

L'INTERPRÉTATION DE LA COMÉDIE CLASSIQUE

L'ÉCOLE DES FEMMES DE MOLIÈRE

PAR

JACQUES ARNAVON



PARIS

LIBRAIRIE PLON

LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT

IMPRIMEURS-ÉDITEURS, 8, RUE GARANCIÈRE, 6°

Tous droits réservés.

II MOL
BC
P E
ARN



INTRODUCTION

De la première, de 1662, à nos jours. — L'œuvre écrite et l'œuvre jouée. — Faible intérêt porté, en général, à l'interprétation. — Travaux parallèles et sans liaison. — *L'École des Femmes* et les unités. — Le décor. — Impossibilité d'un retour aux origines. — Fatigue de l'interprétation traditionnelle. — Mises en scène diverses. — *L'École des Femmes*, pièce dont la destinée est indépendante. — Les audaces de Molière. — Place de *L'École des Femmes* dans la vie de l'auteur et dans son œuvre. — Rôle des facteurs concrets. — Changement perpétuel des œuvres dramatiques. — Confusions du langage courant. — Les divers publics, de 1662 à 1936. — Invraisemblances que la mise en scène peut atténuer. — Insignifiance de l'anecdote. — Étroitesse des critiques contemporains. — Réponses de Molière. — Controverse sur « ce que Molière a voulu ». — Ce que les diverses époques ont choisi dans *L'École des Femmes*. — Lorsqu'on entend la voix de Molière. — Nécessité de replacer, par l'interprétation, *L'École des Femmes* dans la vérité et dans la vie.

Le mardi 26 décembre 1662, sur le théâtre du Palais-Royal, Molière présentait au public sa « 7^e pièce nouvelle », comme dit le Registre de La Grange¹; c'était *L'École des Femmes*.

1. En réalité la 8^e; La Grange n'a pas compté *Don Garcie de Navarre*.

Depuis la fin de 1658, la petite troupe, après son long voyage de treize ans à travers les provinces, était installée à Paris. Le 18 novembre 1659, elle avait fait applaudir *les Précieuses ridicules*. Ensuite, la brillante série formée par *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660), *l'École des Maris*, *les Fâcheux* (1661) avait été à peine interrompue par la chute de *Don Garcie de Navarre* (4 février 1661) dont l'auteur s'était cependant montré fort déçu.

L'École des Femmes put le consoler de cet échec. Le jour de la première, la recette s'éleva à la somme considérable de 1.518 livres¹; sans compter les représentations dites « privées », au Louvre, chez le Roi, chez le comte de Soissons, le duc de Richelieu, Colbert, la maréchale de l'Hôpital, le duc de Beaufort, Madame, etc., etc., la pièce fut jouée, de décembre à juillet, avec l'intervalle des fêtes de Pâques, plus de soixante fois, nombre fort rare à cette époque².

I

Succès magnifique. Le plus beau, peut-être, ou un des plus beaux, que Molière ait obtenus de son

1. On fit même 1.600 livres le Dimanche 10 juin et 1.731 livres le Vendredi 15 juin, lorsque la pièce fut accompagnée de la *Critique de l'École des Femmes*.

2. On se souviendra que le *Timocrate*, de Thomas Corneille, qui fut le plus grand succès de théâtre de tout le xvii^e siècle, ne dépassa pas 80 représentations.

vivant. La multiplicité, la violence, la persistance des attaques qui l'assaillirent, la nécessité où il se trouva de se défendre publiquement, en écrivant d'abord la *Critique de l'École des Femmes*, puis *l'Impromptu de Versailles*, attestent l'ampleur et le retentissement de son triomphe. La Cour, la ville, le grand public furent conquis; cette faveur s'est continuée jusqu'à nos jours. A lui seul, le Théâtre-Français a affiché 1.274 fois *l'École des Femmes*, de 1680 à 1935; et, au cours de son éblouissante carrière, la comédie a été partout admirée, en France et hors de France, attirant tous les suffrages, ceux de l'élite et ceux de la foule. De grands maîtres (Becque, notamment) ont même marqué pour elle une nette préférence.

