy (Lacassin, 2003 : 1629-1632), parus en 1894, tiennent sensiblement le même discours, mais sous une forme plus succincte et expéditive, en faisant du héros la victime de cambriolages, d'adultères et de calomnies, et en substituant de banals divorces aux meurtres sanglants. Dans les quelques lignes de Willy, les femmes sont traitées globalement, comme un conglomérat indifférencié, seule la dernière se détachant du lot par un surcroît de malveillance. France, à l'inverse, fait le récit détaillé de chacun des sept mariages successifs, et confère aux différentes épouses leurs propres caractéristiques, aucune ne ressemblant vraiment aux autres. Une structure fixe, abstraite, immuable, conduit certes le héros à la désillusion et à la déconvenue, mais les fluctuations ponctuelles de l'intrigue et des personnages se démarquent les unes des autres, selon le jeu complexe de mouvance et de stabilité si caractéristique de l'univers des contes —jusque dans leurs parodies—, un peu à la manière dont le thyrses associe la courbure et la rigidité. Il y a là tout un jeu de *variations* sur les mêmes « fonctions » narratives, c'est-à-dire une dialectique savante du même et de l'autre, de la reprise et de la rupture.

France prétend plaisamment reconstituer l'histoire « à partir de documents authentiques », tel un avocat plaidant pour son client à l'aide des preuves extra-techniques que connaît l'art oratoire. La réfutation du texte de Perrault prend concrètement la forme d'une permutation actancielle : la Barbe-Bleue, renommée Bernard de Montragoux par un souci de réalisme plaisant, devient le « héros » vertueux et persécuté, et chaque épouse devient un « agresseur » (Propp, 1970), selon une manière de chiasme narratologique. Mais France s'amuse aussi à reprendre certains éléments précis de l'hypotexte, pour les justifier d'une manière inattendue et les éclairer d'un jour nouveau, sur le ton de la démystification réaliste : la barbe est si noire qu'elle se nimbe de reflets bleutés, le cabinet sanglant possède des murs couverts de tableaux effroyables, et si son accès est prohibé à la dernière épouse, c'est simplement parce qu'il est lié à des souvenirs pénibles pour le mari... On reconnaît bien là l'univers sordide et désenchanté du positivisme triomphant, au regard d'un Âge classique plus rêveur : de même que les forêts mystérieuses des contes cèdent la place à la fumée suffocante des usines et à la grisaille tentaculaire des villes, ou que la fée, souvent qualifiée de « dernière », fait figure d'anachronisme ridicule au regard des merveilles objectives des sciences et des techniques, ou encore qu'une fascinante pantoufle de « verre » cède la place, par le contresens historiquement significatif de Jules Hetzel, à une pantoufle de « vair »

plus triviale (Escola, 2005 : 12). Le seul élément authentiquement et irréductiblement merveilleux du conte de Perrault¹ se voit ainsi traité, textuellement, sous la forme du « fantastique » au sens très étroit de T. Todorov (1970), c'est-à-dire l'hésitation *littérale* sur le statut des événements, faisant de la surnature, au mieux, une simple figure de rhétorique (préterition) : « nous nous garderons de décider si la clef du petit cabinet était fée ou ne l'était pas » (Lacassin, 2003 : 1703).

Des sept femmes de Montragoux, la cinquième semble, à certains indices, une relecture bouffonne et dégradée de la fascinante Agnès de *L'École des femmes*, mêlée encore de souvenirs, plus discrets, de *L'École des maris* : il y aurait alors une strate supplémentaire d'hypertextualité, ou, en termes génétiques, une contamination de deux œuvres essentielles du XVII^e siècle. France nous conduirait ainsi à relire, d'un œil plus attentif, non seulement Perrault, mais aussi Molière, et même à relire Molière *à travers* le prisme des contes de Perrault : le texte ferait figure de leçon d'herméneutique plaisamment anachronique, relevant et détournant certains détails discrets des hypotextes, pour en tirer une interprétation cohérente. Loin de toute idéalisation du personnage, le ton est clairement celui du conte licencieux, voire du fabliau, avec toutes les équivoques grivoises que cela suppose. Un court paragraphe, auquel l'archaïsme linguistique confère artificiellement une patine vénérable, conduit ainsi la jeune femme à une version obscène du dénouement du *Petit Chaperon rouge* :

Les médecins, ayant employé divers médicaments sans effet, l'avertirent que le seul remède convenable à son mal était de prendre une jeune épouse. Alors il songea à sa petite cousine Angèle de La Garandine, qu'il pensait qu'on lui accorderait volontiers, parce qu'elle n'avait pas de bien. Ce qui l'encourageait à la prendre pour femme, c'est qu'elle passait pour simple et sans connaissance. Ayant été trompé par une femme d'esprit, une sottise le rassurait. Il épousa mademoiselle de La Garandine et s'aperçut de la fausseté de ses prévisions. Angèle était douce, Angèle était bonne, Angèle l'aimait ; elle n'était pas d'elle-même portée au mal, mais les moins habiles l'y induisaient facilement à toute heure. Il suffisait de lui dire : « Faites ceci de peur des oripeaux ; entrez ici de crainte que le loup-garou ne vous mange » ; ou bien encore : « Fermez les yeux et prenez ce petit remède » ; et aussitôt l'innocente faisait, au gré des fripons qui voulaient d'elle ce qu'il était bien naturel d'en vouloir, car elle était jolie. M. de Montragoux, trompé et offensé par cette innocente autant et plus qu'il ne l'avait été par Blanche de Gibeauxmex, avait en outre le malheur de le savoir, car Angèle était bien trop candide pour lui rien cacher. Elle lui disait : « Monsieur, on m'a dit ceci ; on m'a fait ceci ; on m'a pris ceci ; j'ai vu cela ; j'ai senti cela. » Et, par son ingénuité, elle faisait souffrir à ce pauvre seigneur des tourments inimaginables. Il les souffrait avec constance. Cependant il lui arrivait de dire à cette simple créature : « Vous êtes une dinde ! » et de lui donner des soufflets. Ces soufflets lui commencèrent une renommée de cruauté qui ne devait plus s'éteindre. Un moine mendiant, qui passait par les Guillettes, tandis que M. de Montragoux chassait la bécasse, trouva madame Angèle qui cousait un jupon de poupée. Ce bon religieux, s'avisant qu'elle était aussi simple que belle, l'emmena sur son âne en lui faisant croire que l'ange Gabriel

¹ Cette discrétion de la merveille explique qu'au sein des *Contes en prose*, *La Barbe bleue* soit le seul qui ne soit pas accompagné de l'étiquette générique « conte ».

l'attendait dans un fourré du bois pour lui mettre des jarretières de perles. On croit que le loup la mangea, car on ne la revit oncques plus (Lacassin, 2003 : 1694-1695).

1. L'école des fées

La convocation d'Agnès, même allusive, dans une parodie de conte de fées —même d'un conte avaro en merveilles—, peut surprendre de prime abord. Aussi, avant même l'étude précise du texte de France, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler brièvement ce qui, dans *L'École des femmes*, relève déjà, en filigrane, de l'univers du conte, trente-cinq ans avant le triomphe d'un Perrault. La part de la féerie dans la pièce explique le lien intime que France établit entre Molière et Perrault dans son entreprise de réécriture burlesque : le cadre textuel qu'il choisit était, pour ainsi dire, prédisposé à subir un tel traitement. Entre les genres respectifs de la comédie et du conte, il y a de nettes parentés : après l'affrontement et la résolution des difficultés, l'issue de l'intrigue est dans les deux cas un mariage épanoui ; la transfiguration miraculeuse qui conduit le héros du conte à dévoiler sa vraie nature, cachée sous une apparence dérisoire, n'est pas sans affinités avec le principe scénique de la reconnaissance, où une naissance respectable affleure sous un bas nom d'emprunt ; et les contes eux-mêmes regorgent d'apparentes paysannes qui sont autant de princesses qui s'ignorent... Les progrès spectaculaires d'Agnès, de l'ignorance complète à l'intelligence la plus raffinée, sont-ils substantiellement différents des habits merveilleux contre lesquels Cendrillon change ses haillons ? La vraie fée de *L'École des femmes*, bien entendu, c'est l'amour, qui ne se contente pas de livrer des leçons, mais accomplit aussi de prodigieuses métamorphoses :

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 brutal ;
Il rend agile à tout l'âme la plus pesante,
Et donne de l'esprit à la plus innocente (III, 4, v. 904-909).

