



Le Théâtre des Cerises présente

LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES

de Molière



Dossier pédagogique

Mise en scène : Joseph Lecadre

Interprétation : Morgane Maisonneuve et Lisa Paul

- Présentation de la pièce Page 3
- Adaptation Page 4
- Note d'intention et mise en scène Page 5
- Intérêts pédagogiques Page 6
- Conditions techniques Page 7
- Contact Page 8
- Fiches Pédagogiques Page 9
 - La représentation Page 10
 - Un débat d'idée Page 11
 - Les thèses sur le Théâtre :
 - La Comédie Page 12 et 13
 - Les règles du théâtre classique. Page 14 et 15
 - Molière Page 16 et 17

La Critique de l'École des femmes est une comédie écrite en 1633 par Molière, en réponse aux détracteurs de sa précédente pièce, L'École des femmes.

Dans cette pièce en 1 acte, Molière présente les différents points de vue qui se sont fait jour dans « La querelle de l'École des femmes », et développe ses thèses sur le théâtre (réflexion sur les « règles de l'art », remise en question de la suprématie de la tragédie...), sur le mode de la comédie.

Résumé

Deux femmes d'esprit reçoivent dans leur salon des connaissances et des amis, et tous discutent de la pièce L'École des femmes qu'ils viennent de voir. Chacun possède un avis tranché : les uns ont aimé, les autres ont détesté.

Dans le camp des « contre », il y a Lysidas, auteur jaloux du succès de la pièce, le Marquis, personnage sot et prétentieux et Climène, qui affiche une pudeur et une dévotion aisément froissées.

De l'avis inverse, on trouve Dorante, chevalier représentant la voix de Molière, homme posé et sensé, Uranie, la maîtresse de maison, et Élise, femme d'esprit, qui feint de supporter le parti adverse, soulignant par son approbation indéfectible la faiblesse ou l'ineptie des arguments de ceux-ci.

Finalement, amusés par leur dispute, ils décident de faire « *un mémoire de tout* » et de le confier à Molière afin qu'il en fasse une comédie - chacun étant persuadé d'avoir emporté la discussion et de s'y être montré à son avantage-.

Pour monter ce spectacle, nous avons commencé par un travail sur le texte. Nous nous sommes permis de couper *La Critique de l'Ecole des femmes*, d'enlever des personnages, afin de ne garder que les passages de débat, et non les conversations mondaines, qui certainement à l'époque peignaient les personnages, mais qui, outre leurs caractères comiques, nous paraissaient avoir peu d'intérêt pour le but que nous nous sommes fixé : exposer au spectateur, de façon ludique, un débat dialectique sur le rapport qu'entretiennent théâtre et spectateur.

Afin d'illustrer les propos tenus dans la pièce, nous avons fait le choix d'y intégrer les extraits de *L'Ecole des femmes* dont parlent les personnages, lesquels interprètent la pièce en fonction de leur point de vue sur la pièce.

Voici la liste de ces extraits par ordre d'apparition:

- ACTE II scène 5

De Agnès « J'étais sur le balcon à travailler au frais » à Agnès « Non. Vous pouvez juger s'il en eût demandé, que pour le secourir j'aurais tout accordé. »

- ACTE V scène 4

De Agnès « Pourquoi me grondez-vous ? » à Arnolphe « Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là. »

- ACTE I scène 1

De Arnolphe de « Epouser une sotte, est pour n'être point sot » à « En un mot, quelle soit d'une ignorance extrême »

- ACTE I scène 1

De Arnolphe « La vérité passe encore mon récit » à « Si les enfants qu'on fait, se faisaient par l'oreille. »

- ACTE V scène 4

De Arnolphe « Ecoute seulement ce soupir amoureux » à « Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme »

- ACTE III scène 4

Horace « Ma foi, depuis qu'à vous s'est découvert mon cœur » à Horace « Tout ce que son cœur sent, sa main a su l'y mettre »

Nous tenons à votre disposition le texte de la pièce tel que nous le jouons.