Cet hommage universel s'adresse à l'œuvre écrite et à l'œuvre jouée. Sans doute plus à celle-là qu'à celle-ci. Car, sous la forme parlée, l'œuvre, lorsqu'elle dure, change nécessairement d'aspect. Comédies et tragédies, lorsqu'elles ont survécu à leurs auteurs et à ceux qui les ont connus, puis, subsistant de siècle en siècle, sont arrivées jusqu'aux générations vivantes, redeviennent nouvelles, toutes les fois qu'elles réapparaissent sur la scène : cette nouveauté résulte de la vie que leur confèrent des interprètes et des spectateurs nouveaux. Au contraire, le texte, immuable, glacé, se maintient sur un tout autre plan, et ne varie pas; on peut le comparer à de la musique dans une partition.

C'est pourtant à lui que sont réservés, d'âge en âge, commentaires, analyses, études, dissertations, critiques, etc.; privilège justifié, assurément, puisque c'est dans l'écrit que le génie s'est révélé, par l'écrit que la création s'est accomplie. Mais d'où vient que l'expression scénique soit à peu près méconnue et que la valeur indispensable n'en paraisse pas soupçonnée? Du prodigieux, de l'attachant mystère qu'est cette incessante résurrection de la beauté, sous une forme qui peut se modifier à l'infini, nul, sauf peut-être le journaliste qui rend sommairement compte d'une reprise, ne semble prendre souci. Il y a là, cependant, un objet d'étude capital : car tous les éléments dont une œuvre de théâtre a besoin pour vivre méritent d'être attentivement examinés. Sans doute est-ce une des forces, une des grâces suprêmes de l'art dramatique, quand l'exécution est parfaite, d'imposer au spectateur la certitude que le tableau qu'on lui présente est unique et définitif. C'est là un miraculeux enchantement : il s'opère souvent sans éveiller la surprise, mais il ne s'ensuit nullement que le critique doive éviter d'y porter son attention.

Les artistes d'autrefois, ceux qui ont joué avec Molière et ceux qui se sont illustrés depuis, sont vite sortis de la mémoire des hommes. De-ci de-là, sans doute, une mention polie les rappelle, en général au bas d'une page, en note. Encore faut-il alors que l'interprète ait atteint la pleine gloire, une Lecouvreur, un Talma, une Mars : la postérité

dispense plus aisément ses lauriers dans les Lettres, les Beaux-Arts, la guerre ou la politique. Les comédiens ou comédiennes entrés dans l'histoire sont en petit nombre, comparés, à mérite égal, aux autres célébrités. Parce que leur art, par définition, est éphémère? Médiocre raison. Nos Panthéons, les avenues de nos cités, les manuels de nos classes, s'encombrent de grands hommes qui n'ont pas tous, tant s'en faut, bâti sur l'airain, et qui, fréquemment, n'ont laissé, après eux, que le bruit, de plus en plus atténué, de leurs hâbleries. Il serait plus juste de supposer que l'esprit public demeure encore influencé par la vieille tradition selon laquelle les gens de théâtre devaient souffrir d'un éternel discrédit : l'acteur, que l'auditoire daignait autoriser à le distraire un moment, avait amplement reçu sa récompense dès qu'on l'avait applaudi. On ne lui devait rien de plus, s'il avait du talent. Et même alors, et fût-il grand parmi les plus grands, sa mémoire était destinée, lorsque la voix s'était tue, à l'oubli total. On ne songeait pas plus à l'en défendre après sa mort, qu'on n'avait pensé, de son vivant, à le tirer de sa condition méprisée.

En raison de cet intérêt fugitif, voire un peu distrait, pour l'interprétation, la forme parlée du chef-d'œuvre se dissipait comme une nuée qui passe. La forme écrite subsistait seule. Tout le reste disparaissait sans laisser le moindre souvenir : qualité du ton, inflexions de la voix, gestes, mouvement, regards, aspect du visage, ordre de la mise

en scène et du jeu, emploi des accessoires et du décor, esprit général de l'expression scénique. Ce sont là, il faut en convenir, des valeurs qui échappent, en un sens, à la notation et que, malgré l'aide de la science, nous ne pouvons conserver encore que très imparfaitement. Mais c'eût été déjà beaucoup, avec de modestes mots, et par une description aussi précise que possible, de montrer qu'on en sentait le prix et qu'on était désireux de ne les point laisser se perdre tout à fait.

