

AGNÈS AU BOIS DORMANT
UN ÉVEIL COMIQUE
(SUR *L'ÉCOLE DES FEMMES* DE MOLIÈRE)

Patrick Dandrey

Stylisation d'une liturgie de printemps, d'un rituel de fécondité et d'un cérémonial d'initiation, la comédie figure sur la scène du théâtre le passage de témoin entre deux générations, l'une déclinante, l'autre ascendante. Ce transfert de pouvoir revêtait dans les sociétés primitives diverses formes ritualisées sanctionnant l'entrée d'une classe d'âge dans la vie adulte. Le genre comique en transpose l'esprit et l'enjeu dans la rivalité entre un jeune homme et un barbon autour d'une fille que l'un convoite et que l'autre n'entend pas lui lâcher. Et les intrigues ourdies par le plus jeune, plus malin que son aîné, pour vaincre la résistance de l'autre, plus puissant que son cadet, s'achèvent par leur réconciliation de gré ou de force, représentée comme de juste par le mariage des jeunes gens. En ce sens, *L'École des femmes* de Molière, la première de ses grandes comédies en cinq actes et en vers, représente une sorte d'archétype du genre¹. Récapitulative, la pièce met aux prises avec une simplicité biblique trois personnages parfaitement typés : un barbon entêté et un jeune homme étourdi en rivalité autour d'une jeune fille innocente. La distribution se réduit pour ainsi dire à ces trois protagonistes : Arnolphe, le barbon, Horace, le jeune premier, et Agnès, la fille à marier. Quant au reste des personnages, ce ne sont guère que des utilités : un ami raisonnable et narquois, deux valets balourds et des parents tombés du ciel pour le *deus ex machina*, flanqués d'un notaire qui vient marier le jeune homme avec la fille au nez et à la barbe de son tuteur. Si d'ordinaire le rôle du vieillard est tenu par le père de la belle, la fonction

1. *L'École des femmes. Comédie*. Par I. B. P. Molière. À Paris, chez Guillaume de Luyne (ou Jean Guignard le fils, Ch. de Sercy, C. Barbin, E. Loyson, L. Billaine, G. Quinet, T. Jolly), 1663. Nous citerons le texte d'après notre édition : Paris, LGF, Le Livre de poche, 2000.

tutorale dévolue à Arnolphe lui permet de combiner inopinément et symboliquement en lui les attributs du père et du prétendant. Cette dualité est comme symbolisée et en tout cas prolongée par celle de son nom, puisque Arnolphe s'est rebaptisé M. de La Souche. Ce qui par répercussion dédouble aussi le rôle d'Horace, traître malgré lui de sa propre cause, puisqu'il vient faire étourdimement et régulièrement confiance à Arnolphe de ses menées successives et malheureuses pour abuser « M. de La Souche » et lui ravir Agnès. Laquelle tire de l'innocence aveuglée où l'a emmurée son tuteur, par crainte d'être un jour trompé par elle, une naïveté ouverte aux avances du blondin qui l'initie à des mystères tout nouveaux pour elle : instruite par l'école de l'amour, elle se dédouble à son tour en s'éveillant du sommeil de l'esprit et des sens où l'avait précipitée la tyrannie de son tuteur jaloux. Celui-ci subira par contrecoup l'effet de cette métamorphose qui va lui révéler la force du désir : tyrannique, égoïste et ridicule, sa convoitise libidineuse pour la jeune fille qu'il a fait élever dans l'ignorance afin d'en faire une épouse tout à sa dévotion révèle la contradiction intérieure entre son projet matrimonial et son obsession du cocuage, dont il sort écartelé et pantelant. Contradiction dont son ami Chrysalde tire plaisamment la leçon :

Je devine à peu près quel est votre
 supplice ; Mais le sort en cela ne vous est
 que propice :
 Si n'être point cocu vous semble un si grand bien,
 Ne vous point marier en est le vrai moyen ².