L'instantanéité et le radicalisme du changement psychologique sont les signes manifestes d'une surnature exaltante, que décèle explicitement le lexique. Ne croirait-on pas voir défiler les fées devant le berceau, pour combler de bienfaits une petite fille ? On sait que dans *La Belle au bois dormant*, la seconde fée « lui donna pour don [...] qu'elle aurait de l'esprit comme un ange » (Lacassin, 2003 : 27).

Quant à l'entremetteuse dont Horace utilise les services, elle aussi semble tout droit sortie d'un conte :

Une vieille m'aborde, en parlant de la sorte (II, 5, v. 504).

Ce personnage cumule en effet deux traits récurrents de la fée : âge avancé (*La Belle au bois dormant*) et rencontre inopinée (*Les Fées*). Et son lien à la surnature

est discrètement suggéré à plusieurs reprises. Aux yeux d'Arnolphe, on le devine, il s'agit de sorcellerie, versant noir et inquiétant de la féerie :

Ah ! sorcière maudite, empoisonneuse d'âmes (II, 5, v. 535).

Horace, pour sa part, est nettement plus indulgent dans sa description de la merveille :

J'avais pour de tels coups certaine vieille en main,
D'un génie, à vrai dire, au-dessus de l'humain (III, 4, v. 970-971).

On se souvient par ailleurs que l'ingénue Agnès est foncièrement inapte à comprendre les propos galants et contournés de cette vieille femme, qu'elle interprète au sens propre et non au sens figuré :

Moi, j'ai blessé quelqu'un ! fis-je toute étonnée. [...]
 Hé ! mon Dieu ! ma surprise est, fis-je, sans seconde :
Mes yeux ont-ils du mal, pour en donner au monde ? (II, 5, v. 512-520).

Or, Mme d'Aulnoy se souvient manifestement de ce malentendu cocasse dans le conte intitulé *Fortunée*, confirmant ainsi indirectement que le personnage de Molière serait tout à fait à sa place dans l'univers du folklore :

Je ne sais ce que c'est que de donner mon cœur, madame, répondit-elle. J'ai toujours entendu dire que, sans son cœur, on ne peut vivre, que lorsqu'il est blessé il faut mourir, et malgré ma pauvreté, je ne suis point fâchée de vivre (Aulnoy, 2010, t. II : 55-56).

De même encore, face à la résurrection inopinée d'Horace, Arnolphe soupçonne explicitement la main des fées ou des magiciens :

Est-ce un enchantement ? est-ce une illusion ? (V, 2, v. 1371)

Toute la pièce baigne donc dans un climat de féerie, tenu mais prégnant, pour peu qu'on se montre attentif au choix des mots. Décisif est à cet égard un épisode longuement raconté dans la pièce : la première rencontre entre Agnès et Horace rappelle étroitement la structure de nombreux contes issus du folklore populaire. La demeure d'Arnolphe, on le sait, n'est que portes closes et hautes murailles rigoureusement étanches : c'est un décor carcéral, étouffant, suffocant² ; les domestiques sont plutôt là pour surveiller la jeune fille que pour la servir, et le regard du jaloux se voit encore démultiplié par les espions environnants, qui font de lui une manière d'Argus trivial³ ; la seule vraie compagnie dont jouisse Agnès est donc le « petit

² Cf. les idées de Sganarelle dans *L'École des maris* : « Qu'enfermée au logis, en personne bien sage » (I, 2, v. 119).

³ « Je veux, pour espion qui soit d'exacte vue, / Prendre le savetier du coin de notre rue. » (IV, 5, v.

chat » dont elle regrette la mort (II, 5, v. 461)... La coupure horizontale avec l'espace de la rue se double d'un isolement vertical du trésor caché : c'est à l'étage que loge Agnès, et le détail est loin d'être anodin. Molière ne cesse en effet de rappeler cet agencement physique : « faites descendre Agnès » (I, 2, v. 225), « faites qu'Agnès descende » (II, 2, v. 411), « montez là-haut » (II, 5, v. 641)... On y lira certes, au plan purement dramaturgique, la préparation des rebondissements finaux de l'intrigue, quand Horace tente d'accéder à la chambre d'Agnès par une échelle, pour se voir accueilli à coups de bâton ; mais on y décèlera aussi, au plan symbolique, le souci de préserver l'angélisme éthéré, surhumain, de la jeune fille, qui se voit hissée très au-dessus des réalités d'ici-bas. Arnolphe croit ainsi enfermer Agnès plus étroitement encore, en quoi il se trompe lourdement. Car le balcon devient cet espace poreux, transitoire, qui permet le contact entre l'intérieur et l'extérieur. Si le corps d'Agnès est physiquement prisonnier, son regard, lui, peut librement errer dans l'espace prohibé du monde et des relations humaines :

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 vue,
D'une humble révérence aussitôt me salue (II, 5, v. 485-488).

C'est bien là un pur épisode de conte ; le lai de *Yonec*, par Marie de France, traitait déjà ce thème de la belle inaccessible en son donjon et idéalisée par la hauteur. Mme d'Aulnoy le reprend dans *La Chatte blanche* :

Sachez donc, fils de roi, que mes gardiennes avaient bâti exprès une tour, dans laquelle on trouvait mille beaux appartements pour toutes les saisons de l'année, des meubles magnifiques, des livres admirables. Mais il n'y avait point de porte et il fallait toujours entrer par les fenêtres, qui étaient prodigieusement hautes. [...] Mais un jour, alors que j'étais à la fenêtre, causant avec mon perroquet et mon chien, j'entendis du bruit. Je regardai de tous côtés et j'aperçus un jeune chevalier qui s'était arrêté pour écouter notre conversation : je n'en avais jamais vu qu'en peinture. Je ne fus pas fâchée de cette rencontre inespérée et, ne me méfiant point du danger qui est attaché à la satisfaction de voir un objet aimable, je m'avançai pour le regarder, et plus je le regardais, plus j'y prenais de plaisir. Il me fit une profonde révérence, attacha ses yeux sur moi, et me parut chercher de quelle manière il pourrait m'entretenir (Aulnoy, 2010, t. II : 38-39).

Et les frères Grimm dans *Raiponce* :

Lorsqu'elle eut douze ans, la sorcière l'enferma dans une tour qui se dressait, sans escalier ni porte, au milieu d'une forêt. Cette tour n'avait pas d'autre ouverture qu'une minuscule fenêtre tout en haut [...]. Quelques années plus tard, il advint qu'un fils de roi qui chevauchait dans la forêt passa près de la tour. Il entendit un chant si adorable qu'il s'arrêta pour écouter. C'était Raiponce

1132-1133) Dans *L'École des maris*, la référence à « Argus » est explicite (I, 3, v. 263 ; III, 3, v. 908) ; elle se double d'une mention du « dragon » qui veillait sur la Toison d'or (I, 4, v. 313), autre emblème mythologique de la surveillance exhaustive, hyperbolique.

qui se distrait de sa solitude en laissant aller sa délicieuse voix. Le fils de roi voulut monter jusqu'à elle, chercha la porte de la tour et n'en trouva point (Grimm, 2009-2010, t. VII : 9).