Donc, penchés sur le texte, de doctes lettrés s'appliquaient à l'envi à commenter, apprécier, éclaircir, comparer, déduire, tandis que l'humble tâche du plateau, le pauvre métier qui s'apprend et se pratique dans la fatigue, sans éclat ni profit, restaient inconnus. Ils ne retenaient guère que l'attention des techniciens. Ainsi, d'une part, la pièce et les caractères étaient étudiés sans que rien, ou presque rien, rappelât au lecteur que, d'innombrables manières, le jeu pouvait en changer du tout au tout le sens et la portée. D'autre part, aussi mal informés — et tenant aussi peu compte — des conclusions de la critique que la critique elle-même des nécessités et des possibilités de la scène, les interprètes bornaient leurs efforts à l'imitation soigneuse de leurs prédécesseurs, encore qu'ils fussent persuadés, en toute candeur, qu'ils avaient accompli des prodiges d'audace le jour où sur quelque point de détail ils s'étaient permis d'innover. La sortie de Célimène au 5^e acte du *Misanthrope* avec

le coup d'éventail de M^{lle} Mars est un spécimen de ces géniales hardiesses!

Du manque de liaison entre le travail littéraire et le travail scénique, *l'Ecole des Femmes*, pendant sa séculaire existence, a souffert assez sérieusement. Dans le livre, elle était menacée de congélation totale; sur la scène, d'une ankylose, différente sans doute, mais à peine moins dangereuse. La toute-puissance de Molière a eu raison de ces périls, comme de bien d'autres. Il convient d'ailleurs de remarquer que, de tous ses chefs-d'œuvre, celui-ci ne fut pas le plus exposé au risque. L'unité du décor, par exemple (interprétation, en général, des plus contestables, d'une unité de lieu plus contestable encore) qui est tout à fait inadmissible dans *le Misanthrope*, *Tartuffe*, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Femmes savantes*, etc., et a privé ces merveilles d'une grande partie de leur éclat, convient à *l'Ecole des Femmes*, qui est représentée en un seul décor. C'est un point qui ne soulève pratiquement aucune discussion. L'unité étant sauve, la mise en scène n'a pas été systématiquement maintenue dans le désert de carton et de bois peints où tant de grandes comédies se sont étiolées.

Il y a eu, en effet, et il existe encore, une sorte de mystique de l'unité. Que le décor unique n'ait pas été institué par Molière (il est postérieur d'un siècle), qu'il soit en contradiction avec le texte, qu'il compromette le succès, tue l'effet ou conduise à l'absurdité, peu importe. Il y aurait scandale à

l'abandonner : on le chérit avec passion ; cette unité sacrée finit par être préférée à la pièce elle-même. Cependant, lorsque *le Misanthrope*, qui n'a jamais attiré la foule, fut libéré de ces entraves, on vit, dans un théâtre d'Etat de 2.000 places, jouant à bureaux fermés, des salles combles l'acclamer pendant des semaines. L'expérience avait malheureusement lieu hors de France¹.

L'Ecole des Femmes restant dans un seul décor, quelques nouveautés ont paru moins attentatoires. On a consenti à enrichir quelque peu le cadre de l'action dramatique et à atténuer d'intolérables invraisemblances : lors du tricentenaire de 1922, la Comédie-Française, au cours de son remarquable cycle Molière, avait aménagé, au devant de la maison d'Agnès, un terre-plein où se jouaient certaines scènes. Plus tard, à l'Odéon, M. Gémier, puis M. Paul Abram ont tiré de ce dispositif un parti meilleur encore, en faisant de ce terre-plein un jardin assez spacieux pour permettre d'amples mouvements de personnages.

II

On peut donc, sans trop de présomption, espérer qu'une étude, à la fois littéraire et scénique, aura, sur un tel sujet, moins de chances de heurter traditions et préjugés. Fidèle aux principes qu'il a,

1. V. *le Misanthrope* de Molière, avant-propos. Paris, in-8°, librairie Plon, 1930.

depuis 1909, exposés en plusieurs ouvrages consacrés à Molière, l'auteur du présent volume voudrait, ici encore, proposer une interprétation qui s'inspirât simultanément de l'une et l'autre disciplines.