Voilà donc une comédie dont la trame toute simple induit une caractérisation des personnages se révélant, quant à elle, d'une complexité jusqu'alors inédite dans l'écriture comique. En quoi cette comédie récapitulative se révèle aussi prospective et même programmatique : l'archétype recelait en lui un prototype, celui de la grande comédie de caractères que Molière va plusieurs fois remettre sur le métier. *L'École des femmes* prend ainsi valeur de manifeste pour le reste de sa production dont elle annonce les grandes lignes et énonce les principes révolutionnaires, en le faisant, qui plus est, d'une manière particulièrement audacieuse. Voilà une pièce dont le sujet, l'éveil d'une jeune fille à la conscience d'elle-même, contrevenait au principe de la fixité des caractères et promouvait une éthique de la sensualité civilisatrice. Et ce sujet délicat et inaccoutumé, la pièce, élargie aux cinq actes versifiés de la grande comédie, s'entendait à le traiter d'un bout à l'autre sur le mode du rire sans renoncer à aucune de ses formes, même triviales ou scabreuses, tout en prétendant à la vraisemblance et la réflexion morales non pas en dépit de ce rire universel, non pas en marge de lui, mais par lui, par l'évidence du vrai

2. *Op. cit.*, acte V, sc. ix, v. 1760-1763, éd. citée, p. 159.

qu'est supposé révéler le ridicule spontanément identifié. Enfin, Molière avait opté pour une dramaturgie originale et même paradoxale, celle du récit dialogué entre personnages se racontant les péripéties de l'intrigue au lieu de les montrer au spectateur : dans *L'École des femmes*, la représentation de l'action s'efface derrière les effets de la réaction ; ce qui impliquait l'intériorisation de l'intrigue et sa relégation au profit de l'expression des conduites et des caractères qu'elle met en lumière.

Bref, à la fois archétype et prototype, cette pièce faisait jaillir sa nouveauté radicale d'un retour à la tradition épurée du genre – tout justement ce que dit le mot révolution. On n'est donc pas outre-mesure surpris qu'à la charnière entre ces deux postulats, entre cette mémoire et cette promesse, et comme pour les articuler, l'œuvre laisse deviner en filigrane de son sujet, tout à fait contemporain et immergé dans le monde des contemporains de Molière, la remise sur le métier et la reprise sur nouveaux frais d'un thème ancestral et même immémorial de la tradition conteuse : on nous y raconte comment le baiser d'un beau jeune homme (« il me prenait et les mains et les bras, / Et de me les baiser il n'était jamais las³») éveille à l'humanité une belle qu'avait métamorphosée en monstre et plongée dans le sommeil un enchanteur maléfique qui ne la voulait que pour lui.

Celle qu'un lien honnête
Fait entrer au lit d'autrui
Doit se mettre dans la
tête,
Malgré le train d'aujourd'hui,

Que l'homme qui la prend, ne la prend que pour lui⁴,

fait réciter Arnolphe à Agnès. Et Horace de s'emporter contre cet ensorceleur coupable du « crime punissable »

D'avoir dans l'ignorance et la
stupidité, Voulu de cet esprit étouffer
la clarté⁵.

De cette nuit où on a enfermé Agnès, de ce sommeil magique et maléfique, « l'amour a commencé [de] déchirer le voile⁶ » : un baiser en a eu le pouvoir. En somme, la trame secrète sur laquelle est brodée la tapisserie comique se rencontre avec celles de *La Belle au bois dormant*, de *La Belle et la Bête*, de *Peau d'âne* ou du *Lac des cygnes*, qui cristallisent de manière diverse et à des époques différentes la conjonction immémoriale des thèmes du sommeil (ou de l'obscurité) maléfique et de la métamorphose plus ou moins monstrueuse.

3. *Op. cit.*, acte II, sc. v, v. 569-570, éd. citée, p. 86.

4. *Op. cit.*, acte III, sc. ii, v. 747-751, éd. citée, p. 99.

5. *Op. cit.*, acte III, sc. iv, v. 954-955, éd. citée, p.

110. 6. *Ibid.*, v. 956.