Ce qu'a bien perçu France, et qu'il nous conduit à voir plus nettement, c'est donc que de Molière à Perrault, il n'y a qu'un pas. Les éléments authentiquement folkloriques qui affleurent çà et là prédisposaient sourdement *L'École des femmes* à surgir dans une parodie de conte de fées. Mais si Molière croit au pouvoir de l'amour, et idéalise son héroïne, France livre une anecdote triviale et dégradée, désertée par toute merveille, même symbolique. Dans *Les Sept Femmes de Barbe-bleue*, Agnès retombe de la haute comédie dans les pesanteurs de la farce. Et l'ange merveilleux de s'éloigner sur un âne...

2. Angèle et Agnès

On voit d'emblée que certaines parentés entre les deux personnages féminins sont criantes : Angèle « cousait un jupon de poupée », note France. C'est là une activité essentielle, et même écrasante, de la vie conjugale telle que la rêve Arnolphe :

Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer (I, 1, v. 101-102).

Et les entrées en scène d'Agnès confirment les longues heures qui sont consacrées quotidiennement à la couture ou à la broderie ; en effet, des didascalies intégrées au dialogue, pour ainsi dire, indiquent les accessoires scéniques indispensables :

La besogne à la main ! C'est un bon témoignage (I, 3, v. 231).
Agnès, pour m'écouter, laissez là votre ouvrage (III, 2, v. 675).

Au début de la pièce, jusqu'au moment décisif où il est question d'Horace —thème de conversation exquis, qui délie enfin la langue d'Agnès⁴—, les rares mots de la jeune fille ne portent que sur ces travaux ménagers, qui semblent borner son espace mental :

Je me fais des cornettes.
Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites (I, 3, v. 239-240).

⁴ D'abord à la limite de l'aphasie, Agnès, au cours de la pièce, développe peu à peu une admirable maîtrise du langage : voir Magné (1972). Symboliquement, Agnès sort ainsi de l'*enfance*, au sens étymologique d'incapacité à parler. Ainsi, au plan quantitatif, dès qu'il est question d'Horace, elle passe de répliques succinctes et insignifiantes à une intarissable tirade (II, 5, v. 484-542). Au plan qualitatif, le vocabulaire de la jeune fille s'affine considérablement pour dire l'expérience déroutante de l'amour ; on passe de vagues périphrases (« ces choses-là », II, 5, v. 606) à une expression beaucoup plus directe (« je vous aime », V, 3, v. 1469).

Six chemises, je pense, et six coiffes aussi (II, 5, v. 466).

Il y a toutefois une différence notable entre Agnès et Angèle : toute forme d'agrément ou de légèreté semble absente de la vie morne et répétitive de l'ingénue de Molière⁵, alors que « coudre un jupon de poupée » est en soi une activité ludique, et même enfantine.

De même, l'onomastique fait de « Angèle » l'anagramme approximative d'« Agnès » ; le mot comme le référent reflètent et déforment grossièrement l'original ; Angèle et Agnès ne sont ni vraiment identiques, ni vraiment dissemblables... Mais si la parenté avec « ange » (mot textuellement convoqué par France) offrait l'image exacte du charme supérieur et quelque peu éthéré d'Agnès, elle se charge au contraire d'une nette valeur antiphrastique pour Angèle, sordide créature de basse-cour, solidement incarnée, aux antipodes de l'idéal. L'ange vénéré dégénère en une vulgaire « dinde » destinée à être croquée, qui trouve un écho plaisamment irrespectueux dans la « bécasse » —autre emblème convenu de la sottise— que chasse l'époux, et dont le plumage, loin de tirer le référent vers les sphères célestes, adhère étroitement aux réalités d'ici-bas. Quant au nom de famille « Garandine », peut-être le malheureux époux croit-il, inconsidérément, y lire la promesse d'une « garantie » de sérénité, assortie d'une symétrie harmonieuse avec « Montragoux » ([gaR], [Rag]), symboliquement suggestive d'une entente rêvée entre les conjoints, sans s'aviser que c'est bien plutôt la « gourgandine » qui affleure...

Le portrait d'Angèle est tout aussi baigné du souvenir de celui d'Agnès : les mots que choisit France attestent qu'il était bon lecteur de Molière. Car dans *L'École des femmes*, ce sont précisément les mêmes qui sont employés, soit, du plus fréquent au plus rare : « innocente »⁶, « simple »⁷, « ingénue »⁸. Mais ces mots sont de moins en moins pertinents pour Agnès, qui, au fil de la pièce, développe son intelligence à une vitesse folle face à l'adversité (Arnolphe), grâce aux leçons de l'amour (Horace) ; à l'inverse, Angèle reste ontologiquement immobile, imperturbablement égale à elle-même, figée jusqu'au dénouement dans la même inertie intellectuelle ; Agnès ne part d'Angèle que pour s'en écarter de plus en plus, irréversiblement, et pour le plus grand plaisir d'Horace et du spectateur. Les définitions

⁵ C'est donc d'abord le *plaisir* qu'elle découvre, émerveillée, en présence d'Horace : « C'est une chose, hélas ! si plaisante et si douce ! / J'admire quelle joie on goûte à tout cela » (II, 5, v. 604-605), « Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? » (V, 4, v. 1527). C'est uniquement l'absence de terme de comparaison qui conduit Agnès à déclarer : « Jamais je ne m'ennuie » (II, 5, v. 464).

⁶ Ex. : « Et grande, je l'ai vue à tel point innocente » (I, 1, v. 140) ; cf. I, 1, v. 163 ; II, 5, v. 543 ; II, 5, v. 589 ; III, 1, v. 647 ; III, 3, v. 813 ; III, 4, v. 909 ; III, 5, v. 979 ; V, 2, v. 1412... Le mot figure même dans la liste des personnages.

⁷ Ex. : « Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle » (I, 1, v. 148) ; cf. I, 1, v. 159 ; I, 4, v. 319 ; III, 3, v. 817 ; III, 4, v. 899 ; V, 4, v. 1492...

⁸ Ex. : « Me marque pour le moins son ingénuité » (II, 5, v. 478).

de la première édition (1694) du *Dictionnaire de l'Académie française* confirment que ces divers mots sont autant de parasyonymes peu différenciés, pouvant commuter les uns avec les autres sans lourd dommage sémantique. *Innocent* signifie « qui n'est point coupable », « qui n'a point nui, qui n'est point malfaisant », d'où le sentiment trompeur de sécurité qui envahit la Barbe-Bleue : « une sottise le rassurait ». L'Académie ajoute : « exempt de toute malice, pur et candide », « se dit des enfants au-dessous de l'âge de sept à huit ans », ou encore de « ceux qui ont l'esprit faible, qui sont idiots ». Un triple lien à la pureté morale (aspect mélioratif), à l'enfance (aspect neutre) et à la sottise (aspect péjoratif) se manifeste ainsi ; on devine lequel de ces aspects privilégie l'humour cruel de France... *Simple* signifie « qui est sans déguisement, sans orgueil, sans malice » (d'où l'exemple « simple comme un enfant »), mais aussi « niais, qui se laisse facilement tromper ». Et *ingénu* est glossé en « naïf, simple, franc, sans déguisement, sans finesse ».