NOTE D'INTENTION ET MISE EN SCENE

Notre parti pris est celui-ci : La pièce sera interprétée par deux comédiennes, l'une jouant les personnages « pour », l'autre les « contre ». Ceci permet une approche de la **notion de point de vue** et permet l'expression de la **fantaisie du comédien qui invente** et de l'**idée même de jeu** -entendu comme le jeu d'enfant dans lequel tout est possible- ainsi que le travail sur la **rupture entre le personnage et le comédien** ; comme si les comédiennes elles-mêmes avaient un avis, qu'elles expriment au travers des personnages. Aussi l'entrée d'un nouveau personnage est une « arme », la mise en place d'une nouvelle tournure de pensée pour contrer celle de l'autre. Notre travail a consisté à **trouver les ressorts dramaturgiques, techniques et ludiques de ce parti pris**.

Ce traitement nous permet de prolonger par la forme la **réflexion sur le théâtre** que propose le fond, de piéger la possible mauvaise foi de l'auteur, de **souligner la dialectique** présente dans le texte et d'**en accentuer la portée comique**.



Le spectacle nécessite un traitement léger en matière de scénographie. Le dispositif est bi-frontal, **lieu de la contradiction**, transposant dans l'espace l'idée de deux camps opposés. Ce dispositif permet en outre que les spectateurs se voient réagir, comme les spectateurs de l'époque de Molière se regardaient entre eux, ce qui conditionnait leur point de vue. Il s'agit de **mettre à la porte toute illusion théâtrale au profit du jeu**, assumé comme tel. Tout est à vue, nous ne quittons pas le plateau, pas de coulisse.

INTERETS PEDAGOGIQUES

Ce spectacle peut être proposé avant l'étude ou la lecture de la pièce L'Ecole des femmes, ou après (ou détaché de cette étude).

Un des intérêts de cette pièce de théâtre est qu'elle pose des questions à la fois **d'esthétique, d'argumentation, d'histoire et de langue**. La force et le plaisir du débat ainsi que la réflexion sur la pensée du spectateur et son conditionnement -que nous ressentons comme tout à fait contemporaine- nous ont convaincu de l'intérêt que ce spectacle aurait pour un public jeune. En voici les principaux arguments.

- Propose la découverte d'un texte méconnu de Molière, **La Critique de l'Ecole des femmes** et permet une approche et/ou un approfondissement de l'étude de **L'Ecole des femmes**.
- Interroge la question des **genres** par la critique des règles de l'art ; ainsi que l'idée des **codes de la représentation** ; le choix d'un parti pris théâtral ludique, permettant la désignation claire des **registres** et du pouvoir de **l'interprétation** sur le sens même d'un texte.
- Introduit la possibilité d'une réflexion sur la **place du spectateur, de l'époque et d'aujourd'hui** et d'une manière plus générale de **l'art dans la société** (légitimité des règles de l'art, place de l'auteur, liberté d'expression, mécénat, autocritique, rôle de la morale...).
- Illustre **l'argumentation** et ses effets sur son destinataire.

Certaines réflexions pourront être prolongées au cours d'une discussion, à l'issue de la représentation, entre les élèves et les comédiennes.

Ce spectacle se joue dans l'enceinte du lycée et est disponible toute l'année scolaire

- **Durée du spectacle** : 45 minutes
- **Jauge** : environ 90 élèves
- **Espace total** (jeu et public) : 7m X 9.5m - Hauteur minimum : 2m80
- **Matériel** : l'organisateur ne doit fournir que le matériel nécessaire à l'installation du public (chaises + tables ou estrades).
- **Temps de montage** : 1 heure
- **Temps de démontage** : 30 minutes

2 représentations peuvent avoir lieu dans la même journée



Théâtre des Cerises
44 rue de Bel Air
44000 Nantes

Contact artistique :

Lisa Paul, paul.lisa@laposte.net / Tél : 06.86.98.97.18

Contact administratif :

Marine Charles, theatredescerises@club-internet.fr / Tél : 02.53.90.68.32



Le Théâtre des Cerises est soutenu par la DRAC – ministère de la Culture - des Pays de la Loire, le Conseil Régional des Pays de la Loire, le Conseil Général de Loire Atlantique et la Ville de Nantes.