Ces thèmes, la comédie les traite évidemment à distance d'image : l'éveil d'Agnès est celui de son intelligence et de ses sens ensommeillés, l'enchanteur qui l'a ensorcelée, endormie et métamorphosée, est un bourgeois du temps de Molière; la forêt enchantée est une ville moderne, le prince charmant un blanc-bec étourdi et pérorant, et la bonne fée qu'il envoie éclairer sa route vers le château inconnu, une entremetteuse :

HORACE

J'avais pour de tels coups certaine vieille en
main, D'un génie à vrai dire au-dessus de
l'humain, Elle m'a dans l'abord servi de bonne
sorte :
Mais depuis quatre jours la pauvre femme est morte ⁷.

Quant à la reconnaissance finale, où la belle retrouve ses riches et nobles parents pour que tout se termine par un mariage assorti avec son prince charmant, Molière la traite ouvertement en parodie : nous sommes pleinement dans l'univers comique. Si bien que *L'École des femmes* constitue le cas remarquable- ment rare d'un archétype fabuleux en situation renversée par rapport à sa mise en œuvre : l'archétype résulte en l'occurrence d'un prototype, celui d'une comédie forgée tout de neuf, ou du moins à partir de données récentes et sans lien avéré avec le fonds légendaire auquel la pièce apporte sa contribution comme *a posteriori*, en retrouvant des formes perdues dont elle n'a pas procédé, un peu à la façon des nobles récents qui s'achètent des ancêtres chez les marchands de tableaux anciens. L'élaboration de la situation, de l'action et de l'intrigue comiques a précédé la trame archétypique, ethnologique et narrative qui aurait dû la susciter. Le premier degré de la pièce, littéral, semble à nos yeux le second degré de la trame, métaphorique, dont en réalité elle n'est pas issue : comme si l'intrigue avait été composée à partir de la glose herméneutique et laissait deviner le fond légendaire et premier qu'au vrai elle induit et édifie au lieu de s'en déduire et de s'y être adossée.

Ainsi l'éveil par le baiser opère-t-il dans l'espace de la réalité suggestive, non de l'image féerique. Mais c'est surtout le fameux qui-proquo sur le ruban dérobé à Agnès par Horace qui illustre ce renversement de la manière la plus plaisante. Et la plus parlante aussi :

ARNOLPHE

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ?
La voyant interdite.
Ouf.

7. *Op. cit.*, acte III, sc. iv, v. 970-570, éd. citée, p. 111.

Hé, il m'a...
AGNÈS

Quoi ?
ARNOLPHE

Pris
AGNÈS

...
ARNOLPHE
Euh !

AGNÈS
Le...
ARNOLPHE
Plaît-il ?

AGNÈS
Et vous vous fâchez peut-être contre moi.
Je n'ose,

ARNOLPHE

Non.

AGNÈS

Si fait.
ARNOLPHE

Mon dieu !
non.

AGNÈS
Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE

Ma foi, soit.

AGNÈS
Il m'a pris... vous serez en colère.

ARNOLPHE

Non.

AGNÈS

Si.

ARNOLPHE

Non, non, non, non ! Diantre ! que de mystère !
Qu'est-ce qu'il vous a pris ?

AGNÈS

Il...

ARNOLPHE, *à part.*

Je souffre en damné.

AGNÈS

Il m'a pris le ruban que vous m'aviez
donné. À vous dire le vrai, je n'ai pu m'en
défendre.

ARNOLPHE, *reprenant haleine.*

Passes pour le ruban⁸.

Ce quiproquo scabreux explicite de manière totalement transparente le processus de camouflage beaucoup plus épais qui recouvre la réalité sensuelle et sexuelle des accessoires promus par le conte de fées en matrices de la métamorphose ou en clefs de l'énigme. La pantoufle de vair, l'aiguille pénétrante du rouet renvoient plus sourdement mais non moins certainement à la réalité crue du sexe féminin dans un cas, masculin dans l'autre : trouver chaussure (fourrée) à ce pied-là, être blessée jusqu'à s'en pâmer par cette pointe-là, cela vaut bien le ruban comique exhibant dans l'éclat du rire transgressif et graveleux la clôture de l'hymen rompue, l'attache qu'Horace a dénouée, le ruban défait qui fermait la virginité et que le jeune homme a délacé.