Ces définitions confirment le caractère mutilant, privatif, de l'éducation qu'a subie Agnès⁹ : chaque trait de caractère est fondamentalement perçu comme l'absence de quelque chose (« sans »), comme une incomplétude. Ces mots s'opposent au « déguisement », ce que va battre en brèche l'intrigue de la pièce, où Agnès, contrainte par le cours des choses, découvre progressivement la feinte et la dissimulation au fur et à mesure qu'elle quitte l'angélisme moral de l'enfance. Dans le conte en revanche, Angèle, qui ne parvient jamais à se défaire d'une transparence brutale dans l'aveu, reste scrupuleusement fidèle aux promesses latentes des mots. France utilise le mot « candide » —variation étymologique sur le nom de « Blanche de Gibeaux », et par là promesse d'une nouvelle déconvenue, inévitablement assortie de souvenirs voltairiens— pour décrire ironiquement cette franchise intolérable, cette lisibilité immédiate et douloureuse des événements, dépourvue de tout adoucissement ou ménagement. Aux antipodes des « femmes savantes » à venir, caractérisées par l'excès (surcharge de savoir superfétatoire, débordement de pédantisme), Agnès est, à l'ouverture de la pièce, l'archétype de la « femme ignorante », qui n'est que carence (déficit de savoir, naïveté vertigineuse). Mais sous la pression des événements, Agnès a tôt fait de combler ce vide abyssal : tel est le miracle de l'amour éveillé d'intelligence. Angèle, pour sa part, reste obstinément une tête creuse, éventée : elle pousse la vacuité intellectuelle à l'extrême, à la limite elle formerait presque un corps dépourvu d'esprit —accomplissement du fantasme morbide d'Arnolphe. Au mieux, elle possède l'intelligence d'un enfant dans le corps d'une adulte, d'où le caractère sourdement malsain du conte, qui frôle l'interdit *via* des formules comme « petite cousine »¹⁰, « petit remède », « jupon de

⁹ L'éducation monstrueuse qu'impose Arnolphe à Agnès vise à la « rendre idiote » (I, 1, v. 138), donc à la faire régresser et non progresser, selon un inquiétant fantasme de la *tabula rasa*. Dandrey (2002 : 329) observe que ce projet est placé « sous le signe de la soustraction » et « conjugue l'interdit et la mutilation ».

¹⁰ Dans *L'École des femmes*, la pédophilie montre son visage abject quand Arnolphe décrit son

poupée » ou encore « sans connaissance », où l'on peut lire la transposition de la négation originelle de *in-fans*.

France ajoute, toujours sur le mode privatif : « elle n'avait pas de bien ». Montragoux voit donc dans la pauvreté de la jeune fille l'assurance de l'acceptation des parents, mais aussi peut-être, plus sourdement, une façon de dominer Angèle, et de lui imposer ses volontés. Arnolphe, déjà, croyait soumettre servilement Agnès en la rendant dépendante de l'argent qu'il possède. Pour lui, une épouse est, fondamentalement, un produit qu'on achète :

Je me vois riche assez pour pouvoir, que je croi,
Choisir une moitié qui tienne tout de moi (I, 1, v. 125-126).

L'avoir et le pouvoir se mêlent dans son esprit pervers, et il croit séduire l'envoûtante jeune fille par l'étalage indécent d'un portefeuille bien garni :

Ta forte passion est d'être brave et leste :
Tu le seras toujours, va, je te le proteste (V, 5, v. 1592-1593).

C'est là une profonde erreur d'Arnolphe, qui réduit les aspirations de la jeune fille à l'élégance vestimentaire et méconnaît gravement son droit au plaisir et au bonheur. Il y a quelque chose de foncièrement malsain dans cette façon d'acheter une personne, pour en faire sa pleine propriété : « Arnolphe n'est pas simplement le tuteur d'Agnès, il en est *l'acquéreur* » (Gutwirth, 1966 : 93). Dans le conte de France, les choses restent discrètes, évasives : on devine un arrière-plan d'autorité abusive, mais le texte ne le décrit pas. Dans la pièce en revanche, le lien à l'argent contribue plus nettement à nier la pleine humanité de la jeune fille. On sait la fureur et la frustration qu'éprouve Arnolphe à voir Horace lui arracher Agnès « jusque sur la moustache » (IV, 1, v. 1033). Il est aisé d'y voir une réaction de propriétaire lésé. En effet, Arnolphe se délecte d'anticipation goulue et considère déjà Agnès comme sa femme, c'est-à-dire —selon ses conceptions— sa chose personnelle :

Je la regarde en femme, aux termes qu'elle en est (II, 1, v. 382).
Lorsqu'elle est avec moi mariée à demi ! (IV, 1, v. 1034).

Dans le conte de France, Angèle est en somme une Agnès qui n'aurait pas rencontré Horace, et en qui ne se serait donc pas opérée la transfiguration intérieure qui rend la pièce de Molière si authentiquement émouvante : c'est au spectacle merveil-

intérêt précoce, d'une irréductible ambiguïté, pour la fillette : « Un air doux et posé, parmi d'autres enfants, / M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans » (I, 1, v. 129-130). S'y mêle une forme d'inceste symbolique, puisque Arnolphe revendique ouvertement son rôle d'éducateur à l'égard d'Agnès : « Je vous aurai pour lui nourrie à mes dépens ? » (V, 4, v. 1547), « N'est-ce rien que les soins d'élever votre enfance ? » (V, 4, v. 1553). À aucun moment il ne s'interroge sur la légitimité d'un tel cumul des mandats, si l'on ose dire : père symbolique et prétendant.

leux de l'éclosion d'une intelligence inattendue qu'assiste le spectateur. Dans *L'École des femmes*, une âme d'abord brute et sommaire se dégrossit peu à peu, d'une scène à l'autre, selon un travail d'affinage que désormais aucune entrave ne pourra plus interrompre : on est tenté de parler de « polissage », selon le fameux titre de Marivaux (*Arlequin poli par l'amour*, 1720). Molière, pour sa part, ne parle pas de « polir », c'est-à-dire de tendre au lisse, mais, inversement, d'« aiguïser » (III, 4, v. 919), c'est-à-dire de tendre au pointu. Cette image forme une représentation cohérente avec « déchirer le voile » (III, 4, v. 956) ; on y lit aisément l'acuité intellectuelle, mais aussi, plus discrètement, la combativité qui émerge progressivement chez la jeune fille, quand elle apprend à se dresser violemment contre son tyran, armée de toute sa force de caractère et sûre d'elle-même, car elle pressent instinctivement la légitimité de son amour pour Horace. Angèle ne se polit ni ne s'aiguïse, elle n'apprend rien de ses aventures successives, et reste jusqu'à la fin toujours aussi fruste : les événements semblent glisser sur elle sans y laisser la moindre empreinte, c'est une cire qui s'obstine à rester vierge, quoi qu'on tente d'y tracer. Sa « sottise » lui est constitutivement imposée une fois pour toutes, sans espoir de s'en défaire. Arnolphe confondait à tort sottise et ignorance, lisant dans celle-ci le signal de celle-là, alors que l'une n'implique nullement l'autre, comme Agnès le lui prouvera admirablement¹¹ ; mais chez Angèle, dépourvue de tout savoir comme de toute intelligence, cette distinction semble perdre sa pertinence. C'est même, paradoxalement, l'argument essentiel qui conduit Montragoux à l'épouser : « Ayant été trompé par une femme d'esprit, une sottise le rassurait ». On reconnaît sans peine le raisonnement bizarre d'Arnolphe : l'idiotie et l'ignorance, la tête mal faite et vide, deviennent des qualités attirantes pour un esprit malade, hanté par l'angoisse du cocuage. À l'inverse, l'esprit ouvrirait à une jeune femme les portes du monde, donc l'exposerait aux tentatives des galants :

Moi, j'irais me charger d'une spirituelle
 Qui ne parlerait rien que cercle et que ruelle ? (I, 1, v. 87-88).