Entre 2005 et 2009, le Théâtre des Cerises a présenté *La Vérité*, spectacle joué dans les établissements scolaires, qui a été représenté plus d'une centaine de fois dans les lycées des Pays de la Loire et de Poitou Charente.

FICHES PEDAGOGIQUES



Pour des élèves qui étudient le texte ou toute autre pièce de théâtre, c'est un cadre possible pour une réflexion sur la mise en pratique d'un texte destiné à la représentation.

Les coupes de textes sont-elles des infidélités à l'auteur ?

Doit-on jouer Molière dans des décors et des costumes classiques ?

Peut-on jouer les pièces classiques de manière contemporaine ?

Doit-on respecter la langue de l'époque?

"Le statut du théâtre est, de part en part, contradictoire. [...] Son fonctionnement repose [...] sur le texte et sur la scène. **Le texte est, par définition, durable, il s'offre à la relecture et à la répétition, il raconte; la scène, elle, est éphémère, elle reproduit mais ne répète jamais de façon identique, elle représente.** L'union du texte et de la scène qui est la visée même du théâtre va donc, en quelque sorte, contre nature. Elle ne se réalise jamais que par des compromis, des équilibres partiels et instables."

" La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette "épaisseur de signes" dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette **représentation émancipée.** »

« Dans une telle pratique, [...] la représentation [...] s'ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec ce qui est peut-être la vocation même du théâtre : non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. **Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens.** »

Ces textes sont extraits de l'article *Théâtre Théâtralité*. Il serait trop long de vous le joindre, mais vous pourrez facilement le consulter à l'adresse suivante :

<http://www.infx.info/quidnovi/spip.php?article429>. Nous vous recommandons sa lecture pour la clarté des problématiques et leur synthétisation ainsi que pour la qualité de ses références.

Cette pièce, débat d'idées extrêmement vivant et dialectique, aborde et développe une réflexion sur la pensée du spectateur et son conditionnement

Qu'est ce que recevoir une œuvre d'art, et particulièrement une pièce de théâtre ?

Quel rapport entretiennent art et société ?

La portée polémique de la pièce ne nuit en rien au spectacle et Molière veille constamment à préserver l'aisance et l'allégresse du dialogue. Remarquons simplement qu'en même temps qu'il utilise les procédés variés mais relativement conventionnels que lui fournit la tradition, le poète continue d'élaborer une écriture stylisée, très mécanisée, dont il emprunte le principe aux échanges de la commedia dell'arte, et qu'il pousse jusqu'à un point limite; par delà le vraisemblable, ce type de discours ludique trahit de manière comique les alliances et les rapports de force de certains personnages. Ces sortes de ballets de paroles à plusieurs voix s'organisent selon un rythme absolument rigoureux.

On le voit, aux propos de Lysidas, qui mène le jeu, font écho les approbations du marquis, de Climène et d'Élise, qui non seulement se présentent dans le même ordre immuable (Lysidas, Le Marquis, Climène, Élise), mais qui ont de surcroît sensiblement la même longueur. Molière modifie ensuite la situation, mais conserve le même schéma de distribution des répliques lorsque Dorante contre-attaque:

Molière innove ainsi sur le plan du langage théâtral en recherchant, par delà l'effet de vraisemblance immédiate, des procédés plus expressifs, propres à cristalliser métaphoriquement une situation de parole révélatrice de l'attitude de ses personnages.

LA COMEDIE

Molière profite de l'occasion pour porter le débat sur un terrain élevé, celui de l'esthétique théâtrale; c'est Dorante qui, en partisan éclairé de sa pièce, prononce à cet égard deux déclarations capitales qui semblent annoncer la naissance d'une poétique originale. L'éminente dignité du genre comique; comme Uranie vient tout juste de dire:

La tragédie, sans doute, est quelque chose de beau quand elle est bien touchée; mais la comédie a ses charmes, et je tiens que l'une n'est pas moins difficile à faire que l'autre.