Un conte de La Fontaine intitulé *Les Lunettes* déploiera plus explicitement encore la signification à peine nouée par le ruban d'Agnès⁹. Il figure parmi les *Nouveaux contes* de 1674 dont le recueil s'ouvre sur une pièce intitulée : *Comment l'esprit vient aux filles*. On est là en terrain partagé avec *L'École des femmes* de Molière. Or, dans *Les Lunettes*, c'est sinon un ruban, du moins un lacet (« brin de fil », dit le texte¹⁰) qu'emploiera un jeune jardinier déguisé en fille pour nouer son sexe compromettant lorsque, après avoir engrossé une nonne nommée, notons-le, sœur Agnès, il doit avec toutes ses « consœurs » comparaître nu devant la prieure en quête du loup caché dans sa bergerie conventuelle. On sait que la vue

8. *Op. cit.*, acte II, sc. v, v. 571-580, éd. citée, p. 86-88.

9. Jean de La Fontaine, *Les Lunettes*, dans les *Nouveaux Contes de M. de La Fontaine*, Mons,

G. Migeon, 1674. Nous citons l'édition des *Œuvres complètes*, I. *Fables, Contes et nouvelles*, établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 867-871.

10. *Op. cit.*, v. 85, éd. citée, p. 869.

des jeunes moniales passant l'examen en même temps que lui et dans le même appareil réveillera la force de son sexe qu'il croyait avoir réussi à domestiquer par ce fil — fil bien trop ténu pour contenir l'insurrection de son membre qui, se dressant soudain devant le nez de l'enquêtrice, renversera les lunettes de celle-ci en proclamant à ses yeux de vieille les droits irrésistibles de la jeunesse, de la nature et du plaisir. Derrière la trame de ce récit gaulois se profile celle du conte de métamorphose auquel il serait loisible de le superposer : pendant parfait de *L'École des femmes*, c'est ici un garçon métamorphosé en fille par la nécessité de son désir qui est rendu à son sexe par l'éveil de sa virilité brisant le fil qui voulait en vain retenir son membre¹¹. Le « baiser brutal » qu'il assène au nez de la prieure n'a certes pas les grâces de celui du prince charmant ; mais l'insurrection irrépressible de son membre mal ficelé peut être assimilée au dénouement (au sens propre) d'une métamorphose maléfique, à la conjuration de cette malédiction qui toujours veut empêcher le passage de l'enfance à l'âge de la fécondité, interdire au corps nubile ou pubère l'éveil des sens. La clôture du couvent chez La Fontaine, l'enfermement dans la maison bien gardée chez Molière enveloppent le récit dans une enceinte que la comédie ouvre aux carrefours de la vie : carrefour local du plateau scénique, carrefour abstrait de la rencontre fortuite entre deux êtres qui s'ignoraient, carrefour symbolique des destins qui, de s'être croisés, vont bifurquer de manière décisive¹². Le signe de cette rencontre déterminante, c'est le baiser d'éveil : frottement des chairs, pénétration des langues, investissement de la bouche d'ombre d'où sort le langage nouveau d'Agnès jusqu'alors muette et abrutie¹³. Un langage qui en dit beaucoup entre les lignes, entre les mots, lorsque la jeune fille évoque, à propos de l'effet produit en elle par les discours d'Horace, le « certain je ne sais quoi » qui « là-dedans remue » et dont « la douceur [la] chatouille¹⁴ ». On

11. Ce membre, par une ambiguïté savoureuse et significative, La Fontaine le nomme aussi « lacet » et « bout de tissu », excédent du lacet de chair par lequel dame Nature ferma les fenêtres de nos corps pour en celer le mystère : le langage des contes est plein de replis (v. 59-80, p. 868-869).

12. Sur cette symbolique du carrefour, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : « Structures et espaces de communication dans *L'École des femmes* », *Littérature*, octobre 1986, n° 63, p. 65-89. En partie repris dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, (1992) 2002, « Librairie Klincksieck ».