C'est une tendance naturelle, assez paresseuse sans doute, de chercher, sur ce point, à se reporter aux origines. Que fut la représentation de 1662 ? A la vérité, il est superflu de s'en soucier, car c'est *L'Ecole des Femmes*, telle qu'elle vit aujourd'hui, qui nous intéresse : nous ne saurions nous replacer dans le passé. Là où, à la rigueur, une pareille gageure serait possible, dans l'art musical, par exemple, le public se désintéresse de telles tentatives. Pour ne jouer certaines œuvres, de clavecin ou de piano, que sur des instruments contemporains de l'auteur, ou identiques à ceux qu'il employait, il faudrait d'abord, et dans un même programme, s'accommoder de fréquents changements. Claviers, cordes, facture générale, tout s'est modifié peu à peu, de Bach à Beethoven, de Beethoven à Chopin, de Chopin à nos jours. Au reste, en ce qui concerne la représentation d'une œuvre dramatique, il serait anachronique de parler de « mise en scène » au milieu du XVII^e siècle, car, en raison des habitudes du public et du manque de ces moyens matériels qui sont devenus aujourd'hui courants, l'expression n'aurait eu aucun sens. Le spectacle était alors surtout une récitation. Puisque la comédie de Molière a quitté les indigences techniques de ce temps lointain pour venir

piéd à un théâtre plus froid encore. Restant debout au parterre, ce public a assisté à *l'École des Femmes*, jouée aux chandelles, entre deux rangées de grands seigneurs installés sur la scène. Voilà un ensemble humain, un certain moment d'histoire qui s'est répété, à peu près le même, pendant un temps assez long. Un siècle plus tard, en 1762, presque rien n'a changé. A la ville, le niveau de la vie ne s'est guère élevé : le Français souffre des mêmes inforts, il ne connaît pas plus l'hygiène, il est exposé aux mêmes maladies, variole, pestes, gangrènes, etc. Mais, venu au spectacle, il a pourtant la satisfaction d'observer que les spectateurs ont été chassés de la scène et que les acteurs y peuvent jouer à l'aise. En 1862, quelques nouveautés : de la sécurité, pour sortir de chez soi et y rentrer; de nombreuses voitures, publiques ou particulières, pour se rendre à la Comédie-Française, une ville assez bien tenue, des voies plus larges, un théâtre plus vaste, éclairé aux lampes. Et devant une assistance de ce temps-ci, qui, dans sa vie individuelle ou sociale, n'a presque plus rien de commun avec les trois autres, qui pourra soutenir que *l'École des Femmes*, dès que la représentation a commencé, ne baigne pas dans une atmosphère entièrement différente? Assurément, le goût littéraire, le sentiment artistique ne dépendent point, en principe, des conditions de l'existence matérielle. Il n'est pourtant pas douteux que les facteurs concrets agissent sur la pensée,

sur le jugement de l'auditeur, à l'insu de celui-ci. Il admire peut-être autant que ses prédécesseurs, mais autrement, et, après lui, l'admiration continuera de changer, sinon d'intensité, du moins de caractère.

IV

En dépit de circonstances extérieures qui eussent pu paraître prohibitives, — et c'est bien là qu'apparaît le prodige, incessamment renouvelé, — le chef-d'œuvre a exercé sur les esprits une séduction croissante, si diverse qu'elle ait été. Le peuple de 1662 a admiré *l'École des Femmes* autrement que celui des XIX^e et XX^e siècles. Peut-être convient-il de noter aussi que, dans l'éblouissante floraison littéraire du grand règne, Molière, si fêté et honoré qu'il fût, ne recevait point l'hommage suprême dont il a été, depuis, jugé digne. Il a pris place aujourd'hui parmi les plus grands d'entre les hommes, et, dans notre monde aux distances diminuées, tous les pays, toutes les races, non seulement l'aiment, mais le tiennent pour un des leurs. Certes, de son vivant, il a joui du rare privilège d'être apprécié, encouragé. Pourtant, à l'exception de quelques bons esprits, dont La Fontaine et Boileau — on se rappelle son dialogue avec le Roi, — Molière a été surtout considéré comme un amuseur habile : dans le document bien connu où sont énumérés les bénéficiaires des largesses royales, le lecteur de notre temps constate