Dorante enchaîne:

Assurément, Madame, et quand, pour la difficulté, vous mettriez un plus du côté de la comédie, peut-être que vous ne vous abuseriez pas.

Pour bien apprécier cette phrase, on se souviendra que les ennemis de Molière refusaient *mordicus* à *L'École des femmes* la qualité de véritable pièce de théâtre et ne voulaient y voir, qu'une de ces *rhapsodies* qui mettent à la mode les *bagatelles* et les *farces*.

Avec une belle audace, le poète renverse ici les points de vue et affirme, non seulement que la comédie est un grand genre, mais encore qu'elle est plus difficile que la tragédie parce qu'elle s'astreint à peindre «d'après nature», double assertion que Donneau de Visé prétendra réfuter dans sa *Lettre sur les affaires du théâtre*, imprimée en décembre 1663.

Molière fait du rire un élément essentiel à sa dramaturgie; alors que, chez ses prédécesseurs, le rire était sporadique et souvent ornemental, il devient ici la clef de voûte du système théâtral. La comédie doit, selon lui, être comique, faute de quoi, elle est sans objet.

Dans cette perspective, l'éclat de rire du public est le signe que la peinture des ridicules humains est vraie. Cela explique que Molière ne méprise aucun des effets comiques

transmis par le courant séculaire de la farce et de la *commedia dell'arte*, qui ravissent le parterre — voire le roi —, s'ils servent la visée de sa poétique, ce qui choque les esprits raffinés, incapables de mesurer la portée du phénomène : ses premiers ennemis le traitent du terme méprisant de «farceur», et Boileau réprovera jusqu'au bout ce mélange des effets, indigne selon lui de la grande comédie; il ne goûte que le comique de caractère, création originale de notre dramaturge, dans lequel le rire ne naît plus d'un accident, d'une bastonnade, ou d'une plaisanterie, mais de l'obsession intime, du ridicule inhérent à la psychologie d'un personnage :

Y-a-t-il une suprématie de la tragédie ?

LES REGLES DU THEATRE CLASSIQUE

En France, le théâtre classique du XVIIe siècle était extrêmement codifié. La tragédie et la comédie devaient obéir à des règles précises, à savoir la règle des trois unités, censée capter l'attention du lecteur, respecter la bienséance (pour ne pas choquer le spectateur), et respecter une certaine vraisemblance.

La règle des trois unités était composée de :

- L'unité de temps, l'action devait se dérouler en une journée ; l'action ne doit pas dépasser une « révolution de soleil » (Aristote) (de 12 à 30 heures selon les théoriciens)
- L'unité de lieu, toute l'action devait se dérouler dans la même pièce ;
- L'unité d'action, il ne devait y avoir qu'une seule intrigue dans l'oeuvre.

En un jour, en un lieu, une seule action accomplie. Cette règle avait pour but de ne pas fatiguer le spectateur avec des détails comme le lieu ou la date, afin de lui permettre de se concentrer sur l'intrigue, pour mieux toucher et édifier.

Boileau résume en vers ces contraintes :

Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli, tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

La règle de la bienséance avait pour but de ne pas choquer le spectateur, souvent des hommes et des femmes de la cour du roi. Ainsi, les meurtres, les suicides des personnages devait se passer en dehors de la scène, un personnage raconte alors l'événement. Toutefois, cette règle peut nuire à la portée de la pièce sur le spectateur.

Exceptions notables : La mort de Phèdre, dans la pièce éponyme de Racine, et la folie du personnage d'Andromaque (de Racine aussi) sont jouées sur scène.

La règle de la vraisemblance visait avant tout à toucher le spectateur en lui proposant des histoires strictement réalistes.

L'importance de cette crédibilité renvoie au but de la tragédie classique. Le théâtre a une fonction moralisatrice. À travers les exemples montrés sur scène, le spectateur doit pouvoir purifier ses mœurs. Mais si la crédibilité n'est pas présente, le spectateur ne pourra s'associer à la purification des passions qu'il voit sur scène. Il doit être touché. La vraisemblance est ainsi liée à une notion morale.