13. Voir Bernard Magné, « *L'École des femmes*, ou la conquête de la parole », *Revue des Sciences humaines*, n° 145, janviers-mars 1972, p. 125-140.

14. « Arnolphe. — Oui, mais que faisait-il étant seul avec vous ? Agnès. — Il jurait, qu'il m'aimait d'un amour sans seconde, / Et me disait des mots les plus gentils du monde : / Des choses que jamais rien ne peut égaler / Et dont, toutes les fois que je l'entends parler, / La douceur me chatouille, et là-dedans remue / Certain je ne sais quoi, dont je suis tout émue. » *L'École des femmes*, *op. cit.*, acte II, sc. v, v. 571-580, éd. citée, p. 86-88.

ne saurait être plus transparent dans l'implicite : *L'École des femmes*, c'est un peu

La Belle au bois dormant mise à nu¹⁵.

Dès lors, on est en droit de se demander comment la comédie sera parvenue à formuler tout de go ce qui demeurera longtemps encore enfoui dans le sous-sol des contes de fées, en ce xviii^e siècle qui ne disposait d'aucun des outils d'excavation qui nous ont été offerts depuis par la psychanalyse, le comparatisme ou le structuralisme. Comment le théâtre, la mise en scène, la transposition scénique d'un motif de narration gauloise et gaillarde, celui de *La Précaution inutile* emprunté par Molière à son prédécesseur Scarron, sont parvenus à cette suggestion herméneutique qui restitue à l'éveil de l'héroïne sa portée de sens, dans la double acception du mot sens, sémiologique et sensuelle. Comment la transposition générique a suffi à opérer la révélation des enjeux par une prolifération de doubles-sens, de métaphores, de quiproquos et de suggestions, un creusement du langage et un relief opéré par l'image dont celle du ruban offre l'exemple le plus célèbre et évident. Bref, comment Molière aura tiré de son modèle les suggestions de sens que celui-ci ne lui offrait pas. Car, dans *La Précaution inutile* de Scarron¹⁶, la femme niaise que séduit un godelureau en profitant de l'innocence où l'a maintenue son vieux tyran de mari, reste endormie dans sa sottise. Aucun des protagonistes de la nouvelle ainsi narrée ne s'instruit à l'école de l'amour. Chez Molière, Agnès s'éveille à l'esprit, Horace à la fidélité et Arnolphe au désir. Cette triple métamorphose, issue des baisers d'Horace à Agnès, le texte de Scarron ne la voyait pas : elle demeurerait endormie en lui. L'éveil de la fable à son sens profond, voilà ce que réalise sa mise en œuvre dramatique. Comment ? Par l'alchimie d'une fusion, celle du modèle de la précaution inutile avec celui de la confiance malavisée, que Molière est allé chercher, pour le coup, dans un récit de Straparole. Dans une des *favole* composant *Les Facétieuses nuits*, la femme que maître Raymond montrait dans une église à un de ses étudiants et qu'il lui donnait pour un modèle de vertu sans lui

15. Anticipant ainsi sur la trilogie érotique d'Anne Rice qui conte *Les Infortunes de la Belle au bois dormant* (Paris, R. Laffont, 1997, trad. fr. de *The Claiming of Sleeping Beauty, Beauty's Punishment* et *Beauty's Release*, New York, Penguin Books, 1983-1985).

16. Paul Scarron, *La Précaution inutile* dans *Les Nouvelles tragi-comiques*, Paris, A. de Sommerville, 1656. Rééd. crit. Roger Guichemerre, Paris, Nizet, 1986. Scarron s'était contenté de transposer une nouvelle espagnole intitulée *El Prevenido engañado*, recueillie par Doña Maria de Zayas y Sotomayor parmi ses *Novelas ejemplares y amorosas* (1637). Ce même ouvrage avait été traduit et adapté en français en 1656 par Antoine Le Métel d'Ouille, sous le titre de *Nouvelles amoureuses et exemplaires*. En 1661, un poète comique, Dorimon, redevable à Scarron ou à d'Ouille, l'avait pour sa part tourné en comédie sous le titre (auquel Molière doit partie du sien) d'*École des cocus*. Voir Nathalie Fournier, « De *La Précaution inutile* (1655) à *L'École des femmes* (1662) : la réécriture de Scarron par Molière », *xviii^e siècle*, n° 186, 1995, p. 49-60.