avec stupéfaction que le nom de Molière est quasi perdu parmi des pensionnés qui s'appellent... Cottin, Dauvrièr, Ogier, Huet de Caen, Benserade, Lecoindre, Charpentier, ou Chapelain, qui obtient 3.000 livres et est présenté comme « le plus grand poète français qui jamais ait été ». Les contemporains, en général, ne se sont étonnés ni des largesses faites à ces derniers, ni du fait que Molière, simplement qualifié « excellent poète comique » et ne recevant que 1.000 livres, ait été beaucoup moins bien traité, ni même qu'il ait pu être placé en telle compagnie. Ils ont ri des comédies de Molière sans discerner la qualité universelle de son génie. Maintenant que justice est rendue, il nous faut prendre garde, par des erreurs dans l'interprétation, de ne pas trahir les œuvres, comme au XVII^e siècle, on s'était mépris sur les talents. Le cadre et le mouvement de la représentation *devront* être si bien adaptés à la pièce que le spectateur actuel ne soit rebuté en rien, qu'il ne se doute pas du travail qui a été accompli pour lui et qui a pour objet de lui présenter *l'École des Femmes* dans une lumière vive et pure, sans vains artifices, comme le sont, dans nos musées modernes clairs, aérés et propres, les merveilles des arts plastiques.

La tâche n'est pas toujours aisée. Voici, par exemple, le personnage de Chrysalde qui apparaît et disparaît, se répand en tirades amusantes, sans grand rapport avec l'action, et ne semble venir en scène que pour pérorer, fort agréablement sans

doute, mais sans nécessité. Aux nombreux entretiens d'Arnolphe et d'Horace, qui tendent la convention au maximum, l'assistance éprouve aussi une gêne : cette charmante histoire, toute en récits, et où le quiproquo peut devenir lassant, perd de sa fraîcheur, si, par quelque arrangement de mise en scène, on ne parvient pas à varier l'aspect des rencontres. Car il est étrange qu'Arnolphe qui, en ville, a de grandes affaires, et, à la campagne, une sorte de captive à surveiller étroitement, se tienne incessamment dans la rue.

Le décor doit donc être compris de telle façon que ces bizarreries, et bien d'autres, s'aperçoivent à peine. D'ailleurs, l'affabulation, l'anecdote ont perdu, à maints égards, une bonne part de leur intérêt. La comédie contient tant de vie, tant de passages étincelants de jeunesse et de force, que certains éléments, notoirement fanés, ne subsistent que par le voisinage du reste. Ils sont comme entraînés par un courant dont la vigueur est telle qu'on n'aperçoit même pas les déchets, le bois mort qu'il emporte avec lui : Molière se souciait peu, au demeurant, en 1662, de cette architecture scénique, et le spectateur d'aujourd'hui pas du tout. L'auteur a accepté certaines coutumes, et, s'il a parfois manifesté quelque impatience d'une telle tyrannie, il n'a pas estimé qu'il dût prendre la peine de beaucoup la combattre. Placé entre son art et des obligations traditionnelles importunes, il a préféré, en général, supporter celles-ci, de façon

à ne pas compromettre la tâche qu'il s'était assignée. Les reconnaissances du dénouement, celles dont il parlera avec indifférence ou ironie dans la Critique, les surprises des rencontres, les arrivées de personnages toujours parfaitement conformes aux nécessités de l'action, etc., etc., ne peuvent plus être prises au sérieux. Et il est trop évident que Molière, l'esprit hanté de visions d'une tout autre grandeur, ne s'y est pas arrêté. Il se savait tenu d'observer certaines clauses de style : il les a admises ; concession, peut-être, aux habitudes de son temps, mais qui lui permettait d'imposer l'essentiel, la satire éclatante qui va frapper les hommes, et durera indéfiniment. Concession, au surplus, insuffisante à lui assurer la paix dont il avait besoin : car les contemporains, jaloux, asservis à la lettre, exerçant sur une œuvre d'art un contrôle de scholastiques bornés, se révélèrent incapables de comprendre et de sentir. Le rayonnement nouveau qui se dégageait de *l'École des Femmes* leur échappa : placés devant la Beauté, ils n'en apercevaient ni l'expression ni même le visage et s'obstinaient à épiloguer sur d'insignifiantes vétilles. Aveuglement fréquent à toutes époques, hélas, et qui témoigne à la fois de la faiblesse et de l'orgueil des vivants.