D'où l'antanaclase fameuse qui voit dans l'idiotie un garant contre l'adultère :

Épouser une sottise est pour n'être point sot (I, 1, v. 82).

Cette sottise hyperbolique, il est vrai, est perçue du point de vue de Montragoux, que suit de près le narrateur. Rien n'interdit absolument à un lecteur retors ou malicieux de déceler, entre les lignes, l'hypocrisie d'une femme qui tromperait en

¹¹ D'où la surprise récurrente d'Arnolphe face aux progrès d'Agnès en son école : « Quoi ? pour une innocente un esprit si présent ! » (III, 5, v. 979), « Qui diantre tout d'un coup vous en a tant appris ? » (V, 4, v. 1498). C'est que, comme l'explique Ergaste dans *L'École des maris* : « l'amour rend inventif » (I, 4, v. 339) ; et de s'émerveiller à bon droit des progrès de la jeune fille : « Pour une jeune fille, elle n'en sait pas mal ! / De ces ruses d'amour la croirait-on capable ? » (II, 5, v. 526-527).

toute conscience son mari sous couvert de simplicité, et s'offrirait de surcroît le plaisir sadique de torturer ce dernier en lui détaillant ses déconvenues, fût-ce au risque de quelque soufflet ; mais rien non plus n'impose nettement cette interprétation dans le texte tel qu'il nous est offert. Si l'on en reste à la lettre du paragraphe, cette sottise se traduit par la facile manipulation —à tous les sens du terme— de la jeune femme. Angèle se voit clairement attribuer un rôle passif, par l'agencement grammatical des propositions : « elle n'était pas d'elle-même portée au mal, mais les moins habiles l'y induisaient facilement à toute heure ». Angèle, ici, est objet et non sujet : telle une marionnette aux mains des damoiseaux, elle ne fait que ce qu'on lui fait faire, et pousse même la docilité jusqu'à la complaisance. Les peurs enfantines sont un précieux recours pour obtenir d'elle ce qu'on en désire, et la surnature se voit dégradée au rang de truchement du désir charnel : « entrez ici de crainte que le loup-garou ne vous mange »¹². Les jeunes gens qui profitent ainsi de l'aubaine n'ont rien du respect profond et de la retenue d'un Horace enamouré ; en tête à tête avec Agnès en l'absence d'Arnolphe, le charmant étourdi que met en scène Molière sait se tenir, et ses caresses, quoique passionnées, restent, somme toute, bien pudiques :

Oh tant ! Il me prenait et les mains et les bras,
Et de me les baiser il n'était jamais las (II, 5, v. 569-570).

La polysyndète suggère l'avidité anodine des lèvres, et non celle, redoutable, des dents du « loup-garou ». Agnès ne songe nullement à mal quand elle décrit la scène ; la franchise absolue de l'aveu est le signe de la parfaite innocence morale de la jeune fille. Pour un séducteur sans scrupules, cette dernière serait une proie hyperboliquement facile, d'où la noblesse d'âme d'Horace, qui ne songe nullement à abuser de cette vulnérabilité :

Non. Vous pouvez juger, s'il en eût demandé,
Que pour le secourir j'aurais tout accordé (II, 5, v. 585-586).

L'équivoque la plus célèbre de la pièce surgit d'une question angoissée d'Arnolphe :

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ? (II, 5, v. 571).

On reconnaît l'épisode scabreux et délectable du « le... », qui conduit le spectateur à combler les carences du texte selon sa propre imagination, et réalise ainsi le

¹² Quant à l'autre menace (« faites ceci de peur des oripeaux »), il s'agit d'une déformation angevine de « oreillons », attestée dans Rabelais, où la formule légitime précise la paresse intellectuelle et l'ignorance : « en nostre abbaye nous ne estudions jamais, de peur des auripeaux » (*Gargantua*, chap. XXXIX). Mais dans l'esprit confus et craintif d'Angèle, peut-être le mot est-il interprété en « horribles peaux », ce qui ne serait pas si éloigné du redoutable « loup-garou »...

tour de force périlleux de toujours frôler l'obscène sans jamais le nommer, par le jeu savamment cruel de la réticence (Tourrette, 2008). Dans le conte de France, les séducteurs exigent des satisfactions autrement concrètes et immédiates, loin de toute fascination rêveuse pour un ange descendu sur terre : la crudité assumée remplace la suggestion évasive. Mais les mots sont précisément les mêmes, forçant une nouvelle fois le lecteur vigilant à déceler, en filigrane, l'ombre de l'hypotexte moliéresque : « on m'a pris ceci », explique benoîtement Angèle.

3. Montragoux et Arnolphe

La réaction de la Barbe-Bleue à cette sottise hyperbolique est une double forme de violence, verbale et physique ; et le narrateur, tout entier concentré sur son entreprise apologétique, ne s'avise nullement d'en questionner la légitimité, comme si elle allait de soi ; dans cette perception biaisée des choses, c'est donc l'épouse qui devient coupable des coups du mari ! Rien de tel, bien entendu, dans la pièce de Molière, où la brutalité bestiale d'Arnolphe est très clairement discréditée. Trois actes s'achèvent ainsi sur la perspective d'un déchaînement de violence, d'où l'inquiétude du spectateur au cours des entractes. Arnolphe oblige d'abord Agnès à repousser les assauts d'Horace, dans son siège du cœur de la jeune fille, à coups de « grès » (II, 5, v. 635). Puis la violence d'Arnolphe se tourne virtuellement contre lui-même :

Et je souffletterais mille fois mon visage (III, 5, v. 1001).

Enfin, Arnolphe contraint ses domestiques à frapper Horace à coups de « bâton » (IV, 9, v. 1334). On se souvient aussi que dans la chambre d'Agnès, alors qu'Horace est caché dans l'armoire, Arnolphe se montre d'une rare violence :

Et donnant quelquefois de grands coups sur les tables,
Frappant un petit chien qui pour lui s'émouvait,
Et jetant brusquement les hardes qu'il trouvait ;
Il a même cassé, d'une main mutinée,
Des vases dont la belle ornaît la cheminée (IV, 6, v. 1157-1161).

Il y a là un impressionnant déchaînement destructeur sur un cadre de vie qui, par métonymie, représente aussi l'occupante des lieux : briser tout ce qui entoure Agnès, c'est une façon de la frapper indirectement, par un évident transfert. C'est une vie conjugale redoutable, faite de violence permanente, qui s'annonce pour Agnès aux mains d'Arnolphe. Ne peut-on même se risquer à lire dans les « vases » brisés l'anticipation de la défloration brutale de la jeune fille dont rêve le barbon ? Cette violence virtuelle culmine dans la scène V, 4, quand Arnolphe, qui vient tout juste de tirer violemment Agnès par le bras, la menace d'une « gourmade » (IV, 6, v. 1564) puis de « quelques coups de poing » (IV, 6, v. 1567), suggérant par la gradation numérique (du singulier au pluriel) la montée de la fureur intérieure face à la rébellion d'Agnès. Au regard d'un tel bouillonnement, les « soufflets » de Montra-

goux, arrachés à sa bonhomie coutumière presque à contrecœur, semblent, il est vrai, plus modérés : mais l'agressivité, pour être plus rentrée, n'en reste pas moins sourdement inquiétante.