dire que c'est la sienne se révélait, à travers les récits de leurs frasques que le jeune homme vient régulièrement faire au mari, une gourgandine, lubrique et rouée, masquée en dévote de façade¹⁷. On trouve bien ici l'origine des confidences étourdies qu'Horace vient faire à Arnolphe chez Molière. Mais nulle trace en revanche d'un éveil des sens propulsant celui du sens, celui de l'esprit : l'épouse de maître Raymond n'est déjà que trop femme, le ruban a été depuis longtemps dénoué, aucune puissance de suggestion profonde n'est endormie dans ce récit non plus, que Molière n'aurait eu qu'à réveiller. C'est la conjonction des deux sources, pour former à partir de leur cristallisation la trame de *L'École des femmes*, qui a éveillé le sens endormi et à moitié seulement promis dans chaque demi-sphère qui attendait son assortiment à l'autre, pour en tirer cette force irrésistible de signification que l'expérience de Magdebourg venait de révéler dans la conjonction de deux demi-lunes¹⁸ : le métissage a éveillé le sens.

De quelle manière ? Par l'effet fructueux d'une alliance contre-nature entre les logiques contradictoires de ces deux modèles. La logique de la précaution retournée contre celui qui la prend est efficace et active : elle tend à précipiter l'intrigue vers son dénouement heureux en inversant d'un coup la donne initiale. Mais la logique de la confiance malavisée en annihile tout l'effet dans des redites répétitives et stériles qui anéantissent à chaque étape les progrès de l'action vers sa résolution : chaque ruse des amants devient un coup pour rien et la dernière, qui voit Horace confier Agnès qu'il vient d'enlever à Arnolphe dont il ne sait pas le rôle ni les intentions envers elle, ramène tout le travail des jeunes gens à leur point de départ qui serait, sans le *deus ex machina* heureusement survenu, leur douloureux point d'arrivée. La logique dramatique de cette comédie est celle de la tapisserie de Pénélope, du fait de la conjonction des deux trames qui rabat l'avancée de l'action sur la répétition stérile de la situation. Quel effet cette contradiction a-t-elle produit sur le traitement du sujet par Molière ? À l'évidence, elle a induit une substitution d'intérêt : à un intérêt extérieur, celui du progrès de l'intrigue ourdie par les amants pour abuser et vaincre le tyran, elle a substitué un intérêt intérieur, celui des progrès du sentiment dans l'intimité des trois personnages. À l'intérêt d'action s'est substitué un intérêt de réaction¹⁹ : ce que manifeste la promotion des récits par rapport à la représentation des faits et gestes qu'ils narrent sans les montrer, pour montrer plutôt la réaction que produit sur celui qui les entend,

17. Giovan Francesco Straparola, *Le Piacevoli notti*, Venise, 1550. L. I, nuit iv, fable 4.

18. Expérience recueillie et expliquée, comme on le sait, par Gaspar Schott, *Experimentum Novum Magdeburgicum*, dans *Mechanica Hydraulico-Pneumatica*, Francfort, JG Schönwetter, 1657.

19. Sur ce duo de concepts, voir Jean Starobinski, *Action et réaction : vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999.

Arnolphe en l'occurrence, l'effet de leur narration. La progression dramatique, qui s'est retirée de l'action devenue toute répétitive du fait de la confiance malavisée, s'est transportée dans le processus de métamorphose intérieure des personnages, pas à pas détaillée dans ses étapes, prolongée dans ses effets, continuée dans son processus, jusqu'à l'accès de l'émotion au langage, depuis l'éveil des sens jusqu'à celui de l'esprit, jusqu'à la formulation de cet éveil dans la conscience prise de sa difficulté : « Croit-on que je me flatte, et qu'enfin, dans ma tête, / Je ne juge pas bien que je suis une bête ? » clame Agnès d'une voix pathétique²⁰. Ces vers constituent le pivot dramatique et psychologique où non seulement la bête (re)devient belle, mais où la belle prend conscience qu'elle a été ou plutôt qu'elle est encore une bête ; sans pourtant plus l'être tout à fait, puisqu'elle en a acquis la conscience douloureuse. C'est le moment fugace de la métamorphose, c'est-à-dire de l'éveil d'une conscience à la conscience de son sommeil.