Les critiques, telles que Molière dut les endurer avant de les confondre, on ose à peine, par pitié pour ceux qui les formulèrent, les rapporter aujourd'hui. Que penser de l'accusation relative à

la distinction des genres ! Molière aurait mêlé la tragédie « à laquelle on réserve les plaintes, les pleurs et les gémissements » et la comédie « dont l'amour fait tout l'agrément », « de manière qu'on ne sait si l'on doit rire ou pleurer ». Pauvre, misérable querelle, qui se croit terrible et ne parvient même pas à être ridicule ! Nous serions tentés de la considérer maintenant comme un hommage. Car ces pédants, pensant condamner la pièce, en reconnaissent, à leur insu, l'éminente valeur puisqu'ils y trouvent peines et joies, donc l'image fidèle de la vie qui mêle perpétuellement les unes et les autres. Tandis que Molière a atteint un plan d'art supérieur, ses détracteurs en sont à défendre des règles, des rites, des observances : on pense aux Maîtres chanteurs de Nuremberg et à leurs sévérités imbéciles.

Comment Molière répondit, on le sait. Mais dans chacune de ses ripostes, dans la Critique un peu, dans l'Impromptu de Versailles surtout, on sent une sorte de dégoût, ou au moins de mépris, pour cette horde qui s'attaque à lui, qui ne le lâchera plus, malgré ses triomphes, et qui, après sa mort, s'acharnera encore contre sa mémoire. Il n'écrira plus de pièces pour se justifier : mais, en toutes ses œuvres, s'entendra désormais une réponse, réponse aux pédants, aux morticoles, aux hypocrites, aux cyniques, aux courtisans, à tous ceux qui font « métier et marchandise » de ce qui est noble, grand et beau, à la funeste clique que le génie

français a incessamment trouvée sur sa route pour le travestir ou l'étouffer, mais dont les succès n'ont jamais duré.

Il n'y a plus lieu de s'arrêter aujourd'hui à l'argumentation malveillante des contemporains. Elle a été, si peu digne qu'elle fût de tant d'application, examinée dans la rigueur des textes et selon l'esprit critique dont nous ne pouvons plus maintenant nous passer. Il n'en reste rien : ces sottises chicanes sont tombées en poussière et lorsque la réfutation en est présentée, le lecteur de notre temps a le sentiment qu'on le conduit en un monde disparu. On ne l'intéresserait pas davantage, par exemple, à lui rapporter des discussions d'artistes grecs sur la manière de peindre les statues : celles-ci ne nous apparaissent plus en effet que dans la pure beauté de la pierre nue : nous avons à peu près oublié qu'elles étaient décorées de couleurs et cette idée même nous est désagréable.

Si la voix des ennemis de Molière est désormais sans aucun écho, un autre péril guette *l'École des Femmes* : la controverse des commentateurs sur « ce que Molière a voulu ». Nous passons ici des jalousies de ruelles, des assemblées de beaux-esprits du xvii^e siècle, aux cours publics d'Université du xx^e. De telles études font honneur aux savants qui creusent une question de pure érudition : elle a peu d'intérêt pour le metteur en scène. Il est possible que les conclusions de ces chercheurs lui fournissent incidemment quelques indications ;