Car Montragoux, à bien y regarder, n'a pas perdu tout lien à l'animalité : il semble tout au plus l'avoir imparfaitement refoulée, et l'écrivain s'amuse à la laisser discrètement affleurer dans quelques indices épars. Ses activités de chasseur font de lui un prédateur, et sa façon d'adresser une injure à la fois animale et alimentaire à son épouse suggère la glotonnerie d'un Ogre : « Vous êtes une dinde ! » Osera-t-on comprendre, sous la pression d'un texte plaisamment misogyne, que femme et dinde ont de commun la cuisse, quel qu'en soit le mode de consommation ? Et comment ne pas songer à l'Ogre du *Petit Poucet*, qui voit dans les enfants « du gibier » et qui déclare à sa femme : « je ne sais à quoi il tient que je ne te mange aussi ; bien t'en prend d'être une vieille bête » (Lacassin, 2003 : 61) ? Un peu à la façon des paysans du *Maître Chat*, Angèle vit ainsi sous la menace d'une dévoration qui, de virtuelle, devient *in fine* effective : dans « de crainte que le loup-garou ne vous mange » et « le loup la mangea », le sens grivois n'occulte pas entièrement le sens littéral, et après tout la formule « Angèle était bonne » peut aussi suggérer, très concrètement, un goût délectable... De même, la « cruauté » de Montragoux, pour n'être explicitement qu'une « renommée » du point de vue de ce texte étiologique, n'en renvoie pas moins, étymologiquement, à l'Ogre, perçu comme un amateur de viande crue. Perrault employait le même mot dans *La Belle au bois dormant*, au sujet de l'Ogresse, en y mêlant sens moral et sens concret : « elle était bien contente de sa cruauté » (Lacassin, 2003 : 32). Et l'Ogre du *Petit Poucet* n'est pas en reste, régressant ainsi jusqu'à une forme de bestialité atavique, de rapport ancestral au cru : « le mouton était encore tout sanglant, mais il ne lui en sembla que meilleur » (Lacassin, 2003 : 61). Montragoux, il est vrai, frappe ici, textuellement, par la main et non par la gueule, de même que le personnage de Perrault égorge ses victimes, au lieu de les dévorer comme le ferait un Ogre authentique ; mais son nom même ne laisse-t-il pas entrevoir une avidité vorace, à la limite de la monstruosité ? Est-ce tout à fait un hasard si « Montragoux » mêle, physiquement, « ragoût » et « (loup-)garou » ? L'isotopie alimentaire, prégnante dans le paragraphe de France, fait ainsi discrètement de Montragoux un mélange confus (contamination) de la Barbe-Bleue originelle et de l'Ogre : Perrault les distinguait nettement, France semble les assimiler tout à fait. À première vue plus civil ou sympathique que le personnage de Perrault, Montragoux n'est-il donc pas en réalité plus inquiétant ? Après tout, plusieurs des sept épouses successives disparaissent objectivement sans laisser de traces, alors que dans le conte de Perrault demeurent les cadavres sanglants : on peut toujours supposer que Montragoux les a entièrement dévorées. S'impose ainsi subrepticement l'idée que dans le conte de France, quoi qu'en dise littéralement le narrateur-avocat, personne n'est aussi innocent qu'il n'en a l'air : si Angèle est peut-être hypocrite, délurée et sadique, en retour Montragoux est peut-être une bête qui se cache, mais dont on croit deviner le sourd grognement... En somme, le texte, patent, est un plaidoyer : le sous-texte, latent, un réquisitoire.

France a par exemple soin de noter, au sujet de l'ultime femme de Montragoux : « il la regardait en roulant des yeux terribles » (Lacassin, 2003 : 1697-1698). N'est-ce pas là le regard d'un prédateur affamé ? On songe inévitablement à Perrault, qui notait spirituellement dans *Le Petit Poucet* : « [il] les dévorait déjà des yeux » (*ibid.* : 61)¹³. Ou à Gustave Doré, qui, dans ses célèbres gravures (1862), attribuait les mêmes yeux avides et quasi exorbités à l'Ogre et à la Barbe-Bleue. Quant à la barbe qui vaut à Montragoux son sobriquet, elle symbolise littéralement la virilité, jusque dans l'attrait sexuel qu'elle peut exercer, mais on y décèle aussi l'indice de la bête :

Ainsi que M. de Turenne, il n'avait qu'un peu de moustache et la mouche ; ses joues paraissaient bleues ; mais, quoi qu'on en ait dit, ce bon seigneur n'en était point défiguré, et ne faisait point peur pour cela. Il n'en semblait que plus mâle, et, s'il en prenait un air un peu farouche, ce n'était pas pour le faire haïr des femmes. Bernard de Montragoux était un très bel homme, grand, large d'épaules, de forte corpulence et de bonne mine ; quoique rustique et sentant plus les forêts que les ruelles et les salons (Lacassin, 2003 : 1691-1692).

La réfutation littérale de l'hypotexte de Perrault prend ici la forme attendue de la négation polémique, et le conteur originel se voit réduit à l'anonymat méprisant d'un « on ». Mais là encore, des indices suggèrent, à qui sait les repérer, que la version de France est peut-être, implicitement, plus effroyable encore que celle de Perrault : la « forte corpulence », rythmiquement calquée par le développement croissant des syntagmes (« grand, large d'épaules, de forte corpulence et de bonne mine »), indique que le personnage est abondamment nourri, ce qui est lourd de sous-entendus en un tel contexte. Et la « bonne mine » va dans le même sens, si l'on se souvient du portrait des Ogresses dans *Le Petit Poucet* : « ces petites Ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père » (Lacassin, 2003 : 61). Enfin, le lien à la sauvagerie —au sens étymologique du terme— est amplement attesté : « farouche », « rustique », « forêt ». Sous ses airs civilisés, Montragoux incline plutôt à la nature brute qu'à la culture raffinée. Or, Perrault lui-même définissait l'Ogre comme un « homme sauvage qui mangeait les petits enfants », dans une note de *Peau d'Âne* : un lien étroit, consubstantiel, unit l'anthropophagie libérée et l'obscurité profonde des forêts, et ce n'est qu'à l'abri des regards que l'immangeable se mange. C'est ce que confirme nettement *La Belle au bois dormant* : « la reine-mère envoya sa bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie » (Lacassin, 2003 : 31). Sous le couvert opaque des arbres osent affleurer les mystères redoutables de l'inconscient.

Sur ce point encore, France se nourrit autant des souvenirs de Molière que de l'hypotexte explicite des *Contes* de Perrault. Il y a en effet, chez Arnolphe, une part latente de sauvagerie et d'animalité, qui se fait jour à plusieurs reprises. Son appa-

¹³ Cf. la réaction de Georgette face à Arnolphe : « Ses regards m'ont fait peur, mais une peur horrible ! » (II, 3, v. 416).

rence physique n'a-t-elle pas déjà quelque chose de bestial ? Il a, en tout état de cause, tendance à assimiler, dans son discours, la virilité à une pilosité envahissante :

Du côté de la barbe est la toute-puissance (III, 2, v. 700).
Me la vienne enlever jusque sur la moustache (IV, 1, v. 1033).

Ce sont là, bien entendu, des expressions toutes faites, mais on peut aussi les prendre à la lettre car elles se recourent d'une manière suggestive ; par opposition au charmant et juvénile « blondin » qu'est Horace, l'homme mûr est présenté comme une surcharge de poils, qui tendent à recouvrir le visage et donc à convertir l'humanité en animalité. Georgette insiste, de même, sur l'apparence effrayante du personnage :

Ah ! vous me faites peur, et tout mon sang se fige (II, 2, v. 388).

Elle redoute même la dévoration, apanage de la bête :

Eh ! ne me mangez pas, Monsieur, je vous conjure (II, 2, v. 391).