Il ne faut pas confondre le théâtre classique et d'autres théâtres. Ces règles ne s'appliquent qu'au premier (Jean Racine, Pierre Corneille, Molière le plus souvent).

Des auteurs baroques, comme Shakespeare, pourtant plus ancien (XVI^e siècle) font jouer des duels, des meurtres, des suicides. On y voit intervenir des farfadets, des fées.

Est-on tout à fait conditionné par notre morale, et ce qui nous choque, comme le personnage de Climène, qui voit partout dans la pièce de Molière des allusions déplacées ?

Contestations

Molière ne fait rien moins que rejeter l'aristotélisme ambiant en disant avec netteté aux théoriciens ce qu'il pense des sacro-saintes règles du théâtre:

Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. (Sc. 6)

**L'art doit-il respecter des règles, comme le défend Lysidas ?
Et cet argument intellectuel ne cache-t-il pas finalement une simple jalousie ?**

JEAN-BAPTISTE POQUELIN, DIT MOLIERE, est baptisé le 15 janvier 1622 à Paris. Fils d'un tapissier, il fait ses études chez les jésuites avant d'aller étudier le droit à Orléans.

Avec Madeleine Béjart, il crée l'Illustre-Théâtre qui est un échec pour des raisons financières.

Il quitte alors Paris pour la province où il entre dans la troupe de Dufresne. Il y restera treize ans. Durant cette période, il apprend le métier d'acteur et commence à écrire ses premières comédies (*L'Étourdi* et *Le Dépit Amoureux*). En 1658, il revient à Paris pour jouer *Nicomède* de Corneille et *Le Dépit amoureux* devant le roi, et gagne sa protection. C'est cependant la pièce *Les Précieuses ridicules* (1659), son premier grand succès, qui lui apporte une certaine reconnaissance. Molière obtient du roi la salle du Petit-Bourbon puis celle du Palais-Royal (à partir de 1660). En 1662, Molière épouse Armande Béjart, la fille de Madeleine : ce mariage ne va pas sans susciter des commentaires, car certains pensent qu'Armande n'est autre que la propre fille du dramaturge et de Madeleine.

Comédien, chef de troupe et auteur, Molière écrit des rôles sur mesure pour les membres de sa troupe. *L'École des Femmes* (1662) est un autre succès. La Querelle de L'École des Femmes marque cependant le début de difficultés. Les dévots, qui forment un parti puissant, considèrent Molière comme un libertin et *L'École des Femmes* comme une pièce obscène et irréligieuse ; Molière annonce qu'il va porter la Querelle sur la scène : le 1er juin est créée *La Critique de l'École des Femmes*. Suivra *L'Impromptu de Versailles*, qui porte toujours sur la Querelle.

Tartuffe est joué pour la première fois en 1664 à Versailles : Molière y critique l'hypocrisie des faux dévots. La pièce fait scandale, le roi l'interdit sous la pression du parti dévot qui se sent visé. En 1665, *Dom Juan* suscite également des indignations. Malgré son succès, la pièce est retirée. Molière continue cependant de bénéficier de la faveur du roi.

La collaboration de Molière avec le musicien Lully se traduit par l'apparition d'un nouveau genre, la comédie-ballet, dans laquelle les parties de théâtre pur sont entremêlées d'intermèdes musicaux et dansés.

La troupe est nommée en 1665 Troupe du Roi. Viennent ensuite *Le Misanthrope* (1666), *George Dandin* (1668), *L'Avare* (1668). En collaboration avec Lully, Molière crée les comédies-ballets *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670) et *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670). En décembre 1671, Molière donne *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Fourberies de Scapin*, et en 1672 il crée *Les Femmes savantes*. Lully intrigue auprès du roi pour obtenir l'exclusivité de la création des ballets : Molière perd la faveur du roi.

Épuisé par le travail et la maladie, Molière meurt le 17 février 1673 après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, son ultime pièce.