celles-ci ne sauraient le lier. Car quoi qu'on puisse établir, selon la méthode la plus minutieuse, de ces « volontés de l'auteur », on ne saurait confondre ce plan purement historique et critique avec celui de l'art, sans attenter à la liberté de celui-ci. Lorsqu'une œuvre dramatique est interprétée, lorsqu'elle quitte le « froid écrit », et, par le mouvement, la voix, l'expression des artistes, par l'émotion des spectateurs ou leur rire, fait irruption dans le présent, l'atmosphère de ce moment, l'esprit, les tendances qui y prédominent exercent sur la pièce jouée une influence souveraine, contre laquelle les volontés de l'auteur, disparu depuis trois siècles, ne peuvent rien. La comédie a reçu de lui la vie : elle en use à son gré. Nul n'a le pouvoir de dépouiller un caractère, un texte, une situation de toute la portée, de tout le sens dont des générations et des générations les ont enrichis. Les grandes figures du théâtre, Alceste, ou Faust, ou Hamlet, apparaissent-elles devant nous telles que leurs auteurs les ont exactement imaginées ? Evidemment non. Les ramener rudement à leurs valeurs primitives, c'est d'abord une entreprise impossible ; même à demi accomplie, elle paraît aussi sacrilège que le fait d'un restaurateur qui prétendrait enlever à une statue ancienne l'or de sa patine pour lui rendre l'éclat du neuf. Il y a, dans l'art des renouvellements, des influences, des parentés : mais point de résurrections. L'homme crée selon certaines forces qui sont en lui et que nul ne connaît :

il ne peut remonter dans le temps. Dans un ordre d'idées voisin, le langage, dont l'origine demeure mystérieuse, lui offre d'innombrables occasions d'exercer cette puissance vitale qu'il détient : les mots, animés par lui, volent de siècle en siècle, et lorsqu'ils ne meurent pas, se transforment souvent. Qui pourrait réglementer un tel processus, ou l'arrêter ? Exiger, par exemple, qu'un mot comme « bureau » reprît la signification d'étoffe, de petite pièce de bure ? « L'esprit souffle où il veut », dit le texte sacré ; l'art aussi. Et vouloir replacer de force une œuvre dramatique dans le moule original où l'auteur l'avait coulée à l'heure de la création n'est qu'une gageure dont l'amusement de quelques dilettantes dissimule à peine le caractère factice et inconsistant¹.

Au reste c'est mal comprendre, semble-t-il, la création artistique elle-même que de parler d'une « volonté » : on attribue ainsi au génie des raisonnements, des calculs qui sont incompatibles avec lui. Car, tout en produisant — par une main humaine, naturellement — il domine, et même supplante entièrement, l'être qui lui sert d'instrument

1. Ceci se constate déjà dans le cinéma, malgré son passé récent. L'interprétation cinématographique d'une comédie, même excellente, si elle est projetée à l'écran après un certain laps de temps devient intolérable. Elle ne vaut plus alors que comme document et nous revenons ainsi au plan de l'érudition et de l'histoire. Sur le plan de l'art, il n'y a plus rien. Si le cinéma avait existé en 1662, le film de *l'École des Femmes* ne nous apparaîtrait, au xx^e siècle, que comme une curiosité de collection non comme l'œuvre vivante et humaine que nous aimons aujourd'hui en elle.

ou de support. Si jamais nous « savons » ce qu'ont « voulu » Sophocle en écrivant *Œdipe*, Michel-Ange en sculptant *Moïse*, ou Bach en composant la *Messe en si*, nous saluerons, sur le plan intellectuel, ces découvertes. Mais le sentiment artistique s'en souciera peu : il appartient à un monde qui est tout autre que celui de la connaissance.

V

Molière, assure-t-on, voulait, avant tout, « divertir ». C'est là, sans doute, un fait qu'on peut admettre, encore qu'on voie mal, si l'on prend l'ensemble de son théâtre, comment, en d'innombrables passages, tantôt pathétiques, tantôt âpres et sifflant comme les lanières d'un fouet, le spectateur va se sentir tellement « divertit ». Les publics qui, depuis 1662, ont vu *l'École des Femmes*, y ont pris un plaisir égal, ou croissant, mais leurs réactions furent parfaitement libres et fort variées. Ainsi, on a ri d'Arnolphe, et, selon toute vraisemblance, on ne cessera jamais de rire de ce vieux garçon égoïste, sensuel et entêté ; mais la qualité de notre rire change lorsque, brusquement, l'amour survient dans ce caractère d'homme et balaye, détruit les appétits, l'orgueil, la jalousie. S'emparant de cette âme sans beauté, et comme noyée d'ombre, il apporte avec lui une rayonnante clarté, une chaleur qui fond le cœur du cynique, qui vainc son scepticisme et le réduit à merci.