Dans de telles notations, le voile de l'humanité se déchire et la bête révèle sa présence insoupçonnée. Alain, pour sa part, soupçonne Arnolphe d'avoir été mordu par « quelque chien enragé » (II, 2, v. 392) et lui-même emploiera le verbe, au sens figuré :

J'enrage quand je vois sa piquante froideur (V, 4, v. 1566).

Plus généralement, il y a quelque chose de *dévorant*, au sens le plus littéral du terme, dans l'amour d'Arnolphe pour Agnès : son rapport au désir charnel est de l'ordre de la faim à assouvir. De même qu'Arnolphe entend bien effacer, absorber toute personnalité individuelle chez Agnès, de même il aspire à engloutir très concrètement son corps, mettant ainsi en œuvre un amour mortifère, qui ne s'épanouit que dans la destruction de l'autre. C'est en cela qu'il tient sourdement de l'Ogre qui hantait le folklore, avant même la parution des *Contes* de Perrault : « Mais à l'image du diable se superpose sur lui celle de l'Ogre. Il est le dévoreur par excellence » (Landry, 2007 : 78). La demeure même d'Arnolphe, dans son organisation proprement carcérale, est une manière de gueule hypertrophiée qui avale la proie pour la retenir : il faut dévorer pour posséder définitivement. Alain, dans sa célèbre comparaison d'une femme avec un « potage » (II, 3, v. 436), manifeste, certes, son esprit « simple », rudimentaire, proche des réalités basses et matérielles, son incapacité à manier l'abstrait, et plus largement son humble extraction sociale ; mais à bien y regarder, sa comparaison convient parfaitement aux bizarreries de son maître, et il voit juste quand il dit :

C'est que chacun n'a pas cette amitié goulue (II, 3, v. 443).

L'association de l'abstrait et du concret, qui tient de l'oxymore ou de l'hypallage, saisit avec précision la particularité morbide de l'amour d'Arnolphe. La gourmandise amoureuse d'Arnolphe affleure encore dans un verbe ouvertement culinaire :

Et cru la mitonner pour moi durant treize ans (IV, 1, v. 1031).

On croirait voir une gueule énorme qui s'apprête à dévorer la jeune fille faussement fragile. Le verbe « dévorer », sous le couvert d'un sens figuré, échappe de même à Arnolphe en tête à tête avec Agnès :

Et vous devez du cœur dévorer ces leçons (III, 2, v. 730).

L'érotisme et l'appétit deviennent donc indissociables pour cet esprit malade : « Aimer et manger, pour ce personnage, vont toujours de pair » (Landry, 2007 : 76). De fait, on glisse de l'un à l'autre sans solution de continuité :

Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai,
Je te bouchonnerai, baiserai, mangerai (V, 4, v. 1594-1595).

Le rythme des vers se fait rapide et fiévreux, pour capter l'intensité du désir. La main (« caresserai ») et la bouche fusionnent en un amalgame confus, qu'autorise l'hyperbole conventionnelle (« mangerai ») ; on passe par étapes aux lèvres, puis aux dents, dans un rêve inquiétant d'absorption progressive de la jeune fille. Aimer Agnès, c'est fondamentalement tendre à la croquer, de même qu'on se délecterait de la cuisse savoureuse de cette charmante « dinde » qu'est Angèle.

4. Montragoux et Sganarelle

Autre figure bestiale de la dévoration, tout aussi ambiguë que l'Ogre, le « loup-garou » qu'évoque le conte de France est peut-être aussi un souvenir de *L'École des maris*, première esquisse du thème scolaire dans Molière, annonçant parfois directement le chef-d'œuvre à venir. Le mot, traité en adjectif par conversion, est en effet appliqué à deux reprises à Sganarelle :

Il a le repart brusque, et l'accueil loup-garou (I, 4, v. 310).
Vous, si vous connaissez des maris loups-garous (III, 9, v. 1113).

On voit l'effet d'encadrement (les deux occurrences se situent en début et en fin de pièce), qui suggère que Sganarelle est comme enfermé dans ses ridicules (l'école lui a bien dessillé *in fine* les yeux, mais n'a pas modifié en profondeur son caractère), sans espoir de progrès effectif. Le passage du singulier au pluriel atteste par ailleurs la visée inductive, généralisante, de la pièce : à travers un individu représentatif, c'est toute une classe qui est visée. Le loup-garou devient ainsi l'hyperbole plaisante du mari violent ou mal dégrossi. Mais c'est aussi le symbole par excellence de la régression à la nature brute : c'est un homme qui renonce à son humanité.

té de surface pour renouer avec une bestialité primitive, et afficher ouvertement la sauvagerie profondément enfouie en chacun de nous.

Le vocabulaire qu'emploie Molière confirme amplement cet aspect du caractère de Sganarelle, tout en livrant le modèle du portrait de Montragoux : « barbare »¹⁴, « brutal »¹⁵, « farouche »¹⁶, « sauvage »¹⁷. Tous ces mots ont en commun un lien à l'animalité et à l'espace de la forêt, emblème de la Nature brute, au regard des finesses de la Culture. L'étymologie le suggère déjà : *barbare* provient d'une onomatopée animale, car pour les Grecs de l'Antiquité l'étranger est trop proche de la bête pour maîtriser le langage humain ; *brutus* signifie « dépourvu de raison » dans l'expression *bruta animalia* ; *farouche* est issu de *forasticus* (« du dehors »), suggérant ainsi l'image d'un espace extérieur qui amorce la bestialité (c'est la même famille étymologique que *forêt*) ; et *silvaticus* signifie proprement « forestier ». Les gloses du *Dictionnaire de l'Académie française* attestent également ces sèmes prégnants : « sauvage, qui n'a ni lois ni politesse » pour *barbare* ; « tenant de la bête brute, grossier, féroce, emporté » pour *brutal* ; « sauvage, qui n'est point apprivoisé, qui s'épouvante et s'enfuit quand on l'approche » (« animal farouche, bête farouche, apprivoiser une bête farouche ») et « se dit figurément des personnes et signifie rude et peu traitable » pour *farouche*. Le mot décisif est assurément *sauvage* : « ne se dit proprement que de certains animaux carnassiers qui se tiennent dans les déserts, dans les lieux éloignés de la fréquentation des hommes » ; « se dit généralement de tous les animaux qui ne sont point domestiques » ; « se dit aussi de certains peuples qui vivent ordinairement dans les bois, sans religion, sans lois, sans habitation fixe, et plutôt en bêtes qu'en hommes » ; « se dit figurément d'un homme qui se plaît à vivre seul, et qui par bizarrerie d'humeur évite la fréquentation du monde ». La saisie de la sauvagerie, on le voit, est purement négative (« sans », « évite ») : elle n'est que la soustraction, dans l'homme, de tout attribut humain. Les lexicographes livrent ici le portrait fidèle de Sganarelle, qui renonce à toute forme de civilité ou d'honnêteté, ce qui le met en porte-à-faux dans la société d'Ancien Régime. Mais on en dirait autant de Montragoux, qui fuit « ruelles » et « salons ».

France qualifie Montragoux de « rustique » : il est donc lié encore, par métonymie, à l'espace de la campagne, qui n'est jamais que le pourtour d'une forêt toute proche. Sur ce point encore, le parallèle avec Sganarelle s'impose. On sait que le personnage de Molière combine trois inflexions de l'altérité, trois figures de l'autre et de l'ailleurs : la bête (liée à la forêt), le barbare (lié à l'Orient)¹⁸, le provincial (lié

¹⁴ Ex. : « vous rend chez vous barbare » (I, 1, v. 16).

¹⁵ Ex. : « de ces brutaux fieffés » (I, 4, v. 327) ; cf. v. 341.

¹⁶ Ex. : « cette farouche humeur » (I, 1, v. 13) ; cf. I, 4, v. 347 et II, 5, v. 519.