Ces deux vers définissent dans le porte-à-faux de leur situation instable le mystère de ce qu'est un éveil, le caractère crucial et ambigu de ce moment : ils situent l'éveil comme l'instant où se lève miraculeusement la malédiction des deux hémisphères de Magdebourg, sans qu'encore elles aient amorcé le mouvement de leur séparation, l'instant où le dormeur s'éveillant prend conscience qu'il ne dort plus tout en dormant encore, cet équilibre sur le fil que l'on peut assimiler à un rêve prenant conscience de lui-même, lorsque cette conscience prise au sein de lui-même (cela peut arriver parfois) provoque sa pulvérisation, comme une bulle pleine de sa vacuité explose en heurtant un corps solide : la première page du *Côté de chez Swann*, pour le dire à travers une image. En tout cas, le basculement du réveil qui révèle le sommeil à la conscience de sa perte suggère quel enjeu terrifiant chaque sommeil contient, chaque réveil remet en jeu : le sommeil, figure de la mort, court toujours le risque qu'aucun éveil n'ait la force de le susciter, de nous ressusciter, et que la fiction de mort qu'il représente ne devienne réalité. Ce que la Résurrection suggère dans la Fable transcendante et sacrée, la fable comique le dit à travers la parole de la belle endormie formulant la conscience encore vacillante de son long enfouissement dans la mort des sens et de l'esprit. C'est ce que codent à plusieurs reprises dans le texte de Molière les images de clôture et d'isolement (domestiques et carcéraux), de meurtre (celui d'Horace assommé) et de pourriture (le « vieux tronc pourri » qui donne son nom à M. de La Souche²¹), d'obscurité et d'enfouissement (dans le couvent dont il menace Agnès). La mort rôde dans le sommeil de la belle, et l'éveil par étapes que lui ménage l'amour et

20. *L'École des femmes*, *op. cit.*, acte V, sc. iv, v. 1556-1557, éd. citée, p. 147.

21. *Op. cit.*, acte I, sc. i, v. 171, éd. citée, p. 57.

par rechutes que lui infligent les confidences malavisées du blondin ne triomphe que par la magie trompeuse du *deus ex machina* : la véritable issue de l'action, ce n'est pas le dénouement postiche que, bonne fée, Molière vient jouer avec sa baguette magique – péripétie, reconnaissance et mariage. Cela, c'est la fable de la résurrection, la métamorphose d'Agnès en agnelle pascalle et du drame en comédie. Le véritable aboutissement de l'action, c'est le bouclage du cycle sur la mort au monde. Horace a enlevé Agnès et ne trouve personne à qui remettre son précieux butin qu'à son bon ami Arnolphe, lequel, cachant son visage à la jeune fille sous un pan de son manteau, s'empare d'elle avec l'intention de l'anéantir. Il avait déjà fait assommer Horace pour l'empêcher de lui nuire, mais « Agnès et le corps mort », comme dit plaisamment le valet Alain, « s'en sont allés ensemble²² ». Alors, il reporte sur Agnès son instinct de meurtre, la marie au corps mort. Au moment où la femme est née en elle, née à sa conscience d'elle-même, il entend briser dans l'œuf ce surgissement, éteindre cette flamme, endormir cet éveil dans la stérilité d'une virginité contrainte : « Mais un cul de Couvent me vengera de tout²³. »

Seulement, la conjonction fortuite de leurs deux personnes n'est plus réglée désormais par la logique initiale de la pièce, celle de la trompeuse harmonie obtenue par l'assujettissement de l'une des deux : il est des flammes même naissantes que rien ne peut éteindre, et la conjonction devient confrontation. Cette confrontation devrait pourtant aboutir à pulvériser une fois encore la personnalité d'Agnès endormie par le maléfice persistant du philtre de l'ignorance qu'Arnolphe lui a fait absorber. Mais Horace lui a servi le contre-poison :

ARNOLPHE

Vous fuyez l'ignorance, et voulez, quoi qu'il coûte,
Apprendre du blondin quelque chose.