¹⁷ Ex. : « celle que j'aime au pouvoir d'un sauvage » (I, 4, v. 312).

¹⁸ Ex. : « Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes ? » (I, 2, v. 144).

à la campagne)¹⁹. Pour Sganarelle, la campagne fait figure d'espace moralement stérilisé, préservé de la corruption environnante :

Isabelle pourrait perdre dans ces hantises
Les semences d'honneur qu'avec nous elle a prises ;
Et pour l'en empêcher dans peu nous prétendons
Lui faire aller revoir nos choux et nos dindons (I, 2, v. 259-262).

C'est déjà la basse-cour qui affleure²⁰... Émerge ici une angoisse pathologique de la contagion : la proximité d'autrui est perçue comme une menace à l'encontre de la pureté des mœurs, qui appelle des mesures préventives de prophylaxie. On en devine les modalités : isolement, éloignement, refus de toute vie sociale²¹. Toutes les visites sont donc perçues comme importunes, et se voient prohibées :

Vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligerez de ne nous en plus faire (I, 2, v. 135-136).

La campagne est l'espace pur, préservé, par opposition à la souillure du *hic et nunc* :

[...] Aux champs, grâce aux Cieux,
Les sottises du temps ne blessent point mes yeux (I, 3, v. 277-278).

L'ailleurs est un accès à l'autrefois : la campagne est un espace soustrait à l'influence néfaste du « temps » présent, c'est le passé projeté dans l'espace matériel. Le refus des contacts humains, qui se manifeste spectaculairement dans l'isolement provincial, est donc explicitement perçu comme une fuite :

Fuit toutes les douceurs de la société (I, 1, v. 14).
De fuir obstinément ce que suit tout le monde (I, 1, v. 52).

La campagne ainsi décrite devient un espace purement privatif, qui ne se définit que par la négation des bienfaits de la civilisation. Montragoux, de même, aspire à la retraite et à l'isolement : il vit « éloigné de la Cour, dans cette tranquille obscurité, qui voilait alors tout ce qui ne recevait pas le regard du roi », et il aime « dans[er] le

¹⁹ Ce trait se retrouve chez Arnolphe : « J'étais à la campagne. » (I, 4, v. 255), « Lorsque j'étais aux champs, n'a-t-il point fait de pluie ? » (II, 5, v. 463).

²⁰ Cf. l'aveu d'Agnès : « Et ne puis, sans pleurer, voir un poulet mourir » (II, 5, v. 542). D'un texte à l'autre, que de volailles !

²¹ Même résolution chez Arnolphe : « Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir, / Dans cette autre maison où nul ne me vient voir » (I, 1, v. 145-146). D'où, par exemple, l'analphabétisme qu'il entend imposer à Agnès, pour lui retirer tout lien avec le monde extérieur : « Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut » (I, 1, v. 94), « Il ne faut écritoire, encre, papier, ni plumes » (III, 2, v. 781), « Voilà, friponne, à quoi l'écriture te sert ; / Et contre mon dessein l'art t'en fut découvert » (III, 4, v. 946-947).

dimanche avec les filles du village » (Lacassin, 2003 : 1690-1691). Son château, projection métonymique de l'occupant, est à son image : il affiche une « rudesse » héritée des « temps gothiques », et « il se montr[e] du dehors assez farouche et morose » (Lacassin, 2003 : 1691). Pour toutes ces raisons, Montragoux, malgré les dénégations littérales du narrateur, fait figure d'être hirsute, mal dégrossi, à l'interface de l'homme et de la bête. Le « loup-garou » qui menace Angèle, le « loup » qui finit par la dévorer, c'est peut-être lui, après tout : la visite éphémère du moine paillard tout droit sorti de l'*Heptaméron*, qu'on aperçoit à peine et qui disparaît très vite, serait alors une fiction bien commode, opportunément alléguée par le monstre pour rendre compte de la disparition de l'épouse, dans les « documents authentiques » qui ne sont jamais, objectivement, qu'un plaidoyer *pro domo*. Parti chasser la « bécasse », nous dit-on, Montragoux aurait tout bonnement croqué la « dinde »...

Ainsi le succinct paragraphe de France s'avère-t-il une invitation plaisante et éclairante à la relecture, sous un angle neuf, des monuments de l'Âge classique : non seulement des *Contes* de Perrault, explicitement allégués, mais aussi des pièces de Molière, implicitement réécrites. Plusieurs strates de palimpsestes (Genette, 1982) se superposent en quelques lignes, pour appeler le lecteur à une exploration *verticale* du feuilleté, en quête d'un parcours herméneutique qui soit d'abord ouverture du texte sur d'autres textes. Sans doute France était-il particulièrement attentif aux multiples éléments de folklore et de féerie qui affleurent discrètement dans *L'École des femmes*, pour qui sait les repérer, d'où cette contamination ténue et allusive qui offre un bel appel à une promenade de texte en texte, d'ange en ange, de volaille en volaille. Angèle, c'est le point de départ du merveilleux parcours intellectuel qu'accomplit Agnès, mais sans l'impulsion décisive que représente la rencontre amoureuse ; c'est une Agnès qui, loin de s'élever au-dessus des réalités sordides par l'appel de l'idéal, se voit à jamais condamnée à stagner dans la basse-cour de la sottise ; c'est, pour ainsi dire, un *possible* du personnage moliéresque, conçu sur le modèle narquois et iconoclaste du « et si ?... ». Montragoux, c'est un homme hirsute, rudimentaire, rétif à toute forme de civilisation, et proche encore de l'animalité, qui combine le goût prononcé d'un Sganarelle pour l'isolement provincial et la gloutonnerie rentrée d'un Arnolphe rêvant d'anthropophagie amoureuse ; qu'on ne se fie pas à ses airs de victime innocente des calomnies du conteur : divers indices décèlent en lui l'ombre inquiétante de la bête... Qu'apprend-on, en somme, à l'école des sept femmes ? À se livrer à un plaisant jeu de piste textuel, à remonter d'allusion en allusion, à percevoir à quel point écrire et lire sont deux activités indissociables. Mais aussi à superposer à la plume de l'ange celle de la dinde, à croquer l'idéal, à rire du mythe avec l'irrespect jubilatoire du burlesque. C'est une école de méthode et de plaisir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aulnoy, Mme d', (2010) *Contes*. 7 volumes. Paris, Atlas.

Dandrey, P., (2002) *Molière ou l'esthétique du ridicule*. 2^e éd. Paris, Klincksieck.

- Escola, M., (2005) *Contes de Charles Perrault*. Paris, Gallimard, Coll. Foliothèque.
- Genette, G., (1982) *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Grimm, J. et W., (2009-2010) *Contes*. 10 volumes. Traduction française anonyme. Paris, Atlas.
- Gutwirth, M., (1966) *Molière ou l'invention comique*. Paris, Minard.
- Lacassin, F., (2003) *Si les fées m'étaient contées*. Paris, Omnibus.
- Landry, J.-P., (2007) "L'École des femmes et *Les Femmes savantes* ou les festins interdits" in Becker, K. & O. Leplatre (éd.), *Écritures du repas*. Francfort, Peter Lang, pp. 75-89.
- Magné, B., (1972) "L'École des femmes ou la conquête de la parole" in *Revue des sciences humaines*. N° 145, pp. 125-140.
- Molière (1971) *Œuvres complètes*. 2 volumes. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Propp, V., (1970) *Morphologie du conte*. 1^{ère} édition 1928. Traduction française par M. Derrida. Paris, Seuil.
- Todorov, T., (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Tourrette, É., (2008) "Agnès et le..." in *La Voix du regard*. N° 20, pp. 81-86.