AGNES

Sans doute.
C'est de lui que je sais ce que je puis savoir²⁴.

La contradiction d'effet entre les deux élixirs provoque la révolte de la créature contre le magicien : les oiseaux ne parlent plus d'amour dans la charmille, les protagonistes s'affrontent, Arnolphe vainqueur dans les faits et les actes se délite à l'intérieur de lui-même, sa personnalité se fend et s'effondre, démantelée et écartelée entre, d'une part, son intention de mariage de naguère, devenue désir éperdu d'être aimé par la (presque) mariée et, d'autre part, son obsession de cocuage

22. *Op. cit.*, acte V, sc. v, v. 1613, p. 150.

23. *Ibid.*, acte V, sc. iv, v. 1611.

24. *Op. cit.*, acte V, sc. v, v. 1560-1562, p. 147.

virtuellement accomplie par la trahison de sa promesse qu'il tient déjà pour sienne. Agnès de son côté, promise au sommeil du couvent, se regimbe et s'affirme dans le péril, trouvant les mots pour dire l'éveil de sa conscience : on n'endort pas de force une vigilance parvenue à la conscience de son éveil. Le miracle est accompli. Certes, la courbe itérative de l'intrigue a vaincu les amants et condamne la belle à la clôture du couvent et aux ténèbres de la prison, images du sommeil de la terre ; mais un éveil intérieur l'a dégagée de ses chaînes, l'a armée de clartés nouvelles, lui a ouvert les portes de la vie en renversant la pierre qui fermait le tombeau : tué dans l'œuf dès l'âge de quatre ans, son « beau naturel²⁵ » a permis à l'amour de la ressusciter. Étourdi comme Orphée, Horace l'a remise aux mains de Pluton après l'avoir tirée de ses ténèbres, pour aller se faire déchirer ailleurs. Mais le temps du mythe est révolu, au siècle de Descartes. Un *cogito* a surgi du sommeil hyperbolique où l'on a plongé cette enfant ; de cette dénaturaison monstrueuse est sortie par l'effet de son « beau naturel » une âme en peine certes, mais une âme consciente de son immortalité.

La destinée d'Agnès est ainsi écartelée dans cette scène de péripétie entre deux courbes : celle de l'action dramatique tire vers le sommeil de l'esprit et des sens, vers la nuit carcérale une conscience dont la courbe d'éveil, au contraire, est passée de l'abrutissement à la veille et de la veille à la vigilance aiguë. Ce destin écartelé que figure la comédie suggère quel rôle décisif et terrifiant la nature assigne à chacun de nos éveils après chacun de nos sommeils : mimer la naissance, éveil d'une vie, au péril attendu de la mort, qui sera nécessairement sa fin, au double sens de son but et de son terme. Le sommeil est un *memento mori* crépusculaire, perpétuel et cyclique : tout dormeur semble un gisant ; le réveil est une victoire aurorale, mais qui n'aura pas le dernier mot. La divergence des courbes au terme de l'intrigue de *L'École des femmes* dit cette réalité, tandis que le dénouement postiche de la comédie chante la fable de la résurrection pour satisfaire à la règle de la fin heureuse : le *deus ex machina* est la version comique de la Pâque. Et dans l'intervalle entre ces deux courbes, le plan toujours plus largement ouvert par leur divergence découvre l'ampleur de la conscience tragique de ce paradoxe : savoir que l'on est mortel, circonscrire dans la conscience éveillée la promesse du sommeil éternel qui sera sa fin, sinon même en faire jaillir la fable de la résurrection qui l'exorciserait.

Conclusion plus modeste : dans *L'École des femmes*, l'éveil des sens chatouillés de la fille cachait et découvre l'éveil du sens supérieur de la Fable.

25. *Op. cit.* acte III, sc. iv, v. 950, p. 110.